

**О ВВЕДЕНИИ В АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА
(К ОБОСНОВАНИЮ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСПЕКТИВ
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОСВОЕНИЯ
С УЧЕТОМ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ МНОЖЕСТВА)**

В.В. Петряев

Исследования творчества указывают на отсутствие определенности как в отношении самого множества его феноменов, так и в выборе адекватного данной неопределенности способа их упорядочения различными авторами. В статье доказывается, что на современном этапе развития науки несомненное преимущество имеет – по сравнению с ранжирующей установленные типы классификацией и высшей степенью систематизации – именно типологический анализ структуры творчества.

Концептуальное исследование творчества сталкивается с недоопределенностью своего объекта, прежде всего выражающейся в спорности самой принадлежности к последнему того или иного явления, а также в практической невозможности перечислить или «пересчитать» количество феноменов, составляющих «множество творчества», что принято полагать препятствием для какой бы то ни было его систематизации. С другой стороны, не исключается, что принадлежностью к творчеству больше всего должна быть озабочена феноменология; а от некоего уже сложившегося – пусть допонятийно – «готового» множества отталкивается тот или иной способ систематизации, в ее широком смысле, с целью разделить множество на различные, в той или иной степени упорядоченные группы. Заниматься второй частью этой проблемы призваны известные науке способы упорядочения множества (в том числе – суммативность, типологизация, классификация, систематизация), среди которых, впрочем, также присутствует известная неопределенность, или нечеткость. Некоторых аспектов ее мы коснемся ниже. Что же касается первой части данной проблемы, а именно устранения или по крайней мере уменьшения неопределенности *принадлежности* к творчеству, то логично вести речь о нечеткости самого множества творчества, не устраняясь от включения данного фактора в исследование. В таком понимании был проанализирован связанный с творчеством материал – как из области обыденных позиций, так и представляющий специальные сферы мироотношения. Ниже изложены некоторые из начальных моментов исследования, позволившего – благодаря всестороннему анализу аспектов *неопределенности* – выйти от рабочего допущения наличия нечеткого допонятийного множества к методологии ее конструктивного снижения. При этом следует отметить, что произведенная, в числе прочего, обработка с виду незначительного материала, в том числе – из обыденного обращения, кроме того что требует особой скрупулезности, еще и не выигрывает эффективностью, однако является неизбежным этапом исследования, стремящегося не деградировать до схематворчества; в современной философии данный момент нередко игнорируется, поэтому мы посчитали необходимым обратить на него специальное внимание.

Говоря о неотчетливости предела каждого из способов упорядочения множеств, а также о методологической ценности данных способов, логично

начать с того, что, как справедливо отмечается в [2, с. 564], рубежи между всеми формами упорядочения множеств в значительной мере условны и применение той или иной из них в определенных областях знания в большой мере зависит от исторических традиций; так, в биологии даже типологические задачи, в узком смысле, рассматриваются обычно в рамках таксономии и систематики. Кроме того, *типология* по существу выступает как теория и язык *таксономии*, а последняя, в свою очередь, толкуется как обоснование *систематики*, анализ ее языка. Подобные моменты обращают на себя внимание, поскольку теоретическое освоение стремится к максимальной определенности в отношении своего объекта, и в числе первых задач исследователя обычно стоит выделение *типичных* черт своего предмета; другое дело – на каком уровне обобщения это возможно произвести?

Следует отметить, что наряду с вышеназванной нечеткостью разграничения способов упорядочения существуют и различные понимания термина «тип», а также других, родственных ему по принадлежности к делению множеств («класс», «система» и так далее). Так, чаще всего представления о типе относятся к досубординационному упорядочению множеств; однако так называемая теория типов предполагает именно иерархию последних [17, с. 483]. В исследовательской литературе и в научной действительности встречаются и другие разночтения понятий «тип», «класс», «система» и так далее, но обычно под этим подразумеваются неопределенно широкие значения каждого употребляемого термина, например: «Классификация по существенным признакам называется типологией <...>» [там же, с. 200].

