

### 3.3 Фрактальная компаративистика в социодискурсе постмодерна

Постмодернизм – чрезвычайно емкое и широкое понятие. Здесь мы остановимся лишь на одной из проблем, поставленных этим направлением, а именно: как, с каких методологических позиций и в рамках какой идейной стилистики могут писаться философские тексты под знаком объявленной философами смерти *абсолютного Духа* и *абсолютной Идеи* (К. Маркс, С. Кьеркегор), *Бога* (Фр. Ницше), *Автора* (Р. Барт), *Человека* (М. Фуко), *Означаемого* (Ж. Деррида и К°), *Истории* (Ф. Фукуяма), *Социального* (Ж. Бодрийяр), *Метанарраций* (Ж.-Ф. Лиотар), *Субъекта, Истины, Философии...* Мартиролог может быть без труда продолжен каждым, кто знаком с постклассическими философскими текстами и, в особенности, с текстами философов-постмодернистов, не без артистизма сыгравших по отношению к метафизическим универсалиям роль серийного убийцы.

Ситуация тотального самоотчуждения личности от онтологических оснований собственного бытия воспроизводится в современной философии, в способах ее самоопределения, в том числе и по отношению к традиции классической философии. Постмодернизм выразил это обстоятельство в концепции Ж.-Ф. Лиотара о конце эпохи «великих повествований», или «метарассказов». Обращение к великим рассказам отныне исключено: мы не можем прибегать ни к диалектике Духа, ни к эмансипации человечества как оправданию постмодернистского научного дискурса. Причем недоверчивость к метанарративам такова, «что мы уже не ждем спасительного выхода из этой несостоятельности», – заключает Ж.-Ф. Лиотар. Конец эпохи великих метарассказов означает понимание того, что ни в одной идеологии нет абсолютного душе- и миротворческого смысла, способного разворачиваться и реализовываться, а потому и пониматься с позиции идеальной заданности. В то же время, провал цивилизации к «планетарной гегемонии силы» (А.С. Панарин) во многом объясняется тем, что без великих вдохновляющих идей и вне питающего и порождающего их процесса культурно-исторической преемственности духовных смыслов жизненный мир человека становится *реальностью отрицания собственной духовно-онтологической основы*.

С точки зрения Ж. Деррида, основополагающей эпистемой классической культуры является понятие «бесструктурного центра структуры», создающего сбалансированность и гармонию структур внутри целостной формы, в то время как в самом центре свободная игра и транс-формации элементов запрещены. Однако себетождественный смысловой центр, – подчеркивает Ж. Деррида, – не объективное свойство структуры, а интерпретационная фикция классической (логоцентристской) онтологической парадигмы. Модель структуры, организованной вокруг абсолютного центра, должна быть заменена децентрированной моделью сосуществования равноправных и равноценных смысловых инстанций в соответствии с семантической матрицей, задающей конфигурации онтологически-смыслового поля философского мышления как сеть связей между его гетерогенными элементами. Эта стратегия весьма своеобразно отвечает на онтологические вызовы, решая постав-

ленную Ж. Лаканом перед психоанализом задачу «охоты на Dasein», «травли Присутствия в его логове».

Понятно, что отрицание онтологического и аксиологического центра и замена иерархической смысловой структуры «номадической дистрибуцией», – пусть даже эти стратегии и вдохновлены пафосом борьбы с тоталитаризмом абсолютной идеи, – превращают философию в регистрацию «поверхностных эффектов», создающихся скольжением смыслов и значений, без надежды – да и желания, – пробиться к безотносительным духовным смыслам и ценностям. Теоретически содержательный смысл постулата об исчезновении содержания («означаемого») в децентрированных структурах современного философского дискурса становится ясен, если вспомнить старую истину о том, что философия является самосознанием эпохи, духовной квинтэссенцией ее картины мира. Но если эпоха представляет собственную квинтэссенцию (буквально: пятую сущность или пятый элемент) по модели фильма Люка Бессона «Пятый элемент», то какой должна и может быть философия этой эпохи?

«Мертвый Бог и содомия – таковы отправные пункты нового метафизического эллипса» [41] (М. Фуко), или «сингулярного зигзага» платонизма, радостно (!) ведущего к метафизике, освобожденной от своей изначальной глубинности – путь от метафизики субстанций к метафизике фантазмов, идолов и симулякров. Метафизическая практика отныне заключается в активизации серии освобожденных и имитирующих самих себя симулякров, в игре означающих, свободных от необходимости отсылки к означаемому, от сущностного различия между симулякром и копией, к игре по ту сторону добра и зла (Ф. Ницше), как и по ту сторону истины и заблуждения (Ж. Бодрийяр). Конечно, в постмодернистском философском дискурсе ощутимо присутствует элемент эпатажа, интеллектуальной фронды. На самом же деле, как признают авторы «Трактата о номадологии» в своей последней книге, «не стоит бахвалиться подобным образом мысли: в нем много бесславных страданий» [42].

Конечно, и в постклассической философии не теряется связь с традицией, согласно которой, именно философия как метафизика бытия или *philosophia perennis* раскрывает обращенному к ней человеку сферу смысложизненных истин. Оппозиционность философского постмодернизма и классики существует больше на уровне популяризации, интерпретации, неадекватной самопрезентации современной философии. На более глубоких слоях их взаимоотношение выступает в гораздо более сложных формах. Классики постклассической философии не только никогда не отрицали своей принадлежности к великой традиции *philosophia perennis*, но, напротив, именно с восстановлением ее подлинного существа связывали понимание смысла своей собственной работы.

