

принципів, підходів, методів, які концептуально та інструментально визначають методологування.

З методологічного боку загальнотеоретична юриспруденція виводить всю юриспруденцію до актуальних питань збереження і розвитку права і держави в умовах індивідуалізованого суспільства, де ще більше ускладнюється категоріальна мережа юриспруденції, підвищується професіоналізм учасників правового та державного життя, добропорядність і справедливість стають візитною карткою прийнятих правових норм і винесених правових рішень.

Комплексний характер загальнотеоретичної юриспруденції проявляється в необхідності використання нових метафор, категорій і концептів. Зокрема, для характеристики предмета загальнотеоретичної юриспруденції можна використовувати таку метафору як синтагма.

Синтагма – з грецького сопорядок, термін означає класифікацію, систематизацію, компоновку, розстановку. Синтагмою є ряд творів, які дають систематичний огляд свого предмета. У нашому випадку публікації: підручника «Загальнотеоретична юриспруденція», колективних монографій «Актуальні грані загальнотеоретичної юриспруденції» і «Креативність загальнотеоретичної юриспруденції» представляють собою синтагму, спрямованість яка буде продовжена в новій колективній монографії «Методологія та інноватика загальнотеоретичної юриспруденції».

Список використаної літератури:

1. Правова еліта України: К.: Вид. Логос Україна, 2018. – 372 с.
2. Гусельцева М. Методологічна оптика як інструмент пізнання // Психологія і суспільство, 2017. – № 4. – С. 39-55
3. Фурман А.В. Ідея і зміст пофесійного методологування. – Тернопіль: ТНЕУ, 2016. – 378 с.

Овчинникова Альбина Петровна

Национальный университет «Одесская юридическая академия»,
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры общетеоретической юриспруденции

ВИДЫ И РАНЖИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Понятие любого творчества предполагает создание чего-то *нового* в той или иной области человеческой деятельности. Данный признак указывают все без исключения, кто хотя бы раз

пытался осмыслить эту удивительную и даже, по мнению многих, «божественную» человеческую способность. Можно считать его, этот признак, необходимым (хотя, по-видимому, все же недостаточным) признаком понятия. Чаще всего виды творчества различают по предметным областям: творчество в науке, в искусстве, техническое творчество и т.д. Однако когда говорят о «творческих работниках», то вспоминают, как правило, только тех, кто занят литературной деятельностью, работой в театре (либо, соответственно, в кино, на телевидении) или посвятил себя иным видам искусства. Что же, ученый — разве не творец? А ремесленник? А менеджер или предприниматель? А фермер? А педагог? А богослов? А политик? А юрист?

И другой вопрос: как среди творческих работников различать «более» и «менее» творческих? Говорят, этот человек — *гений*, а этот — *талантлив*, а этот — просто *известный* (или, напротив, малоизвестный) писатель, актер, художник и т.д. Но где критерий такой градации? Признание широкой публикой? Но разве не было непризнанных гениев? Считается, что творчество настолько интимный и таинственный феномен, что говорить о нем более строгим языком просто неуместно, что лишь интуитивно, да и только в конкретном социальном контексте, можно различать виды и степени творческой работы. Между тем, дорогу к более строгой постановке вопроса о видах творчества (и соответственно, к переводу проблемы в русло научного анализа) открывает системный подход. Если думать о предмете и результатах творческой деятельности как о системах, тогда в рамках параметрической общей теории систем, придется иметь в виду два двойственных определения: 1) системой является произвольная вещь, некоторые отношения которой соответствуют определенному (заранее предполагаемому) свойству, и 2) системой является произвольная вещь, некоторые свойства которой соответствуют определенному (заранее предполагаемому) отношению.