Исторически сложились три линии в трактовке типа; при этом ни одна из них не лишена сложностей на пути своей реализации. Так, первая из них, тяготеющая к игнорированию исторического фактора, как бы «не замечает» *развития* – что представляет собой значительную сложность в случае исследования творческого *движения*. Вторая линия связана с представлением о типологии как отображении системы в ее развитии. Однако следует заметить, что невзирая на свое заслуженное признание – например, эволюционный подход, приведший к формированию филогенетической систематики, до сих пор играет в биологии ведущую роль, – данная линия одновременно характеризуется рядом вопросов, не нашедших удовлетворительного ответа. Таковые возникают прежде всего в связи с пониманием способов построения иерархии (например, возникло ли все многообразие органического мира из одного корня – принцип монофилии, или таких корней было много – принцип полифилии) и с отысканием надежных *критериев*, позволяющих за каждым таксоном закреплять единственное место в системе [2, с. 564]. Третья линия в типологии, связанная с переносом основных проблем последней в сферу теории и методологии, тем самым остро ставит вопрос об эмпирической интерпретации типологических схем и понятий. В силу абстрактности и известной односторонности каждого конкретного варианта типологии такая интерпретация представляет собой сложную проблему [там же, с. 565]. Кроме того, чистых, идеальных типов между реально существующими вещами не имеется, что по некоторым оценкам [6, с. 455] представляется снижающим гносеологическую ценность типологического способа рассмотрения. Но ему наиболее свойственно объяснять отдельные предметы с точки зрения их существенных сторон и, таким образом, способствовать пониманию первых.

Разумеется, всякое обобщение чревато чрезмерной схематизацией. Вместе с тем грань между «необходимой и достаточной» и «чрезмерной» схематизацией

часто является невыраженной, что также вносит соответствующую неопределенность и в инструментарий самих методов упорядочения множеств, в том числе – множества творчества. Неоднозначность таких оценок можно проиллюстрировать классическим примером «гордиева узла» [12, с. 62] – разумеется, вне зависимости от его исторической достоверности. Творчество часто связывают с оригинальностью [10, с. 111, 132]; оригинален ли был Александр, разрубивший узел вместо того, чтобы распутать? Принято считать: да. Но является ли такая оригинальность творческой? В этом пункте начинаются сомнения, которые вызваны не столько разрушительностью его действия – разрубания узла (творчество, предполагая плодотворность, «должно быть» направлено на созидание?), сколько вопросом: решил ли Александр проблему, не подменил ли ее другой, ведь он явно изменил «условия задачи»? Согласно некоторым современным исследованиям в области творчества (Р. Хоровиц, Г. Альцшуллер) творческое решение проблемы не требует внесения инородных элементов. При этом, говоря о «закрытой системе», подразумевают набор элементов, перечисленных в описании проблемы; заметим: меч Александра в такой «набор» не входил. Сюда же относятся многие схожие примеры, подобные следующим: как относится к творчеству Герострат, сжегший храм Артемиды? И всякое ли, даже плодотворное деяние, но не всегда приводящее только к созидательным последствиям, полностью соответствует понятию «творческий»? Последнее нередко подвергается сомнению; не вполне серьезный, но наводящий на вопрос о возможности негативного творчества, пример: девятого апреля 2003 года в Москве у американского посольства пикетчики, протестующие против войны, начатой США против Ирака, выставили транспарант: «Колумб, зачем ты открыл Америку?».

С этим моментом перекликается другой, социально еще более выраженный. В сложившейся ситуации расшатывания в нашей стране традиционных общественных форм – например, института брака, а также неформальных взаимоотношений, ставших более «легкими», – возрастает значение оценки творческого статуса разрушения таковых. С одной стороны, всякое разрушение не плодотворно, ибо, *очевидно*, контрпродуктивно. С другой стороны, прекращение взаимоотношений может быть не просто их разрушением, но реализацией *нового* отношения, которое может привести (или не привести) к *новым* же взаимоотношениям; кроме того, многие представители так называемой творческой богемы утверждают, на деле или словах, ту или иную степень зависимости факта непостоянства взаимоотношений в их среде именно с творческим характером основных занятий. Контрпродуктивность парадоксально имеет интенцию, если не тенденцию, к плодотворности; «негативное» претендует быть творчеством – *негативным творчеством*, что также полно неопределенности, учитывая даже обыденное мнение о том, что «творчество – это хорошо», или общеизвестные выражения из разряда «гений и злодейство – две вещи несовместные» [15, с. 331] и многое подобное.