Позитивный смысл «апофатической семантики» деконструктивистских стратегий состоит в том, что ее окольные пути позволяют четче, осмотрительнее, вывереннее артикулировать вопрос об условиях бытия человеческой культуры, о том в ней, что не поддается никаким языковым играм, интертекстуальным подменам, отсылкам и стираниям. Жак Деррида не устал подчеркивать, что движения деконструкции логоцентристской эпистемы обитают («как бы обитают») внутри самих деконструируемых структур и поражают свою цель изнутри. В этой связи возникает соблазн рассматривать этих обитателей как скопище паразитов, облепивших и упорно пожирающих изнутри институциональную ткань социума, логические конструкции метафизических систем, догматические положения религии, нравственные кодексы и т. д. На самом же деле в дискурсе Ж. Деррида единое первоначало («трансцендентальное означаемое») не исчезает, но создается возвратным движением следа как «первоначалом первоначала». Сознание изобретает свой путь внутри всегда-уже-начатой редукции, где изначальный Абсолют присутствует не как налично-сущее, но лишь неустанно *различая-откладывая*, бесконечно приберегая себя.

Фактически, в построениях Ж. Деррида речь идет не о дискредитации онтологических универсалий и систем традиционной метафизики, а о новых принципах их понимания и артикуляции. И в этом отношении постмодернизм движется параллельными курсами с поисками нового типа рациональности современным естествознанием и социогуманитарными науками.

Комплекс идей нелинейности, вероятности, самоорганизации, хаоса и т. д. составил по существу новую, постнеклассическую общенаучную парадигму, базовую модель онтологии, противопоставленную субстанциалистским онтологиям классического типа миропонимания. Теория диссипативных структур и динамического хаоса предлагает философам и методологам странные решения, завораживающие своей парадоксальностью.

Зададимся вопросом: какая основная процедура реализуется в предложенной постмодернизмом методике деконструкции через возвратное движение следа как «первоначалом первоначала»? В качестве такой процедуры выступает итерация основополагающего различия в сериях, превращающих логоцентрическую эпистему и ее направляющие схемы в диссипативную систему со своими собственными параметрами порядка, невидимыми или игнорируемыми с позиций самой эпистемы. Суть этого процесса можно описать на основе использования современных синергетических представлений об универсальных структурно-порождающих механизмах в динамическом хаосе и математического аппарата фрактальной геометрии.

Согласно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, философия заключается в творчестве концептов. Концепт определяется как контур или конфигурация некоего чистого События, как *фрагментарное целое неправильных очертаний*, движения которого формируют «беспредельности и бесформенности» плана имманенции как территории философских событий, единственного вместилища концептов. Как видно, к описанию концепта совершенно неприменимы геометрические модели Платона. Замостить Платоновыми многогранниками план имманенции явно не удастся. Но здесь на помощь постмодернизму приходит современная математика.

Основоположник фрактальной геометрии Бенуа Б. Мандельброт так начинает свою книгу: «Почему геометрию часто называют «холодной» и «сухой»? Одна из причин – ее неспособность описать форму облака, горы, дерева или береговой линии. Облака не являются сферами, горы – конусами, береговые линии нельзя изобразить с помощью окружностей, кору деревьев не назовешь гладкой, а путь молнии – прямолинейным» [43]. Существование таких феноменов Б. Мандельброт воспринял как вызов математическим теориям, которые никак не объясняют того, что мы видим или ощущаем, и решил заняться подробным изучением тех из форм, которые Евклид отложил в сторону из-за их бесформенности – исследовать морфологию «аморфного».

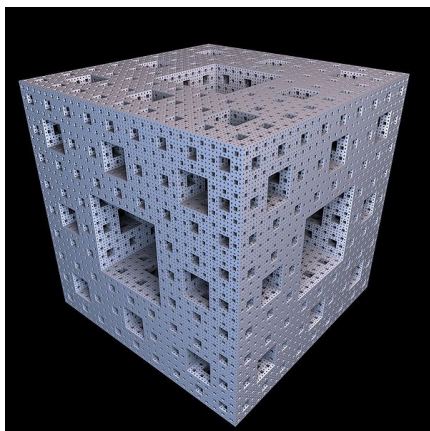
В арсенале современной математики Мандельброт нашел удобную количественную меру *неидеальности* объектов – извилистости контура, морщинистости поверхности, пористости объема – фрактальную размерность Ф. Хаусдорфа – А.С. Безиковича. Совпадая с топологической размерностью на идеальных объектах, новая размерность обладала более тонкой чувствительностью ко всякого рода несовершенствам реальных объектов, позволяя различать и индивидуализировать то, что прежде было безлико и неразличимо.

Фрактальное множество определяется Б. Мандельбротом как множество в метрическом пространстве, для которого верно неравенство:  $D > D_T$ , где  $D$  – размерность Хаусдорфа – Безиковича, а  $D_T$  – топологическая размерность [44]\*.

Самое необычное в размерности Хаусдорфа – Безиковича состоит в том, что она может принимать не только целые, как обычная топологическая размерность, но и дробные значения. Н.Г. Макаренко замечает: множества с дробной размерностью обладают инфернальным свойством призраков или вурдалаков: они не отбрасывают тени, т. е.

\* Это первоначальное определение со временем было признано «неправильным», хотя и сыграло свою конструктивную роль в становлении «фрактальной идеологии».

для таких объектов мера проекций на некоторые (или даже на все) направления равна нулю [45]. Равная единице для прямой линии, размерность Хаусдорфа – Безиковича увеличивается по мере возрастания извилистости. Фрактальная кривая (скажем, кривая фон Коха, размерность пространства которой равна  $1,261859$ ) – уже не классическая линия, но еще и не плоская фигура. Губка Серпинского или, точнее, губка Менгера (фрактальная размерность  $2,7268$ ) – больше, чем поверхность, но меньше, чем объем.



