

А.А.Кобляков

Основы общей теории творчества (синергетический аспект)

Из всех тайн мира самая главная —
тайна творчества.

С.Цвейг

1.1. Что есть творчество в целом и, в частности, художественное творчество? Чем творческое отличается от ремесленного? В чем смысл художественного произведения и искусства в целом? Как соотносятся между собой логика и интуиция? Возможна ли репрезентация интуиции в логической модели? Эти и подобные им «вечные» вопросы звучат особенно актуально сегодня, в эпоху формирования единого междисциплинарного знания. Однако конкретного и ясного ответа на все эти вопросы нет до сих пор. Как следствие, в современном искусствознании отсутствует теория художественного произведения, четко фиксирующая критерии ценности и целостности произведения, способная отличать настоящий шедевр от ремесленной поделки. Отсутствует, разумеется, и соответствующая методология исследований. Предлагаемый ниже подход к решению всего комплекса данных проблем базируется на ряде работ, напечатанных нами ранее [5-13], а также на цикле лекций специального курса «Гармония», читаемых нами для студентов-композиторов Московской Консерватории [10].

Начать нужно с самого главного: до сих пор в научном знании отсутствует Общая Теория Творчества. Причина этого ясна, поскольку в основе научного мышления лежит логика, квинтэссенция рационального знания. Напротив, характерными чертами творческого процесса являются иррациональность и интуитивность — антиподы логики и рационального знания. Возможно ли «соединить несоединимое»?

Оппозиция «логика-интуиция» рассматривается в ряде работ разных авторов (Ч.Сноу, Е.Фейнберг, В.Налимов, Ю.Лотман и др.). При этом принципиальная несводимость интуиции к дискурсивно-логическим моделям считается общеизвестным фактом. Отсюда делается вывод: научной теории творчества быть не может. Это мнение разделяет абсолютное большинство современных ученых. Получается парадоксальная ситуация. С одной стороны, как указано выше, рационально-логически познать творчество невозможно. С другой — дальнейший прогресс науки невозможен без такого познания. Это понимают многие ученые. Так, например, в ставшей уже классической работе В.В.Налимова [17, 5] в перечне самых важных проблем научного знания заявлено (пусть в осторожной форме) и моделирование творческого процесса: «Как возможна единая модель, задающая творчество в самом широком его понимании, включающем развитие как ноосферы, так и биосферы?». Выходит, универсальная модель творчества в *принципе* все же возможна?

Действительно, казалось бы, логически-рационально промоделировать алогичное и иррациональное нельзя. Однако это не совсем так. В обыденном сознании логическое ассоциируется с логикой одного типа — однозначной, определенной, непротиворечивой аристотелевой (классической) логикой. Но это — частный случай логики вообще. На самом деле в XX в. появились новые (неклассические) логики, связанные именно с многозначным, неопределенным, противоречивым (воображаемая логика Н.Васильева, многозначная логика Я.Лукасевича, квантовая логика Биргхофа и фон Неймана, диалектическая логика, многомерная, модальная, «нечеткая» логики, логика «возможных миров» и т.д. и т.п.). Но ведь «многозначность», «неопределенность», «противоречивость», «нечеткость» — характерные черты иррационального вообще и творчества в частности! Отсюда построение логической модели творчества вполне реально.

Очевидно пока лишь одно: все существующие логики, как и все современное рационально-логическое знание в целом, не фиксируют какого-то очень важного типа отношений, определяющего саму суть, специфику, смысловое ядро творчества. В чем же именно заключается эта суть? Только конкретно ответив на этот принципиальный вопрос, мы сможем зафиксировать *особый* тип отношений, позволяющий построить новую логику (назовем ее «Логикой Творчества»), а затем (на ее основе) и общую теорию творчества.

1.2. Начнем с определения. Одно из наиболее распространенных определений творчества такое: «Творчество есть процесс решения проблемы с рождением нового качества, нового результата» [19, 6], см. также [3, 164-192], [4, 254], [17, 162]. Однако такое определение слишком общо. В нем нет рациональной компоненты, способной отразить механизм именно творческого решения проблемы, нет ключика к логическому осмыслению творчества.