Творчество, в задаваемом данным контекстом неопределенном значении, может быть образно уподоблено феномену, называемому в офтальмологии «слепым пятном»; мы имеем в виду, что нечто лучше видно периферическим зрением. Творчество – именно такой объект, иначе для полноценного освоения его достаточно было бы «прямого» восприятия, непосредственного переживания, а также преимущественно описания и обсуждения на обыденном уровне, нежели исследования с неизбежным моделированием и абстрагированием от эмпирии.

Связанное с неопределенностью состояние «подвешенности» отчасти передается удивлением: как вообще возможно какое-нибудь определенное мнение о предмете? Однако такое удивление – не исключительно психологическая характеристика, но главным образом – отражение специфически концептуального содержания данной проблемы, необходимости оперирования неопределенностью. Ввиду неопределенности непосредственного восприятия начинает выявляться потребность в понятийном анализе. Всякая общая систематизация и есть философский аппарат, философская техника оперирования неопределенностью, незнанием [9, с. 92–93]. И в этом смысле правомерно утверждать, что ложную часть смысла вышеназванного эффекта «слепого пятна» удастся отсечь выдержанностью диалектического подхода к выработыванию *критериев* систематизации уже на первоначальном ее этапе. Так, *ложно*-неопределенным творчеством является не с диалектической, а с той или иной метафизической позиции, при которой противоположности рассматриваются не во взаимосвязи, а вне зависимости друг от друга – *или* с точки зрения *рацио*, *или* в смысле иррациональном; *или* как всякая новизна; *или только* как индивидуалистичное, либо лишь как «общественное», и так далее. Для того чтобы не вносить *искусственной* неопределенности, диалектические полюса каждого критерия творчества должны исследоваться во взаимном отношении, как составляющие единого *диполя*, под которым понимается диалектическая пара, характеризующаяся единством двух полярных противоположностей и отражающая существенно-всеобщее в прочих рядоположенных диалектических парах, описывающих творчество.

Уже само наличие решимости не избегать неопределенности, а методологически обратиться к ней как к реальной проблеме и даже гипотетическому инструменту, первыми результатами позитивного познания свидетельствует о верности выбранного пути. Иллюстрацией этому может служить даже не слишком глубокий анализ следующего факта. В конце января 2004 года при вручении международной премии «Золотой глобус» за успехи в области кинематографии пострадали фильмы, условно причисленные к «легкому жанру»: число полученных ими премий оказалось принципиально ниже, чем у фильмов-победителей, отнесенных к иным жанрам, ввиду трудностей перевода с языков, в русле которых созданы фильмы «легкого жанра», на язык, понятный жюри. В разряд аналогичных трудностей оценки творчества вообще и его конкретных качеств в частности можно отнести известную проблему перевода знаменитого английского юмора на другие языки. Добавим также, что, конечно, не только юмор сталкивается с проблемами перевода; здесь и выступает на передний план адекватность социального инструментария, задействованного в восприятии и интерпретации творчества, включая суждение о связи с творчеством и отграниченности от него того или иного феномена. Более того, проблема неопределенности взаимопонимания людей как таковая имеет место не только между разными языками, но и внутри каждого языка, между людьми, формально друг друга как будто понимающими: «Мысль изреченная есть ложь» [16, с. 17]. Отсюда можно сделать разные выводы; самый простой – о необходимости творческой функции «переводчика», которая может принадлежать, в большей мере, самому творцу, либо потребителю его творчества, но в принципе – им обобщим: невозможно заставить человека что-то понять, понимание должно возникнуть в нем *самостоятельно*.