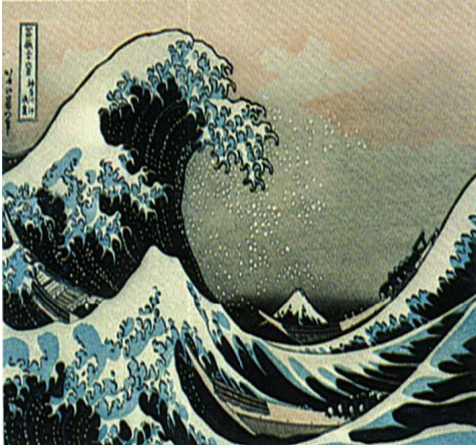
Относительным становится и само понятие размерности фрактальных объектов (что наглядно видно, например, на рисунках М. Эшера). «На первый взгляд, такое недостойное поведение кажется в высшей степени странным и даже пугающим. Однако тщательное исследование показывает, что оно вполне объяснимо, если... если, конечно, вы готовы начать мыслить по-новому» [46].



Бенуа Мандельброт иллюстрирует опирающееся на субъективный фундамент понятие «эффективной размерности» следующим примером: клубок шерсти кажется мухе с большего расстояния точкой (топологическая размерность 0). Подлетев поближе, муха видит диск (топологическая размерность 2). С еще более близкого расстояния муха видит, что перед ней шар (топологическая размерность 3). Подлетев совсем близко, муха видит перед собой клубок гладких ниток, т. е. хитрым образом сложенную пространственную кривую (топологическая размерность 1). И лишь сев на клубок, муха видит пушинки, обрамляющие

нить, т. е. ощущает фрактальность шерстяной нити (фрактальная, дробная размерность).

Какова «истинная» размерность клубка шерсти? Ее не существует: все зависит от точки зрения наблюдателя, разрешающей способности его глаз или прибора. «Численный результат может и должен зависеть от соотношений между объектом и наблюдателем» [47], что вполне в духе представлений о научной рациональности в физике копенгагенской школы Н. Бора и В. Гейзенберга. «Наблюдатель уже не может спря-



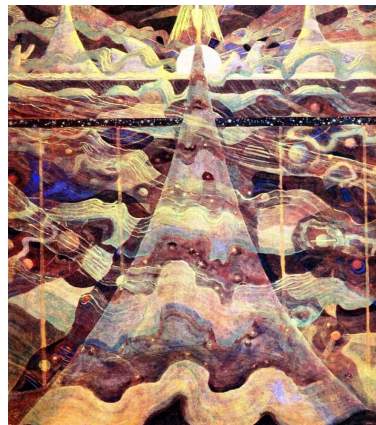
таться, в отличие от субъекта, за понятие объективного закона природы, элиминируясь из научного дискурса. Ему приходится нести ответственность за свой выбор наблюдаемой величины. Это, несомненно, привносит определенные антропные элементы в науку» [48].

«В своем письме к Дедекинду, написанном в самом начале кризиса математики 1875–1925 гг., Кантор, ошеломленный своими поразительными находками, восклицает, переходя при этом с немецкого на французский, что он не может поверить в то, что он видит («Je le vois, mais je ne le crois pas!») [49].\* Б. Мандельброт по этому поводу замечает: математика поняла намек с полуслова. «Какой контраст между безудержной вычурностью до- и контрреволюционной геометрии и практически полным отсутствием какого бы то ни было визуального сопровождения в работах Вейерштрасса, Кантора и Пеано! Аналогичный оборот приняли дела и в физике – после того, как в 1800 г. вышла в свет «Небесная механика» Лапласа без единой иллюстрации» [50]. Теория фракталов, органически связанная с графической формой представления математических концепций, требует обратного подхода: «Вижу – значит верю». «Формула может описать лишь малую долю взаимоотношений между моделью и реальностью, в то время как человеческий глаз обладает огромными способностями к интеграции и различению» [51]. В этом отношении фрактальная геометрия разделяет присущий ей тип рациональности с номадической наукой, как она интерпретируется Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в их «Трактате о номадологии». С тем, однако, ограничением, что руками фракталы не нарисовать, а вот компьютер с этой задачей справляется играючи.



\* «Я это вижу, но я в это не верю!» (франц.).

Так, например, практически все исследователи турбулентности сосредоточивались на аналитическом рассмотрении потока жидкости, хотя многие геометрические формы, участвующие в турбулентности, легко увидеть или сделать видимыми (как, например, на рисунке Хокуся или на картине ван Гога). Игра ламинарности и турбулентности – композиционная основа многих полотен Чюрлёниса.



Степень случайной иррегулярности поведения сложных динамических систем во многих случаях превосходит всякие разумные пределы. Б. Мандельброт указывает, что первоначальное значение английского словосочетания *at random* (случайным образом, наугад) восходит к французскому *un cheval a randon* (лошадь на прогулке), т. е. к иррегулярному движению, направление которого всадник не в состоянии предсказать [52].

Например: береговые линии извилисты и изломаны. Поэтому понятие длины береговой линии – понятие весьма скользкое. Чем более мелкий масштаб измерения мы выбираем, тем большей оказывается длина ломаной линии, склонная с возрастанием точности измерительных приборов увеличиваться неограниченно. «Какой бы метод измерения мы ни применяли, результат всегда одинаков: длина типичного побережья очень велика и настолько нечетко определена, что удобнее всего считать ее бесконечной» [53]. Следовательно, для сравнения различных берегов с точки зрения их протяженности следует подыскать что-нибудь взамен понятия длины, которое к данному случаю неприменимо. Береговые линии по своей структуре фрактальны. Вообще вычисление длин, площадей и объемов фрактальных тел весьма проблематично, если вообще имеет смысл.\*

\* Б. Мандельброт замечает: длина границы между Испанией и Португалией составляет 987 км с точки зрения испанцев и 1214 км с точки зрения португальцев; аналогичным образом ведет себя и граница между Нидерландами и Бельгией (380 км и 449 км). Разумеется, нет ничего удивительного в том, что маленькая страна (Португалия) измеряет длину своих границ более тщательно, чем ее сосед. Законодательным порядком нельзя запретить неопределенность, наблюдаемую в отношении географической длины, так как при ее измерении неизбежно влияние наблюдателя.