Как известно, под проблемой обычно понимается противоречивая ситуация, выступающая в виде противоположных позиций в научном объяснении или художественном описании каких-либо явлений, объектов, процессов и требующая специальных способов для ее разрешения. Таким образом, проблемная ситуация инициируется исходным противоречием (противопоставлением). Что значит «творчески решить проблему» (устранить противоречие)?

Творчество всегда парадоксально; выявив противоречия, оно стремится к их синтезу, преодолевая тем самым извечную дуальность Бытия. Именно в таком синтезе антитез, переводящем оппозиции в дополнительности и соединяющем, казалось бы, несоединимое — специфическая особенность именно творческого решения проблемы. Как показали исследования [3, 164], стратегия обыденного сознания в проблемной ситуации (наличие взаимоисключающих утверждений) сводится к простому отбрасыванию одной из альтернатив, то есть к редукции. Также действует и ЭВМ. В свою очередь, стратегия синтеза, объединение альтернатив характерна как раз для творческого сознания, что в корне отличает его от ЭВМ [3, 165-169]. Эта особенность креативного сознания хорошо знакома психологам. Так, например, существует целый ряд методик, позволяющих оценивать творческий потенциал личности по ее способности к объединению противоположностей, например «тесты, базирующиеся на понимании креативности как ассоциации наиболее удаленных элементов восприятия» [3, 187, ссылки на экспериментальные исследования см. там же]. (В дальнейшем под устранением противоречий мы будем понимать только *творческое* устранение противоречий.)

Акцент на такой способности к синтезу как характерном свойстве творческого процесса допускает уже иные, более конструктивные формулировки сути творчества. Так, например, А.Уайтхед в книге «Процесс и реальность» (1929 г.), называя

творчество «наиболее универсальной из универсальных сущностей» и «предельным метафизическим принципом», пишет далее следующее: «Предельный метафизический принцип состоит в переходе от дизъюнкции к конъюнкции, образовании новой сущности, отличной от данной в дизъюнкции» (цит. по [17, 162]). Напомним, что переход от дизъюнкции к конъюнкции означает переход от разделительного высказывания к соединительному, от противопоставления (разделения) свойств, процессов, явлений к их синтезу (соединению). Таким образом, можно более строго сформулировать квинтэссенцию творческого процесса: от противопоставления альтернатив — к их объединению. В свете этого высказывания можно дополнить прежнее определение творчества, внося в него уточняющую логическую компоненту: **Творчество есть процесс решения проблемы через переход от дизъюнкции к конъюнкции с рождением нового качества, нового результата** (синтез антитез, образующий «новую сущность»).

Теперь мы можем более определенно ответить на поставленный выше принципиальный вопрос. Именно в этом переходе от дизъюнкции к конъюнкции и заключена, очевидно, сама суть творчества. Отсюда следует, что базисом новой логики, Логике Творчества, должен быть именно данный переход. Казалось бы, вывод ясен. Однако этот «итоговый» вывод является лишь началом, необходимой «затравкой» последующего специального исследования.

Дело в том, что, сделав такой вывод (т.е. фактически переформулировав исходную задачу в нужной терминологии), мы сталкиваемся, наконец, с *настоящей* проблемой: как же происходит переход дизъюнкции в конъюнкцию, оппозиции в дополительность, как антагонисты становятся партнерами, конкуренты — союзниками? Как **КОНКРЕТНО** происходит синтез антитез? Конструктивного ответа нет до сих пор (см. обзор по этой проблеме в [15, 36]). Ни в естественнонаучном, ни в гуманитарном знании нет рациональной модели этого перехода, составляющего, по определению, саму суть творческого процесса.

Итак, подведем предварительные итоги. Выясняется, что решение затронутой нами проблемы (построение Общей Теории Творчества) включает решение ряда взаимосвязанных в определенном порядке подпроблем. А именно: для того, чтобы создать общую теорию творчества, необходимо построить ее опорный каркас — логику творчества; однако это невозможно без конкретной и ясной модели синтеза антитез (перехода дизъ-

юнкции в конъюнкцию); искомая модель должна, очевидно, репрезентировать особый тип отношений, характеризующий саму суть творческого процесса; эти особые отношения должны быть выявлены на базе конкретного экспериментального исследования и продемонстрированы затем на достаточном количестве доступных пониманию примеров. Именно в такой последовательности (но в обратном порядке) будет построено все дальнейшее изложение.