В случае выполнения задачи «перевода» самим автором творческого продукта, он вынужден в той или иной форме – и, не исключено, что с некоторой степенью обеднения собственного творческого замысла, – популяризировать последний. Это особенно сложно, если учитывать часто встречающееся стремление творца обеспечить бессмертие или многолетие собственного творения; следовательно, он должен каким-то образом учесть невозможное для рассудка, а именно направления развития общественного сознания на все времена. И тогда автор вынужден в той или иной мере абстрагироваться от исторической конкретики. Часто при этом прибегают к символам – таковы и народные былины и предания, и религиозные притчи, и мифы. Названное служит началу понимания того, что справедливо относить к «вечным вопросам», которые всякий человек вынужден решать сам, независимо от понятия остальных; это – мировоззрение, и в первую очередь – философия, профессиональная, народная или «личная». Впрочем, в эту связь включены и прочие типы мировоззрений – здесь нет необходимости повторяться о значении исследований философских вопросов физико-математических или других наук, техники, искусства или обыденного сознания.

Примерами исключения из такой массовой тенденции могли бы служить, да и то с оговорками, творческие люди, схожие с Н. А. Бердяевым, как известно, постоянно повторявшим в своих работах о неприятии собственных объективированных трудов [1, с. 208]. Пример несколько иного плана – буддийские монахи, прилагающие большие усилия к построению, при помощи песка разного цвета, духовной «модели» Вселенной – мандалы, – и, следуя правилу символизирования бренности бытия, разрушающие только что завершенную картину. Но и эти примеры правомерно приводить лишь с той оговоркой, что данные творения вновь и вновь возобновляются и, таким образом, продолжают «жить» – пусть не в непрерывном состоянии, а в дискретном возникновении. Хорошей иллюстрацией этому может служить известный миф о птице Феникс, в *старости* сжигающей себя и возрождающейся из собственного пепла *молодой и обновленной*.

Делая некоторые обобщения, можно сказать, что, поскольку восприятие творчества очень часто связано с непрямыми формами его мировоззренческого отражения и вызывает необходимость «прибавочного» творчества «со-субъекта» (зрителя, соавтора или внутреннего диалога самого автора, дистанцирующегося от своего нового состояния непосредственного вдохновения к неким «аполлоническим», *конструктивно* более развитым состояниям – как атрибутивным человеку, так и неатрибутивным), постольку становится объяснимой допнятийность и нечеткость признаков отношения к творчеству, а также то, что целостное исследование последнего должно базироваться на изучении его социального бытия. При этом на первоначальном этапе оправдано допущение о наличии допнятийного понимания и собственно бытия творчества (что дает возможность «зацепиться за краешек» объекта исследования), однако приходится помнить о том, что допнятийность имеет свои границы, о чем свидетельствует вышеприведенный пример с вручением премии «Золотой глобус». Кроме того, конструктивное восприятие *действительной* эмпирической невозможности однозначного отношения к творчеству – выявляемой в числе многих и данным примером, – окажет, как выявили дальнейшие исследования, продуктивное влияние на выбор перспективной формы анализа.

Обратимся к некоторым специальным аналогиям. Современными психиатрами утверждается, что шизофренией болеет единственное существо – Homo sapiens. Но шизофрения парадоксально соответствует креативному мышлению, связанному с задействованием ассоциативных рядов. Соответствующими экспертами подчеркивается, что такое мышление, как правило, не активно у «нормальных» людей, для которых все связи в мире логичны, последовательны. Психиатр и психотерапевт В.Л. Леви свидетельствует, что психиатры считают шизофренический бред «патологической интуицией»: «Даже глубокие умственные инвалиды нет-нет да и выдадут искорку духа Божьего... Имбецилы, например, то и дело оказываются потрясающими телепатами, дебилы иногда музыкальны и артистичны, могут быть превосходными счетчиками, обладать фантастической памятью и умелостью...» [7, с. 224]. Все изложенное только углубляет и своеобразно развивает представление о неопределенности творческих способностей и отношения человека к творчеству в целом.