Теория странных аттракторов и хаотической (или стохастической) эволюции возникла и развивалась вне какой-либо связи с фрактальными множествами, и все же оказалась буквально пронизана ими [54].



Понятие аттрактора можно проиллюстрировать простейшей моделью: орбита движения маленького шарика после его помещения в воронку представляет собой некую спиралевидную траекторию, которая сходится к горловине воронки. Если диаметр шарика превышает диаметр отверстия воронки, то он там и останется. Горловина воронки становится устойчивой или притягивающей точкой равновесия, которую можно считать *аттрактором*. Если же шарик поместить на кончике карандаша, то он окажется в положении неустойчивого равновесия (движение по траектории образующихся в воронке турбулентных потоков послужило основой для разного рода религиозно-мистических представлений о топологии пространства перехода между онтологически различными регионами бытия. Иллюстрацией таких представлений может служить картина Иеронима Босха).

Множество всех точек неустойчивого равновесия называется отталкивающим множеством, или *репеллером*. Аттракторы и репеллеры большинства динамических систем имеют явную тенденцию к фрактальности. «Все известные «странные» аттракторы представляют собой фрактальные множества» [55]. В диссипативных системах аттрактор копирует сам себя. Фрактал в геометрии и странный аттрактор в теории хаотических динамических систем по сути дела являются синонимами.

Фрактальная размерность является характеристикой странных аттракторов. Дробная часть фрактальной размерности выступает количественной мерой степени хаотичности системы: чем поведение системы хаотичнее, тем ближе дробная часть фрактальной размерности к единице.

Новая общенаучная парадигма формируется с конца XX столетия во многом на основании качественной теории динамических систем или нелинейной динамики, описывающей явления детерминированного хаоса и самоорганизации. О степени воздействия новых представлений на научное мышление свидетельствует хотя бы такой факт: столкнувшись с явлением неупорядоченного движения детерминированных систем с малым числом степеней свободы при изучении динамики трех небесных



тел, А. Пуанкаре заявил: «Картина эта настолько поражает, что я даже не берусь описать ее». Со временем было установлено, что хаотическая динамика присуща практически всем нелинейным физическим системам и огромному классу нелинейных систем самой различной природы. Во многих из них хаотические движения, непредсказуемые блуждания между аттракторами являются преобладающими. В системе может существовать даже целая иерархия хаосов. Мир оказался куда более хаотичным и непредсказуемым, чем это представлялось ранее. Поэтому, волей-неволей, современной науке приходится браться за описание и исследование этой удивительной картины вселенского хаоса.

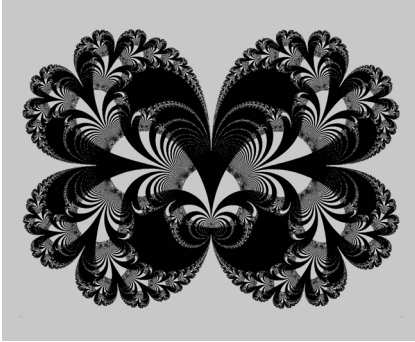
Теория динамического хаоса, синергетика, фрактальная геометрия также инициируют методологические, философско-мировоззренческие разработки нового типа теоретико-познавательных моделей исследования социальных процессов. Все социальные системы являются нелинейными. При этом встает задача разработки языка описания динамики социальных систем. Любые динамические системы сами рожают хаос – это их внутреннее, принципиально неустранимое свойство. Однако диалектика взаимопорождения хаоса и порядка тесно связана со способом ее описания. Скажем, детерминированные хаотические режимы таких трех классов систем, как диссипативные, консервативные (гамильтоновы) и квантовые, имеют совершенно разные математические описания. Также совершенно по-разному описываются хаотические режимы в системах с малым и большим числом степеней свободы.

Славой Жижек замечает:

Смысл современных теорий хаоса заключается в том, что природа не существует как размеренный, сбалансированный ход событий, который нарушает невежда-человек. От самого понятия человека и социума как «избытка» по отношению к гармоничному порядку природы следует наконец отказаться. Образ природы как гармоничного порядка есть ни что иное, как человеческая проекция. «Природа» всегда уже, как таковая, катастрофична и негармонична; ее «закон» – не мерное движение вокруг некоей точки притяжения, но хаотическое рассеяние в пределах того, что в теории хаоса называется «странным аттрактором» – регулярности, которая управляет самим хаосом.

Одно из достижений теории хаоса – демонстрация того, что хаос не обязательно предполагает запутанную, нечитаемую паутину причин: простые причины могут в результате производить «хаотическое» поведение. Таким образом теория хаоса опровергает главную интуицию классической физики, согласно которой, всякий процесс, не подвергающийся внешним воздействиям, стремится к некоему естественному рав-

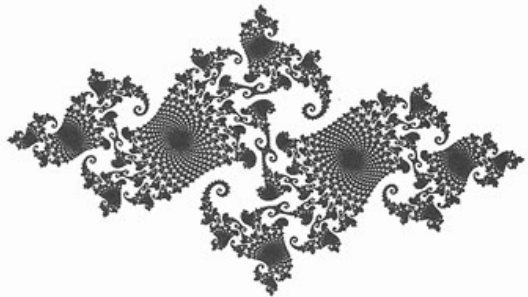
новесию (к покою или к равномерному движению). Революционность этой теории сосредоточена в понятии «странного аттрактора». Система способна вести себя хаотически, т. е. неравномерно, никогда не возвращаясь в предшествовавшее состояние, и все же поддаваться формализации через посредство управляющего ею аттрактора – аттрактора «странного», т. е. принимающего не форму точки или симметричной фигуры, но форму бесконечно разветвляющихся кривых, общий контур которых образует определенную фигуру, «анаморфно» искаженный круг, «бабочку» и т. п. фрактальных объектов.