2.1.1. Начнем с конкретных примеров. Как происходит устранение противоречий и решение связанных с ними проблем в наиболее «логичном» виде творчества — научном творчестве?

Возьмем, например, историю корпускулярно-волновой теории света. Исходной была корпускулярная теория, удовлетворительно объясняющая многие световые свойства. В числе ее сторонников был сам великий И.Ньютон. Однако постепенно ученые стали уделять все большее внимание другим, «аномальным» свойствам света, которые никак не вписывались в корпускулярную теорию. Эти «аномалии» являлись бы нормой в том случае, если бы свет был волной. В конце концов, такая волновая теория была создана. Между ее сторонником Р.Гуком и И.Ньютоном началась яростная полемика, которая не утихла в среде ученых до XX века. Одни правильно выполненные процедуры измерения давали корпускулярную картину, другие — волновую. Эта ситуация классического парадокса разрешилась, наконец, объединением обеих теорий в корпускулярно-волновую теорию на основе знаменитого принципа дополнительности Н.Бора. Свет стал и волной, и частицей, в зависимости от системы измерения (регистрации): например, пропускание света через призму выявляет его волновые свойства, через линзу — корпускулярные. **Фактически объект, который фиксировался ОДНОМЕРНО** (по какой-то одной приоритетной системе измерения) стал **ДВУМЕРНЫМ** (фиксировался теперь по двум равноправным системам измерения). В этом новом двумерном представлении и снялось прежнее противоречие дискретного и непрерывного: одна ось измерения (наблюдения) давала дискретную картину, другая — волновую, в зависимости от измерительной техники. Парадокс исчез, противоречие устранилось: *несовместимые прежде свойства оказались разными (одномерными) проекциями в целом двумерного объекта.* (Размерностью (элемента, системы) мы называем степень свободы (элемента, системы), допускающую как геометрическую, так и параметрическую

интерпретации.) Именно благодаря этому переходу в большую размерность дизъюнкция перешла в конъюнкцию, оппозиции — в дополнительность.

Парадокс устранился, возник новый результат. В результате синтеза антитез образовалось новое качество = новое измерение! Этот пример является базовым для последующего изложения.

2.1.2. Рассмотрим другие примеры научного творчества, например из истории математики. Как известно, расширение классов исчислений происходило по одной и той же схеме (Р.Фейнман), например переход от действительных чисел к мнимым. Мнимые числа были известны давно, но как экзотика, аномалия, игра ума и т.д. Представление о них как самостоятельном классе чисел возникло сравнительно недавно — опять же из-за практической надобности. Вновь возникла парадоксальная ситуация: если мнимые числа — **тоже числа**, то что же фиксирует тогда само Число: реалию или миф, мнимость, иллюзию, «кажимость»? Этот парадокс устранился лишь с возникновением нового класса **комплексных чисел**, объединивших действительные и мнимые числа в одном представлении. В результате этого синтеза возникло новое качество: число из одномерного объекта стало двумерным: по одной оси откладываются действительные компоненты числа, по другой — мнимые. Несовместимые ранее характеристики оказались **разными проекциями одного объекта, его разными измерениями**.

2.1.3. Эта схема имеет много вариантов. Очевидно, что выход из одномерия в двумерие при синтезе антитез — простейший случай. В общем случае к уже имеющейся N-мерности при устранении противоречий добавляется новое (N+1) измерение.

Именно так поступил А.Эйнштейн, когда в трехмерный мир механики Ньютона он ввел четвертое измерение (время). Тем самым противоречия классической физики, связанные с околосветовыми скоростями, устранились в теории относительности.