Что же касается метафоричности форм выражения и постижения смысла, указания на которые то и дело встречаются в работах по изучению творчества в лингвистике, то следует отметить: среди лингвистов-исследователей и переводчиков развито мнение, что, как ни парадоксально, именно метафора переводится на другой язык довольно полноценно. Основание и косвенное подтверждение этому можно разглядеть в том, что народный эпос существует в аллегорической форме преданий, сказаний и тому подобных, а также в том, что мифология говорила символами. То есть понимания возможно достичь не столько «напрямую» рассматривая содержание, но и путем идеального дистанцирования. Это касается и говоримого как разными людьми одного, своего, языка (а все люди действительно разны, «чужая душа – потемки», «...мысль изреченная есть ложь» и тому подобное – диалектика единичного, особенного и всеобщего), так и носителями иных языков, других профессий, и представителями других времен – когда невозможно угадать их менталитет и сам язык. Иначе говоря, *существует* реальная возможность понимания творчества, в том числе – парадоксально – благодаря его неопределенности.

Хотелось бы подчеркнуть, что нечеткость принадлежности того или иного феномена к творчеству восходит – в том числе – к проблемам инструментария (в самом широком смысле, включая известную функцию языка) и многослойности мировоззрения, включающего, наряду с обыденным уровнем восприятия и отношения вообще, также и другие типы, в том числе – символический. Иными словами, человек имеет специфическую связь с творчеством, которое должно рассматриваться именно социально, ибо любое изучение какого-либо предмета наиболее корректно в его максимально полном состоянии. То есть если и возможно творчество или его зачатки не у человека, то его исследование было бы неполно уже как минимум по признаку «выходов» на него, – ведь специфическим, хотя и весьма спорным, неопределенным, «выходом», не присущим более никому, кроме человека, и является шизофрения; впрочем, вне зависимости от корректности какого-то частного примера, достаточно самого понимания наличия специфически человеческого отношения к творчеству вообще.

Вместе с тем неопределенность касается не только человека в его отношении к творчеству, но и собственно творчества, тех или иных его форм, направлений и так далее. В.Я. Пропп [13, с. 252], например, описывает сложности, связанные с неопределенностью отнесения к творчеству комизма. На неопределенность в рамках музыкального творчества обращает внимание А.Ф. Лосев [8, с. 656]:

«Чистое музыкальное бытие... безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно – чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости». Примеры из самых различных областей можно продолжать практически бесконечно.

Несмотря на такое прояснение, нечеткость множества остается; например, социальность творчества предполагает не стихийно-бессознательную и инстинктивную, а сознательную целеполагающую направленность творчества; однако этому противоречат, во всяком случае – по видимости, такие факты, как «случайные» и парадоксальные открытия. Так, геофизик Ю.Н. Авсюк уверен, что все научные открытия в астрономии, в геофизике делались на какой-то «патологии» [3, с. 50]. К «случайным» нередко относят и первое выделение в 1929 г. А. Флемингом антибиотика пенициллина, сделавшего переворот в медицине; в известной мере случайным представляется и одно из «открытий» Америки – ввиду того, по крайней мере, что предметом поиска изначально был морской путь в Индию в западном направлении, – и многие другие открытия и изобретения, вообще «творческие находки».

Даже собственно *самостоятельность* творческого участия человека в социальном, по природе, творчестве может приобретать признаки неопределенности. В письмах к Гримму и французскому эмигранту Сенаку де Мальяну, намеревавшемуся писать историю России без знания русского языка, Екатерина II сообщала: «Я никогда не признавала за собою творческого ума. <...> нужно было только представить мне лучшие и более основательные мысли, и я становилась послушна <...>» [11, с. 49]. Недостаточная, по временам, определенность роли человека в творчестве, неопределенность творческой оригинальности и широкий круг связанных с этими проблемами вопросов – в том числе выводящих исследование на необходимость выяснения реалистичной и продуктивной позиции с точки зрения способа упорядочения множества разрозненных явлений творчества, – продолжают находить свое отражение в нижеследующих позициях и фактах.