Наука и искусство, которые предлагает нам теория хаоса, состоят в том, чтобы *позволить нам видеть саму форму хаоса*, позволять видеть структуру там, где обычно мы не видим ничего, кроме бесформенной мешанины. То, что представляется не поддающимся контролю хаосом – от колебаний на бирже и распространения эпидемий до формирования смерчей и расположения веток на дереве – подчиняется некоему правилу; хаосом управляет аттрактор. Речь не о том,

чтобы отыскать «порядок в хаосе», но, скорее, о том, чтобы распознать форму, структуру самого хаоса, его неравномерного рассеяния. В отличие от «традиционной» науки, сосредоточенной на понятии единого закона (устойчивой связи причин и следствий и т. д.), эти теории суть первые наброски будущей «науки о реальном», т. е. науки, предметом которой являются правила, управляющие случайностью. Здесь – а не в мракобесных трактатах на тему «синтеза» элементарной физики и мистицизма, который якобы приведет нас к новому целостному и органичному знанию, идущему на смену старому «механистическому» миру – следует искать исток настоящей «смены парадигм» современной науки [56].

По словам Фримена Дайсона, открытые современной математикой математические структуры, не уместяющиеся в рамки построений Евклида и Ньютона, поначалу воспринимались как «патологические» или даже «психопатичные», как некая «выставка чудовищ», вроде кубистской живописи и атональной музыки. Б. Мандельброт замечает: отныне ученые мужи получили возможность строго математического описания тех форм, которые раньше им приходилось характеризовать различ-



ными «ненаучными» словами – такими, например, как *ветвистый, водорослеобразный, волнистый, извилистый, клочковатый, пушистый, рябой, сморщенный, спутанный, шероховатый* и т. д. Вместе с тем, для создания языка научно-рационального описания фракталов тем же ученым мужам пришлось изобретать явно «антинаучные» термины. «Не следует путать самоквадрируемых драконов с самоподобным драконом от Хартера и Хейтуэя» [57] – эта цитата взята не из алхимического трактата и не из фантастического рассказа С. Лема, а из книги Б. Мандельброта «Фрактальная геометрия природы» (один из этих «драконов» представлен на рисунке).

Почему мы обратились к концепции фракталов? В этой концепции философско-математического синтеза изумленному взгляду открывается совершенно новый мир чистой пластической красоты, заложенный давным-давно в слово «геометрия»; открывается особый, парадоксальный тип сложности, удивительный мир синергии хаоса и порядка. Красота фракталов сочетает в себе красоту строго симметричных объектов типа кристаллов с красотой живых природных объектов, привлекательных именно своей неправильностью. Основное свойство топологической структуры фракталов – самоподобие, по модели отражения зеркала в зеркале (при этом для большинства фракталов характерно нежесткое самоподобие, рекурсивные процедуры их генерации ковариантны, т. е. зеркала обладают определенной структурностью, кривизной) – позволяет совместить пространство воображения с его фактически неограниченной свободой и математически строгую логику.

Основополагающий для западной традиции материал, связывающий структурное членение Космоса как с числовой символикой и логической схематикой всеединства, так и с принципами нелинейной динамики и теории хаоса, содержится в платоновском «Тимее».

Приступая к изложению космологии как логической схемы сотворения демиургом Вселенной по собственному подобию и вечному первообразу, Тимей предупреждает, что в таких вопросах приходится довольствоваться правдоподобным мифом: «А потому не удивляйся, Сократ, что мы, рассматривая во многих отношениях много вещей, таких, как боги и рождение Вселенной, не достигнем в наших рассуждениях полной точности и непротиворечивости» [58]. Само творение Вселенной не было, по Платону, актом творения *ex nihilo*, но актом



упорядочивания нестройного и беспорядочного движения вещей по образу некоего прекраснейшего и совершеннейшего из всех возможных среди мыслимых предметов – живого существа, объемлющего все остальное живое по особям и родам как свои части.

Видимое и осязаемое тело Вселенной должно быть гармоническим единством стихий: огня, земли, воздуха и воды. Однако в состоянии первичного хаоса Вселенная являет собой третий вид сущего (наряду с умопостигаемыми первообразами и зримыми вещами), чуждого каким бы то ни было формам. Об этом пространстве, восприемнике и кормильце всего сущего, дарующем обитель всему рождающемуся, Тимей говорит, что мы видим его как бы в грезах, воспринимаем «посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно» [59].

Кормилица рождения «и растекается влагой, и пламенеет огнем, и принимает формы земли и воздуха». Поскольку наполнявшие ее силы не были ни взаимно подобны, ни взаимно уравновешены, и «сама она ни в одной из своей части не имела равновесия, она повсюду была неравномерно сотрясаема и колеблема этими силами и в свою очередь колебала их своим движением». В состоянии хаоса в стихиях «не было ни разума, ни меры: хотя огонь и вода, земля и воздух являли кое-какие приметы присущей им своеобычности, однако они пребывали всецело в таком состоянии, в котором свойственно пребывать всему, чего еще не коснулся Бог» [60]. Их этого состояния хаоса стихии были приведены Богом к наивысшей возможной для них красоте и к наивысшему совершенству с помощью образов и чисел.

Эта гармония достигается пропорциональным сочетанием опосредованных противоположностей. Но геометрическая пропорция, связывающая пару противоположностей с помощью среднего члена, описывает лишь принцип соединения двухмерных фигур, т. е. абстракций. Реальное же трехмерное тело и его самотождественность образуется удвоением опосредствования.