Однако и здесь переход (N) — (N+1) сводим к простейшему переходу из одномерия в двумерие. Это станет ясно, если мы рассмотрим внутреннюю структуру ОТО: она включает теперь классическую и релятивистскую физики как свои **разные измерения!**

2.1.4. Известный историк науки Т.Кун так описывал смену старой научной парадигмы новой: имеется научная (традиционная) парадигма как система знаний о мире, не противоречивая относительно своей аксиоматики. В процессе научного познания выявляются такие свойства мира, которые не вписываются

в рамки парадигмы, противоречат ее аксиоматике. Систематическое обнаружение этих свойств представляет их как бы «системной аномалией», принадлежащей некоей «теневой парадигме» со своей аксиоматикой. Затем существующие представления о мире перестраиваются таким образом, что объединение парадигм и их аксиоматик дает новую (расширенную) «метaparadигму» и «метааксиоматику», с позиции которых ранее противоречивые свойства совмещаются в едином научном представлении. В результате вся старая система научных взглядов на мир переходит в новое, более сложное состояние (так называемый «метасистемный переход»). Но что значит «более сложное», в чем особенности такого перехода? Ни у Куна, ни у других ученых, методологов и историков науки нет ответа на эти вопросы. Однако мы теперь вправе предположить, что это — *переход особого рода, из состояния меньшей размерности в состояние большей размерности.*

Такая нетривиальная особенность этого перехода требует зафиксировать его отдельным термином. Назовем данный переход «*трансмерным переходом*» (или TD-переходом, сокращенно от «transdimension» [13, 297-300]). Из всего предыдущего следует, что именно в нем смысловое ядро творческого процесса как перехода дизъюнкции в конъюнкцию, оппозиции в дополненность или, в общем случае, перехода в состояние больших степеней свободы. (Следует оговориться, что вообще необходимо различать трансмерный переход двух типов: переход от меньшей размерности к большей и наоборот. Первый вариант естественно интерпретируется как «положительный трансмерный переход» (+TD), второй — как отрицательный (-TD.) В дальнейшем под «трансмерным переходом» мы будем понимать (кроме специально оговоренных случаев) только переход от меньшей размерности к большей, т.е. +TD. При этом мы будем определять все пространства, в которых совершаются подобные трансмерные переходы как *трансмерные семантические пространства.*)

Теперь можно понять, что было причиной предыдущих неудач в попытке рационального описания синтеза антитез: игнорирование именно *разноразмерных* состояний дизъюнкции и конъюнкции. Конъюнкция находится в большей мерности, чем дизъюнкция! Этот особый (межразмерный) тип отношений необходимо зафиксировать терминологически. Назовем ТРАНСМЕРНОСТЬЮ *способность к выходу в другое измерение, связь между измерениями.* Только используя это понятие (трансмер-

ность, можно адекватно описать синтез антитез, устранение противоречий, парадоксов. Таким образом, *трансмерность и есть тот особый тип отношений, решающая роль которого в переходе от дизъюнкции к конъюнкции была скрыта до сих пор от глаз исследователей.*

Это важное утверждение подвергнем всесторонней проверке. Может быть, такие трансмерные переходы характерны лишь для научного творчества? А, к примеру, в художественном творчестве дело обстоит иначе?

2.2.1. Рассмотрим, как дизъюнкция переходит в конъюнкцию в художественном творчестве, например в литературе. Материала, подкрепляющего наши утверждения, так много, что мы ограничимся лишь краткими напоминаниями. Вспомним блестящие анализы басен И.Крылова в книге Л.Выготского «Психология искусства» [4]. Эти басни строятся по примерно одной и той же схеме: дается один план изложения, в котором появляются «аномалии» — элементы контрастного (антитетичного) второго плана, вроде бы не связанного с первым. В процессе развертывания сюжета происходит все большее взаимопроникновение планов. «Изюминка» басни, ее кульминация («катастрофа» по Выготскому) — в объединении противоположных планов, создании качественно нового единства, в котором каждый из заявленных ранее планов становится лишь проекцией, одним измерением целого. Вот что пишет Выготский: «...это не есть еще поэтическая басня. Она может стать ею только в том случае, если поэт разовьет заключенное в ней противоречие и заставит нас на деле как бы мысленно присутствовать при этом действии, развивающемся в одном и в другом плане, если он сумеет стихами и всеми стилистическими приемами воздействия возбудить в нас два противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрешить их в той катастрофе басни, в которой оба этих тока как бы соединяются в коротком замыкании» [4, 173-174]. Далее Выготский напоминает такие «катастрофы» (конъюнкции двух планов) в концовках басен: «Ворона каркнула»; «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать»; «Так поди же попляши» и т.д. «Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором само противоречие это... разрешается» [4, 174]. Такое разрешение противоречий через синтез антитез, как показывает Выготский, типично и для других литературных жанров. Точно такая же (универсальная) схема в рассказе «Легкое дыхание» И.Бунина. Антитетич-