Интересно сравнение творчества с понятием «юридический факт» – тем событием, с которого начинаются собственно юридические действия; речь идет, в числе прочего, о юридическом творчестве. На первый взгляд, юридические факты не сопоставимы по степени определенности с «фактами» творчества как такового вообще. Однако достаточно немного пристальнее взглянуть в эти понятия, и окажется, что вполне «определенные» – с виду – юридические факты нуждаются для подтверждения своего статуса в весьма «неопределенных» вещах, например – в совести (о ее роли в суде присяжных см. например [5, с. 212]). Это – одно из многочисленных подтверждений следующего: во-первых, требуемое для «запуска» анализа рабочее допущение о наличии некоего допонятийного бытия множества творчества – а следовательно, и возможности его исследования – имеет достаточные основания; во-вторых, перспективы уменьшения нечеткости творческого множества тяготеют именно к области анализа, а не к сфере «естественного» восприятия и непосредственной реакции. Так, внешние «признаки» творческого акта могут быть соблюдены, но при этом неопределенность творческого статуса остается. Л.М. Ахеджакова заметила: «Я иногда вижу в уважаемом всеми театре спектакль, в котором играют замечательные актеры, режиссер – звезда, пьеса хорошая, <...> потом они получают «Золотую маску» и «Чайку». А спектакль между тем слабый» [4]. С эмпирическим суждением связаны и выводы об опасности подмены творческих

понятий контрпродуктивными. Приводящие к таким заключениям наблюдения включают в себя подразумевание необходимости понимания диапазона творчества: контрпродуктивные замены творчеству, квазитворчество и тому подобное напрямую связано с нечеткостью творческого множества. Внешние же признаки могут быть обманчивы, отражать псевдотворческие феномены (или феномены псевдосвойств творчества). В связи с излагаемым, допонятийно и гипотетически можно было бы предложить размещение диапазона творчества в границах «Креопатия (квазитворчество) – креонорма»; однако если с первым полюсом данного диполя вопросов возникает хотя и немало, но все же имеются и основания для рассмотрения «лжетворчества» (А.Ф. Лосев, в частности, специально обращал внимание на «лже-музыкальные феномены» [8, с. 640]), то возможно ли, нормально ли, в принципе, говорить о нормативности, «норме» так выражено тяготеющего к свободе предмета, каковым представляется творчество? По другим – наружным же – признакам, можно было бы предположить исследование в диапазоне «Креофилия (графомания; волонтаризм, и т.п.) – креофобия». Но и в данном случае внешних, обыденных примет оказывается недостаточно. Так, к «креофобии», по «здравому смыслу», следовало бы отнести: *изобретательность* традиционалиста, догматика; запретительное *творчество* (Николай I признан литераторами своего времени *автором* Цензурного устава) и многое другое, противоречащее исходным границам.

Еще одним признаком, обыкновенно закрепляемым за творчеством, является упоминавшаяся выше «оригинальность». Не вдаваясь здесь в подробности апологетики, обратимся к проблематичности творческой природы «оригинального» в качестве критерия творчества: приверженцы такой позиции склонны обходить вниманием явления «самоплагиата» – «выйти в тираж», «почтить на лаврах» и тому подобное. Является ли творчеством более ущербным по отношению к предыдущим произведениям, когда автор допускает повторное использование персонажей, некоторых сюжетных линий и прочих элементов конструкции? Подобное является двойным свидетельством неопределенности творчества: во-первых, благодаря его наличию очевидна дискуссионность самого факта последнего в случае самоплагиата. Во-вторых, – и это ассоциируется с известными самоповторами многих авторов к одной теме, «вечными проблемами» философии и так далее, – если априори допустить, что это все же является творчеством, то таковое, очевидно, нуждается в бесконечном самодоопределении; субъект творчества, как правило, не имеет бесспорных оснований для того, чтобы полагать свое творчество реализованным полностью и определено. Самоповторение обычно выносят «за скобки» творчества. Однако и факты самоповторов сами по себе еще не могут быть полноценными аргументами «за» или «против» креативности, например, литературных текстов. Иначе говоря, «самобытность» не равна «новизне» и «оригинальности»; каждый из этих и других признаков свидетельствует о творчестве по-своему, причем не всегда самодостаточно.