«При этом, если бы телу Вселенной надлежало бы стать простой плоскостью без глубины, было бы достаточно одного среднего члена для сопряжения его самого с крайними. Однако оно должно было стать трехмерным, а трехмерные предметы никогда не сопрягаются через один средний член, но всегда через два. Поэтому Бог поместил между огнем и землей воду и воздух, после чего установил между ними возможно более точные соотношения, дабы воздух относился к воде, как огонь к воздуху, и вода относилась к земле, как воздух к воде... На таких основаниях и из таких составных частей числом четыре родилось тело космоса, упорядоченное благодаря пропорции» [61].

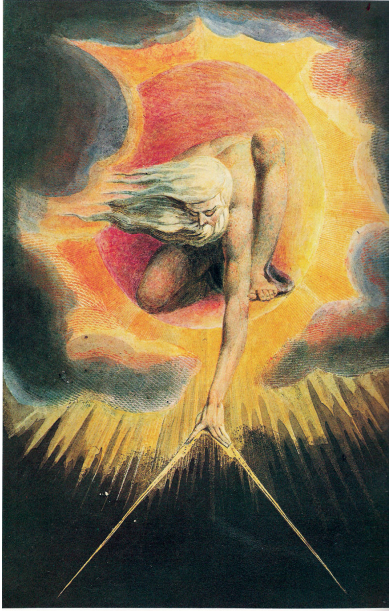
Рассуждения платоновского Тимея, связывающего умопостигаемую гармонию с триадой, а гармонию реальных физических тел – с тетрадой, выглядят совершенно загадочными. Может быть, нитью к истолкованию этих построений может стать еще более странное рассуждение Тимея, касающееся замысла *вечносущего* Бога относительно души, которой следует наделить тело Космоса как чувственную реальность Бога, «*которому только предстояло быть*»:

Бог составил душу «вот из каких частей и вот каким образом: из той сущности, которая неделима и вечно тождественна, и той, которая претерпевает разделение в телах, он создал путем смешений третий, средний вид сущности, причастный природе тождественного и природе иного, и подобным же образом поставил его между тем, что неделимо, и тем, что претерпевает изменение в телах. Затем, взяв эти три [начала], он слил их все в единую идею, силой принудив не поддающуюся смешению природу иного к сопряжению с тождественным. Слив их таким образом при участии сущности и сделав из трех одно, он это целое в свою очередь разделил на нужное число частей, каждая из которых являла собой смесь тождественного, иного и сущности» [62].

В этом описании прежде всего обращает на себя внимание повторение операции смешения. Используя указание Тимея, согласно которому, структура реальности возникает на основе двойного опосредствования противоположностей, можно согласиться со следующим заключением, сделанным К.Г. Юнгом при истолковании соответствующих текстов Платона. Умопостигаемая, не ставшая еще предметной реальностью схема души образуется триадой Неделимого, Делимого и сущности среднего вида, логически причастной природе Иного, но не являющейся реальностью самого этого Иного. В этой схеме нет ничего такого, что заставляет Делимое (Иное) противиться своему синтезу с Неделимым (Тождественным). Логический синтез универсальных онтологических противоположностей, участвующих в имманентной целостности души, не требует волевого усилия и принудительности.

Но тот же самый синтез на уровне осуществленной реальности идеи требует насильственного включения «строптивного четвертого» (К.Г. Юнг) в конституциональную тройственность Мировой души, т. е. «средний вид» сущности противопоставляется самому себе. «Для возникновения реальности необходимо второе смешение, вторая смесь, в которую силой привносится «иное». Последнее, таким образом, и есть то *четвертое*, которое по характеру своему «*противник*», сопротивля-

ющийся гармонии. Однако именно с ним, по свидетельству текста, неразрывно связано желанное бытие» [63].



Желанное бытие достигается посредством итерации\*, примененной к структуре Мировой души. Демиург делит целое сотворенной им души, насильственно слитое из иного, тождественного и сущности, «на нужное число частей» в соответствии с двумя последовательностями чисел: 1, 3, 9, 27 и 2, 4, 8. Через первый ряд, как поясняет А.Ф. Лосев, выражается определенность, самотождественность, принцип свертывания множественности в одну нераздельную точку. Через второй – неопределенность, текучесть, выход за собственные пределы. Таким образом, единое целое души составляет ряд: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, где во вложенных друг в друга числовых рядах совмещается единораздельность единого (одного) и иного, тождества и различия, прерывного и непрерывного. Душа «являет собой трехчастное смешение природ тождественно-

го и иного с сущностью, которое пропорционально разделено и слито снова и неизменно вращается вокруг себя самого, а потому при всяком соприкосновении с вещью, чья сущность разделена или, напротив, неделима, она всем своим существом приходит в движение и выражает в слове, чему данная вещь тождественна и для чего она иное» [64].

Поскольку же материально-вещественный космос устроен внутри души, то это безгласно и беззвучно изрекаемое слово имманентно как душе, так и ощутимому и мыслимому Космосу.

Дальнейшие действия Демиурга описываются так: «После этого он стал заполнять образовавшиеся двойные и тройные промежутки, отсекая от той же смеси все новые доли и помещая их между прежними долями таким образом, чтобы в каждом промежутке было по два средних члена, из которых один превышал бы меньший из крайних членов на такую же его часть, на какую часть превышал бы его больший, а другой превышал бы меньший крайний член и уступал большему на одинаковое число. Благодаря этим скрепам возникли новые промежутки, по  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{3}$  и  $\frac{9}{8}$ , внутри прежних промежутков. Тогда он заполнил все промежутки по  $\frac{4}{3}$  промежутками по  $\frac{9}{8}$ , оставляя от каждого промежутка ча-

\* Итерация (лат. *Iteratio* – повторение) – одно из ряда повторений какой-либо математической операции, использующее результат предыдущей аналогичной операции.