ность «Легкого» и «Тяжелого» синтезируется в кульминации рассказа в неожиданное метафоричное («легко-тяжелое») двумерное целое. «И заключительная фраза, которую мы назвали выше катастрофической, — это неожиданное смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа» [4, 193-195]. Подобно этому два конкурирующих процесса в повествовании «Гамлета», связанные с действием и его оттяжкой, бездействием («Быть или не быть»), находят яркое и необычное разрешение в кульминации всей пьесы — сцене дуэли и смерти Гамлета. Именно здесь процессы, противоположные друг другу и развивающиеся отдельно, наконец, сливаются, «как в коротком замыкании», образуя нежданно гармоничное целое как «единство двух несовместностей» [4, 225-236]. Воистину «гений — парадоксов друг!». Гимном такому *творческому* решению проблемы является следующее высказывание: «Искусство не знает более прекрасного мгновения, чем те, когда смыкаются самые непримиримые противоречия» (С.Цвейг). Кстати, попутно в связи с этим возникает мысль о том, что загадочный «катарсис» и есть на самом деле трансмерный переход в большую размерность, выход в панорамное видение, в метапространство, но не *промысленный* нами, а *прочувствованный!*

А как обстоят дела с трансмерными переходами в других видах искусства? Тщательное изучение данного вопроса убеждает нас в том, что этот переход от дизъюнкции к конъюнкции прослаивает все художественное творчество, разные его жанры.

2.2.2. Напомним лишь общеизвестные яркие моменты. В живописи (П.Флоренский) — это совмещение в одной картине двух противоположных (прямой и обратной) систем перспектив. «В этой картине, как и во многих других у Рафаэля — равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств». «Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в «Пире у Симона» Паоло Веронезе»... И т.д. [20, 220-227]. В театре артисту задается задача находить в разучиваемой им роли нечто прямо противоположное тому, что лежит на поверхности, является очевидным. «Явное» и «скрытое» затем объединяются, оживляя и углубляя образ. («Ищите доброе в злодее» — К.Станиславский.. Этот же подход мы видим и в кино. В одних только работах С.Эйзенштейна содержится множество примеров подобного перехода. Особенно характерный пример с переходом дизъюнк-

пии в конъюнкцию через трансмерный переход демонстрирует Эйзенштейн, рассказывая о параллельном монтаже (этот же пример приводит А.Митта в своей книге «Кино между Адом и Раем»). Останемся на этом чуть подробнее.

Снимается, допустим, столь излюбленная в кино сцена погони. До изобретения параллельного монтажа эта сцена снималась так: последовательно шел долгий показ сначала преследуемого, затем преследователя. Противоположная гамма чувств, драматичность всей ситуации не выявлялись в полной мере в таком монтажном режиме. Изображение «разваливалось», планы не состыковывались, существовали отдельно (как дизъюнкция!). Иное дело — параллельный монтаж, который изобрели, чтобы устранить противоречия последовательного монтажа. Быстрое чередование крупных планов преследуемого и преследователя, сквозное развитие двух противоположных процессов (нарастание отчаяния жертвы и торжества преследователя) придало всему изображению новое качество. Оно стало цельным и динамичным. Кадр стал как бы двумерным, вмещающим одновременно *два* состояния, *две* системы отчета. Произошел трансмерный переход от дизъюнкции к конъюнкции, объединивший два противоположных процесса, устранивший их противоречия в едином драматичном целом.