Но, тогда, относится ли к творчеству *любая* самодеятельность? Относится ли к нему невольный, неумышленный плагиат – подобно «самоплагиату»? В [14, с. 13] отмечается: «Подчас трудно различить, где в <...> стихах <...> начинается платоновское «подражание подражанию», традиционная поэтическая переключка. Показательны, например, строки из стихотворения <Заболоцкого> «Бродячие музыканты» (1928), отсылающие, на наш взгляд, к Пастернаку <...>. Текст этот воспринимается как <...> информация о наличии некоего параллельного мира – в

данном случае, поэтического мира Пастернака». Можно привести и менее «лиричный» пример: дискуссионность принадлежности-непринадлежности к творчеству опирается и на факт внеструктурного творчества – когда последнее не укладывается в формальные рамки структуры какой-либо сферы общества; первоначальная единичность внеструктурно изобретаемых и конструируемых объектов, ограниченность, вообще говоря, процессов их создания от производственно-экономической сферы, экспериментальность и проблемность характеризуют компенсаторную функцию инженерного творчества по отношению к возникающим дисбалансам между различными сферами общества.

Для узнавания и понимания творчества зыбкой является и почва личной убежденности (С. Цвейг, в частности, это выразил следующим образом: «...всякий автор только что созданного произведения чувствует лишь полную неуверенность» [18, с. 394]), равно как и «внешние» – по отношению к автору и его творчеству – мнения («Редко случается, чтобы современники великих людей и великих творений сразу же постигали все их значение...» [там же, с. 394]).

Привлекает внимание и диапазон нечеткости отношения к творчеству, рассматриваемый с позиции субъекта отношения и оценки и располагающийся в границах «профессионал – дилетант». По-другому границы этого диапазона можно обозначить, также условно, как «оценка изнутри творчества» и «оценка творчества извне». В общих чертах можно пояснить, что речь идет, с одной стороны, о позиции людей, фиксирующих свою «причастность» к творчеству в отличие от «непричастных», по их мнению. Ситуация субъектного противопоставления позиций выражается в первую очередь упреком первых в формальной зауженности взглядов, а вторых – в поверхностности. Вместе с тем оценки могут быть и противоположными; это различие, в числе огромного числа других, свидетельствует о парности критериев творческой оценки: как во взгляде извне, так и изнутри творчество ориентировано на отношение «позитивное – негативное», что дополняет состав предполагаемых критериев исследования наряду с новизной и социальной проективностью (является ли нечто новым только для данного субъекта, или его новое атрибутивное состояние конструктивно оформлено, спроецировано для всех).

Проведенный автором анализ достаточно обширного материала, частично представленного в настоящей работе, позволяет сжато очертить несколько основных аспектов неопределенности:

- принадлежность к множеству творческих феноменов неопределенна, или нечетка, с чем согласны не только «посторонние» творчеству, но и те, кого принято считать бесспорно «творческими людьми»;

- число известных и неизвестных – и, постольку, недостижимых для прямого рассмотрения (суммирования и индуктивного упорядочения, явных и, ввиду вышеизложенного, вызывающих сомнение в своей творческой принадлежности),

- актов также является неопределенным;

- «размеры» множества творчества неопределенны во времени: невозможно учесть, сколько и каких творческих феноменов еще появится или ретроспективно может быть опознано;

- наряду с неопределенно большим, стремящимся к бесконечности в пространстве и времени, количеством творческих актов, не имеет конкретной величины и их число в сознании: в причислении к творчеству, не всегда объективно, играют роль сложные взаимосвязи факторов, например – индивидуальные предпочтения, которые, хотя и не могут быть названы ложными

только ввиду субъективности, но не подлежат достаточно определенной верификации.

Исследование, таким образом, встает перед необходимостью достижения обоснованной меры определенности в пограничной ситуации: взгляды на творчество, сложившиеся к настоящему времени, тяготеют, с одной стороны, к стохастическим и нередко произвольным попыткам расстановки смысловых акцентов, а с другой стороны – к допонятийному «узнаванию» и стихийному освоению.