стицу такой протяженности, чтобы числа, разделенные этими оставшимися промежутками, всякий раз относились друг к другу как 256 к 243. При этом смесь, от которой Бог брал упомянутые доли, была истрачена до конца» [65].

Алгоритм действий Демиурга структурно аналогичен алгоритмам построения фрактальных объектов – например, той же губки Менгера: каждая грань исходного куба делится на 9 равных квадратов. Плоскостями, параллельными граням, исходный куб разбивается на 27 одинаковых кубиков с длиной ребра, равной  $1/3$ . Затем удаляются 7 кубиков – один центральный и 6 из центра каждой из граней. В результате из 27 остается 20 маленьких кубиков. Такая итерационная процедура с вырезанием сквозных отверстий и последующим превращением каждого оставшегося кубика в 20 еще более мелких кубиков с размером в три раза меньше исходного продолжается до бесконечности. В результате этих операций образуется объект с коэффициентом самоподобия  $1/3$ , называемый губкой Менгера, имеющей нулевой объем, но обладающей бесконечной площадью своих пор. Таким образом, если для создания Космоса Демиург обратился к «тождественному и неизменному образцу, постижимому с помощью рассудка и разума» [66] и описываемому в рамках эйдетической феноменологии, то для создания души Демиург прибег к методу итерации как способу задания рекурсивных функций и построения самоповторяющихся или самоподобных форм.

Рекурсия – метод определения класса объектов или методов предварительным заданием одного или нескольких (обычно простых) его базовых случаев или методов, а затем заданием на их основе правила построения определяемого класса или метода, ссылающегося прямо или косвенно на эти базовые случаи. Конструкции строятся рекурсивно, если они строятся посредством добавления все более мелких деталей к менее детализированным формам, полученным на предыдущих этапах построения. Другими словами, рекурсия – способ общего определения множества объектов или функций через себя, с использованием ранее заданных частных определений. Рекурсия используется, когда можно выделить самоподобие задачи.

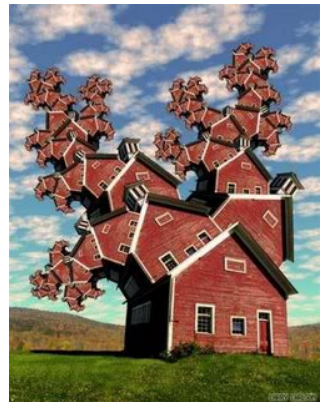
Самоповторяющиеся или самоподобные формы получили название «гномоны». Этимологически *гномон* является буквальным переводом египетского слова *меркхет*, означающего «нечто, что позволяет узнать». Гномоном называлась L-образная конструкция, помещаемая в центр диска солнечных часов. Определение гномона дано Героном Александрийским. По Герону, гномон – это фигура (геометрическая фи-

гура или просто число), которая, будучи добавлена к какой-либо другой фигуре, образует новую фигуру, подобную исходной [67].

Классическим примером бесконечной рекурсии являются два поставленные друг напротив друга зеркала: в них образуются два коридора из затухающих отражений. Рекурсия позволяет строить элегантные и выразительные структуры. Примером музыкального произведения, построенного как рекурсивная структура, является «Болеро» Мориса Равеля. В одном из рассказов Станислава Лема повествуется о разумной машине, которая обладала достаточным умом и ленью, чтобы для решения поставленной задачи построить себе подобную, и поручить решение ей. Итогом стала бесконечная рекурсия: каждая новая машина строила себе подобную и передавала задание ей.

Объект называется рекурсивным, если он содержит сам себя, или определяется с помощью самого себя. Рекурсия в лингвистике понимается как способность языка порождать вложенные предложения и конструкции. Когда речь ведется о лингвистической структуре, то ее следует называть рекурсивной, если она будет содержать себя в качестве своей составной части. Образцом подобной структуры можно считать стихотворение Роберта Бернса «Дом, который построил Джек».

*Вот дом,  
который построил Джек.  
А это пшеница,  
которая в темном чулане хранится  
в доме,  
который построил Джек.  
А это веселая птица-синица,  
которая часто ворует пшеницу,  
которая в темном чулане хранится...*



В каждой новой строфе этого стихотворения в виде вложения присутствует – с незначительными изменениями – предыдущая строфа. В результате в последней строфе сосредотачивается все предшествующее содержание и отчетливо просматривается способ построения очередной строфы.

Более сложные рекурсивные структуры образуются в результате последовательных «ссылок» друг на друга двух и более структур. Литературные произведения, в основе которых лежит рекурсивная структура этого типа, отличаются не только своей необычностью, но и логической сложностью, которая часто вызывает «смятение разума».

Примером рекурсивного стихотворения, в котором реализована синтаксическая структура данного типа, является «Сон» М.Ю. Лермонтова.



*В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.*

*Лежал один я на песке долины;  
Уступы скал теснились кругом,  
И солнце жгло их желтые вершины  
И жгло меня – но спал я мертвым сном.*

*И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне.  
Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.*

*Но в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена;*

*И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той;  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладящей струей.*

В основном сне (где он истекает кровью) герой видит себя спящим, и в этом, втором сне, он видит одну из молодых женщин, которой, в свою очередь снится его основной сон (в котором он истекает кровью в долине Дагестана). А далее в этом ее сне, где спящий герой, будто бы истекая кровью, видит во сне молодую женщину, которой снится его сон, в котором он истекает кровью... «Рекурсивность описанных снов ограничивается трехуровневой вложенностью, что создает логические сложности в соотношении снов друг с другом, переходе к новой серии снов во сне и обеспечивает поистине магический эффект» [68].