Этот пример ценен тем, что в яркой и лаконичной форме содержит все особенности трансмерного перехода. Подчеркнем еще раз, что описанный параллельный монтаж устранил противоречия последовательного монтажа в другом, высшем измерении. Из одномерия система изображения перешла в двухмерие. Напомним, что подобные переходы мы назвали «трансмерными». Трансмерный переход — непременное условие синтеза противоречий, объединения дизъюнкций в конъюнкцию, результат *творческого* решения проблемы.

2.2.3. Сделаем краткий экскурс в мифологию. Как известно, К.Леви-Строс выявил универсальную схему мифа, в которой синтез оппозиций («медиация» по К.Леви-Стросу) является основой, смысловым ядром. Эта медиация приводит героя к выходу в новое измерение, новую степень свободы зачастую буквально, не метафорически. Ради устранения исходного противоречия («недостачи» или «вредительства») герой поднимается на небо, опускается в подземное царство, попадает в заколдованную страну, становится способным превращаться в зверей, птиц и т.д. Сюжетные структуры мифов однотипны; основу их

составляют универсальные оппозиции: «высокое — низкое», «мужское — женское», «старый — молодой», «жизнь — смерть»... Содержание мифа членится на фрагменты — цепочки. Цепочки записываются в тех же самых терминах «дизъюнкция-конъюнкция», которые эффективно работают и в описанных ранее анализах произведений искусства. «Мифы создаются для разрешения противоречий», — подводит итог К.Леви-Строс [21, 201]. «Синтез оппозиций — универсальный телеологический принцип мифов всех времен и народов» [21, 120].

На четверть века ранее Леви-Строса подобные универсальные структуры, основанные на биполярных конструктах, выявлены и в сказках (В.Пропп), что дало повод Леви-Стросу сделать такое обобщение: «Сказки — мифы в миниатюре, где те же самые оппозиции транспонированы в меньшем масштабе...» [21, 21]. У Леви-Строса же возникла мысль о том, что результирующая конъюнкция в мифе имеет новое качество относительно исходной дизъюнкции [21, 198-199]. Однако ни у него, ни у его последователей не отразилось главное: дизъюнкция и конъюнкция находятся *в разных измерениях!*

2.2.4. И, наконец, перейдем к музыке, сфере наших профессиональных интересов. Именно музыка и стала базой для конкретного и детального исследования трансмерных переходов как закономерной трансформации звуковысотных процессов. «Тонкая структура этих переходов изучалась на обширном музыкальном материале (произведения XVII-XX вв. [8, 10, 11]). Мы уже показывали подобные переходы в другом месте [II, 312-317], напомним еще раз. Так, например, fuga Баха си-бемоль мажор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» начинается темой, в которой мелодической опорой является тон «ре» (а не тон «си-бемоль», как положено в тональности си-бемоль мажор). Тон «ре» мог бы быть центром в другой, не тональной, а модальной высотной системе (старинный фригийский лад). В экспозиции черты модальной системы усиливаются: в контрапункте возникают интервальные (квартовые) созвучия, функционально нейтральные аккордовые обороты, которые типичны именно для модальности. Перестройкой контрапункта (при сохранении неизменности самой темы) Бах добивается того, что квартовые созвучия исчезают, уступая место терцовым аккордам, которые затем образуют функциональные обороты, типичные для тонально-гармонической системы. Постепенно появляются все атрибуты этой системы: вводнотонность (полутоновый ход к тонике) в интермедии, точные хроматические

секвенции, полный функциональный оборот, повторенный каданс и т.д. Высотная система претерпела трансмерный переход: от интервала как единицы модальной гармонии к аккорду, синтетическому объединению интервалов. Тон «ре» стал теперь элементом тонического аккорда с фундаментальным тоном «си-бемоль». Таким образом, исходное противоречие между «ре» и «си-бемоль» снялось внутри аккорда, единицы большей размерности.