Как представляется, при актуальной неопределенности понятия творчества и существующем уровне рефлексии по отношению к исследуемой проблематике (отсутствие общепризнанной теоретической картины творчества, непоследовательность выбора той или иной степени систематизации различными авторами и прочее), вышеизложенное является достаточным основанием для того, чтобы убедиться в невозможности применения на настоящем этапе никакого иного принципа упорядочения, кроме типологического, как единственного из систематических и несуммативных способов, предполагающего понятийную нечеткость множества, являющегося его объектом. При этом имеется в виду, что, за исключением типологии, надсуммативные ступени логического упорядочения – собственно классификация и систематизация, – во-первых, оперируют множествами, имеющими выраженную *определенность*, часто – натурально-предметными; во-вторых, имеют дело с субординационным построением и с *иерархически организованными* множествами. Ни первое, ни второе либо не характерно для творчества вообще, либо не является выраженной, очевидной действительностью на настоящем этапе теоретического развития. Для полноты обзора следует вернуться также на ступень вниз от типологии, чтобы обратить внимание и на простейшую процедуру опознавания каждого из дискретных единичных феноменов в качестве именно творческого явления; соотнесение таковых с целым, как категорией, на простейшем уровне упорядочения, без понятийного анализа, может сводиться только к суммативности, не удовлетворяющей, в контексте целостного понимания творчества и с учетом его неисчислимости (при которой суммативность означает лишь развитие «дурной бесконечности»), ни теоретических, ни практических потребностей.

Л и т е р а т у р а

1. Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М.: ДЭМ, 1990.
2. Большая Советская энциклопедия. (В 30 т.) Изд. 3-е, т. 25. – М.: Советская энциклопедия, 1976.
3. Галкин И. Без экспедиций жизни нет // Знание – сила. – 1995. – № 6. – С. 41–50.
4. Грозданов Ф. Народная артистка России Лия Ахеджакова: «Я не хочу, чтобы меня все любили» // Родная газета: региональный вып., Н. Новгород. – 2003. – 11 декабря.
5. Кони А.Ф. Судебная реформа и суд присяжных / Собр. соч. в 8 т. – Т. 4. – М.: Юридич. литература, 1967. – С. 201–222.
6. Краткая философская энциклопедия. – М.: «Прогресс» – Энциклопедия», 1994.

7. Леви В.Л. Искусство быть собой. Практическая психология // Книга-альманах. – Вып. 1.– М.: Торобоан, 2001.
8. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / Самое само. – М.: ЭКСМО-пресс, 1999. – С. 635–822.
9. Мамардашвили М.К. Введение в философию / Мой опыт нетипичен. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 31–216.
10. Моль А. Социодинамика культуры. Пер. с фр. Вступит. ст., ред. и примеч. Б.В. Бирюкова, Р.Х. Зарипова и С.Н. Плотникова. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.
11. Павленко Н. Екатерина Великая // Родина. – 1998. – № 1. – С. 48–51.
12. Плутарх. Александр / Сочинения. Пер. с древнегреч. / Сост. С. Аверинцева; Вступит. ст. А. Лосева; Коммент. А. Столярова. – М.: Худож. литература, 1983. – 703 с. – С. 47–114.
13. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Изд. 2-е. – СПб.: Алетейя, 1997.
14. Пурин А.В. Метаморфозы гармонии // Заболоцкий Н.А. Столбцы: Столбцы, стихотворения, поэмы. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 5–34.
15. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери / Собр. соч. в 10 т. – Т. 4 – М.: Гос. изд. худож. лит., 1969. – С. 321–332.
16. Тютчев Ф.И. Silentium! // Библиотека всемир. лит-ры в 200 т. – Т. 106. – М.: Худож. литература, 1974. – С. 17.
17. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. Изд. 5-е. – М.: Политиздат, 1987.
18. Цвейг С. Гений одной ночи / Избр. новеллы. – Молотов: Молотовск. кн. изд., 1956. – С. 388–400.

The research into a creative work point to absence of definiteness in this field. In the first place, it is not definitely its phenomena multitude now. In the second place, scientists of today have not a common understanding by choice of accurate regulation method for the situation clearing. The following article contains the evidences of the unmistakable advantage to the analysis of typical features of constructive structure, without there subordination each other for the time being, in comparison with a classification (seniority of appointed types) or a general system.