Говоря терминами параметрической теории систем, мы должны заметить, что оба определения содержат указания на *концепт* (применительно к творческой деятельности — смысл, цель, замысел или функциональное назначение творения), на *структуру* (т.е. строение, конструкцию, план воплощения, внутреннюю или внешнюю форму, закономерность существования и функционирования, набор существенных свойств объекта творчества), которая должна соответствовать концепту, и, наконец, на *материал* (творимую или уже сотворенную вещь, субстрат, иногда разложимый, а иногда неразложимый на элементы). Тогда общая схема представления вещи в системном виде может так и выглядеть: системой называется произвольный субстрат, на котором реализована структура, соответствующая заранее предполагаемому (определенному) концепту. Здесь важна жесткая

последовательность движения мысли в процессе такого представления: $K \rightarrow S \rightarrow m$. Первое, и совершенно очевидное, различие видов творчества непосредственно касается этой исходной схемы. Возьмем пример из такой предметной области, как исполнительское искусство. Решая так называемую «дилемму чтеца», Исполнитель (не важно, о чем пойдет речь — о декламации, об исполнении музыкального произведения или даже об изложении материала учебника в ходе учебного процесса) должен, прежде всего, решить, каким из путей он намерен следовать. Этих путей всего два. Ни один из них не реализуем абсолютно, а различимы они только относительно друг друга.

Продвигаясь первым путем, Исполнитель, прежде всего, думает о «бережном отношении к тексту». Он примет в качестве K авторский замысел (конечно, как сумел его понять), затем постарается сделать явной именно ту структуру произведения, которая, по его мнению, предназначена автором для реализации концепта, и, наконец, в третью очередь, найдет в исходном материале только то, что воплощает эту структуру (оставив остальное без особого внимания, а то и вовсе «в упор» не заметив этого остального). Все усилия такого исполнителя сосредоточены на том, чтобы максимально нивелировать свою позицию, сблизить, отождествить ее с авторской. Творчество здесь понимается как отсутствие «самодетельности», если угодно, как отсутствие собственного творчества. Главная забота такого исполнителя — это работа со смыслами, т.е. с авторским концептом, и для этого он станет исследовать психологию автора и социокультурный контекст его жизненного мира. Решить эту задачу без симпатии к автору и эмпатии невозможно. На это нужен талант особого рода — талант взаимопонимания. Однако ни о каком «творении нового» у такого исполнителя речи не идет в принципе.

Второй путь явно предоставляет Исполнителю больше творческого простора. Предполагается, что он имеет право на свое собственную интерпретацию авторского материала. Тогда говорят, например, об «оригинальном», о «современном» прочтении пьесы или музыкального произведения. Такому исполнителю социокультурный контекст автора уже не так интересен. Все его усилия сосредоточены на том, чтобы при новом концепте ни в коем случае не исказить ни композиции, ни, тем более текста. В противном случае исполнитель непременно услышит от своих критиков, что он слишком вольно обращается с авторским материалом, что это «уже не Чехов», «уже не Шекспир», «уже не Моцарт», что надо было бы назвать его работу работой «по мотивам» произведения такого-то автора и т.п. Так, украинский режиссер Д. Жолдак, поставив спектакль «Женитьба», использовал только саму идею о вечном поиске мужчинами и женщинами

своей «половинки». Гоголевского текста почти нет, а есть действие, похожее на гоголевский сюжет, где смешивается реальное с ирреальным и периодически произносится слово: «Одруження» («Женитьба»)! Здесь режиссер носит только маску Исполнителя, а на самом деле речь идет о создании нового авторского произведения, которое может быть удачным или неудачным — это уже другой вопрос.

Второй вид творчества должен быть отнесен к концептуальной разновидности. Но тогда надо признать, что существует и еще, по крайней мере, два его вида: структурный и субстратный. Если физик или химик пытается открыть закон в рамках уже существующей теории без привлечения дополнительного эмпирического материала, то он ищет новое объяснение, новую структуру для уже известных фактов. Его работу надо определять как структурное творчество. Когда же, например, П. Ланжевен интерпретирует исчисление высказываний на новой предметной области — на работе релейно-контактных схем, то такое творчество носит субстратный характер. Точно также поступает и художник, который, работая в рамках уже существующего стиля, сосредотачивается на поисках нового (неожиданного) материала для своей картины или скульптуры.