Собственно вся история музыки есть трансмерный переход: от одноголосия (древняя музыка) к двухголосию (начало X в.) и затем к многоголосию и сверхмногоголосию (XX в.). Решающим в этой эволюции является переход от одноголосия (музыкального «одномерия») к двухголосию (музыкальному «двумерию»). **Разновременно** звучащие (противопоставляемые как дизъюнкция) опоры двух разных типов («финалис» и «реперкусса», находящиеся в соотношении **мелодической** квинты) объединились (слились в конъюнкцию) в **одновременно** звучащие **гармонические** квинты (так называемый стиль «органум»). Произошел переход от звука (одномерного элемента) к двумерному интервалу. Это и есть трансмерный переход в чистом виде. «Большой революции, чем переход от одноголосия к двухголосию история музыки не знала» (Ю.Холопов), Закономерность этого перехода, устраняющего противоречия одноголосной мелодической линии в двухголосном контрапункте, и его особенность («трансмерность») историками музыки так и не была отмечена. Переход констатировался, но не объяснялся!

Закончим с примерами и просуммируем сказанное. Суть творчества — в переходе от дизъюнкции к конъюнкции. Этот переход, рождающий новое качество, есть переход из одной размерности в другую (большую) размерность. Более строго непротиворечивость этого утверждения была доказана в [6, 57-62]. Такой переход мы назвали «трансмерным», а само явление (межразмерные связи-переходы) — трансмерностью. Этот особый тип отношений составляет смысловое ядро творчества. Именно в пространстве большей мерности (метапространстве относительно исходного) и устраняются противоречия и парадоксы исходного семантического пространства. Конкретизировав таким образом суть творческого процесса, мы теперь можем приступить к построению универсальной модели творчества (сокращенно УМ, универсальная модель). Ввиду особой сложности этого феномена мы моделируем его в разных дискурсах [12, 313-323].

Литература

1. *Аршинов В.И.* Когнитивные стратегии синергетики // Онтология и эпистемология синергетики. М., 1997.
2. *Балашов Л.Е.* Противоречие (категориально-логический портрет) // Полигнозис. 1998. № 3.
3. *Бескова И.А.* Как возможно творческое мышление. М., 1993.
4. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1997.
5. *Кобляков А.А.* Текст и Метатекст // Логика, методология и философия науки. Т. 5. М.—Обнинск, 1995.
6. *Кобляков А.А.* Теорема о трансмерном переходе как непременнои условии творческого устранения противоречий и парадоксов // Математика. Компьютер. Образование. Вып. 7, ч. 1. М., 2000.
7. *Кобляков А.А.* Логика творчества как основа междисциплинарного синтеза // Математика. Компьютер. Образование. Тезисы. М., 1999.
8. *Кобляков А.А.* Дискретное и непрерывное в музыке с точки зрения проблемно-смыслового подхода // Труды международной конференции «Математика и Искусство». М., 1997.
9. *Кобляков А.А.* Контекстное знание и метасистемный подход // Математика. Компьютер. Образование. Труды V междунар. конф. Вып. 5, Ч. 1. М., 1998.
10. *Кобляков А.А.* Программа курса гармонии для студентов-композиторов музыкального вуза. М., 1996.
11. *Кобляков А.А.* Фуга Баха с точки зрения проблемно-смыслового подхода // История музыкального образования как наука и как учебный предмет. М., 1999.
12. *Кобляков А.А.* Синергетика и творчество: универсальная модель устранения противоречий как основа новой стратегии исследований // Синергетическая парадигма. М., 2000.
13. *Koblyakov A.* Semantic aspects of self-similarity in music // Symmetry: Culture and Science. Vol. 6, № 2. Washington, 1995. P. 297-300.
14. *Курдюмов С.П.* Увидеть общий корень // Знание—Сила. 1988. № 11.
15. *Майданов А.С.* Новый подход к логико-философскому парадоксу // Полигнозис. 1998. № 3.
16. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
17. *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. М., 1989.
18. *Ризниченко Г.Ю.* Нелинейное естественнонаучное мышление и экологическое сознание // Труды международной конференции «Критерии самоорганизации в физических, химических и биологических системах». М., 1995.
19. *Соснин Э.А., Пойзнер Б.Н.* Лазерная модель творчества. Томск, 1997.
20. *Флоренский П.А.* Иконостас. СПб., 1993.
21. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.
22. *Голицын Г.А., Петров В.М.* Информация — поведение — творчество. М., 1991.