Не всякий вид деятельности дает возможность использовать все виды творчества. Кого же из перечня творцов следует признать наиболее творческими людьми? Бесспорно, самым творческим должен быть признан тот, кто создает совершенно новое произведение и по концепту, и по структуре, и по материалу, т.е. «абсолютный» творец. Однако...а кто творит абсолютно с «чистого листа» или «из ничего»? Аристотель, признанный гений человечества, придумал идею силлогистики, описал фигуры ряда силлогизмов, но самих суждений не придумал. Последние подвергались анализу и до Аристотеля, хотя и не столь успешно. По-видимому, его гениальная работа все же осталась в рамках концептуального творчества. Л. Заменгоф, создатель эсперанто, при разработке этого, не существовавшего ранее, искусственного языка использовал словарные формы и грамматику других языков. В процессе процедуры генерализации даже и речи не было о создании чего-то совершенно небывалого. Напротив, все усилия сосредоточивались на поиске инвариантной составляющей. И так каждый раз — творцы стоят на плечах других творцов.

Что касается остальных видов творческой работы, то, пожалуй, можно сказать, что, (по крайней мере, в рамках ценностных ориентаций культур западного образца, принявших идею эволюции) больше всего заслужили почестей творцы, которые работали со смыслами — те, кто был в состоянии придумать новый концепт, переосмыслить и понять свой предмет так, как никто ранее его не понимал. Это значит, что к «творческим

работникам» первого эшелона должны быть отнесены те, кто работает в русле концептуальных видов. При этом – это наиболее почитаемое культурным сообществом творчество. К последнему типу может быть отнесен Ученый, предложивший новые принципы (концепты) построения модели мироздания, из которых вытекают неизвестные ранее законы (структура), объясняющие реальность и позволяющие делать предсказания (Галилей, Ньютон, Эйнштейн, Бор). Но это может быть и Художник или Писатель, провозгласивший новые цели общения с публикой, из чего вытекает новый стиль самого письма.

На первый взгляд данная классификация может показаться слишком бедной. Но разве не в русле именно этой классификации ведет свое рассуждение известный писатель и оригинальный философ Джон Фаулз? «...В современном искусстве, – пишет он, – ...ведутся отчаянные поиски уникального стиля. Гений в состоянии удовлетворить обоим требованиям, т.е. создать неповторимую форму, насыщенную блестящим содержанием (заметим, Фаулз не говорит «неповторимым содержанием», оно лишь становится «блестящим», – конечно же, благодаря концепту, которым обусловлен выбор формы); однако многие менее талантливые современные художники стали жертвами собственных “фирменных знаков”. Этим и объясняется... изобилие стилей и новых приемов в технике, а также слишком типичное сочетание экзотичности подачи с банальностью темы».

Серебро Михайло Володимирович

Національний університет «Одеська юридична академія»,
асистент кафедри загальнотеоретичної юриспруденції,
кандидат юридичних наук

ПОСТНЕКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МЕТОДОЛОГІЇ ЮРИСПРУДЕНЦІЇ

Юриспруденція як і будь-яка інша відносно відособлена наукова сфера, беззаперечно, є частиною загальнонаукового світового дискурсу. Акцент на такій включеності пов'язаний із потребою рефлексії над проблематикою тенденційних змін у науці як такій, що опосередкована особливостями логіки розвитку наукового знання. Сьогодні одним із найпоширеніших поглядів на структурування етапів такого розвитку є виділення певних типів раціональності, які послідовно змінюють один одного. Основи такого типологічного розуміння були закладені у роботах А. Бергсона, М. Вебера, Э. Гуссерля, Ж. Деріди, Ж. Ліотара, М. Фуко, М. Хайдеггера,