Почему же Демиург при создании души обратился именно к рекурсии? Он принял во внимание, что, во-первых, практически все геометрические фракталы задаются в форме бесконечной рекурсии, и, во-вторых, что «Смысловые идентичности (эмпирические объекты, символы, знаки, цифры, предложения и т. д.) могут порождаться лишь рекурсивно» [69].

Будучи существенно нелинейными вычислительными процессами, итерации в областях неустойчивости и бифуркационных «развилках» в точности воспроизводят хаотизацию поведения, присущую нелинейным процессам самой разной физической, химической, био-

логической и даже социальной природы. Поскольку души являются неравновесными системами, то для их образования не годился метод, реализующий замысел вечносущего Бога о теле Космоса, которое было бы сотворено «гладким, повсюду равномерным, одинаково распространённым во все стороны от центра, целостным, совершенным и составленным из совершенных тел» [70].

Души людей образованы из остатков состава, использованного для изготовления вселенской души (Платон забывает, что немногими страницами ранее Тимей утверждает, что эта смесь «была истрачена до конца»). Но чистота этой смеси уже была «второй или третьей степени», а арифметические, геометрические и гармонические прогрессии деления соблюдались лишь «примерно таким же образом». Для Платона онтологическое несовершенство мира и человека связано с нарушениями математической строгости пропорций исходной модели, внесением в ее гармонию начал беспорядочности и случайности. Внутреннее движение смертного рода души происходит по образу и подобию вечного круговращения души вселенской, но нарушается буйством и смутой огня и воды, воздуха и земли, соединенных с человеческой природой. В конце концов, движение тождественного в душе было сковано, а движение иного расстроено до такой степени, «что три двойных и три тройных промежутка, а также связующие члены (три вторых, четыре третьих и девять восьмых)... пошли вкривь и вкось» [71]. Отсюда и «лживость и неразумность» суждений души. Но не будем забывать и о насильственном характере вторичной процедуры смешения сущностей, которая понадобилась Демиургу для создания архетипа небесной гармонии.

Как известно, на дверях Платоновой Академии было вывешено строгое предупреждение: «Негеометр да не войдет». Геометрия, которая была положена в основу эйдетической феноменологии Платона, описывала структуру онтологических гармоний посредством математически совершенных форм, идеальных объектов классической евклидовой геометрии. Например, атомы стихий имеют форму правильных выпуклых многогранников, сложенных из исходных треугольников: Земля – куб, Огонь – тетраэдр, Воздух – октаэдр, Вода – икосаэдр, а для Вселенной в целом Бог определил форму додекаэдра [72]. Но эта геометрия логосов – не единственная и не достаточная для моделирования сущего. Перефразируя С. Жижека, можно сказать: «Тимей» неопровержимо доказывает, что Платон читал «Фрактальную геометрию природы» Бенуа Мандельброта.

Из «Тимея» следует, что при создании Мира Демиургом были использованы три конструктивных принципа:

1. Тело Космоса и составляющие его стихии – правильные многогранники.
2. Душа – фрактальное множество.
3. Хаос – пространство фазовых переходов, турбулентные вихри.

Реальный мир – смесь всех трех принципов, сборка из метафизического конструирования и спонтанной самоорганизации. Соответственно онтологически легитимируется применение нелинейной логики в со-циодискурсе, направленном на описание реального общества.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари отмечали, что фрактальные объекты дают математическую модель общего определения гладкого пространства, принимающего в расчет его отличия от рифленого пространства, а также отношения с последним [73]. Напомним, что различия гладкого и рифленого пространства являются основным предметом анализа в «Трактате о номадологии». На наш взгляд, фрактал – это методологическая модель разрешения антиномии системы и ризомы, логической категории и экзистенциала, регулярности и спонтанности, или, – если обратиться к особенностям стиля, соответствующего фрактальной морфологии, – научного трактата и афоризма. Как фрактал – на полпути между системой и ризомой, так эссе – на полпути между трактатом и афоризмом. Недаром сам Б. Мандельброт определил жанр своей книги, в которой излагаются основы новой научной дисциплины, как философско-математическое эссе, «...скромной целью которого является полное обновление геометрии Природы» [74].

Картина номадической дистрибуции смыслов в «ризоморфных» средах произвольно фрагментированного мира близка, и, вместе с тем, принципиально отлична от фрактального типа построения эссе. Эссеизм в философии – синтез формообразований философских идей в процессе их взаимоопосредствования в личностном опыте философствования. «Эссе» передается по-русски как опыт. Знаменателен двойной смысл этого понятия. Опыт – это и эксперимент – обращение к неизвестному, испытание и проверка возможностей, но опыт – это и багаж накопленных знаний, умений, навыков, жизненной мудрости. Таким образом, опыт – это и динамичное начало, как выход в открытую зону риска, неопределенности, и консервативное, охранительное начало в виде обретенных ранее надежных, проверенных и испытанных опор. Несовпадение личности с самой собой, имманентная ей трансценденция любого застывшего тождества обуславливает и открытость эссеистского проекта философствования – ничему не противостоять и ни с чем не отождествляться, ничего не доказывать и ничего не опровер-

гать. В этом типе философствования мысль и жизнь, идея и реальность раскрываются друг в друге по логике взаимопричастности, а не выводятся одно из другого по логике целевых или причинно-следственных связей.

Эссеистика выступает как особая жанровая система, располагающаяся на гранях и в лакунах разных способов постижения человеком мира и самого себя. Она не только совмещает в себе стилистические признаки, характерные для исторической хроники, философского трактата, художественного произведения, публицистической и научно-популярной статьи, нравоучительной проповеди, политического памфлета, интимного дневника, психологического самонаблюдения, бытовой зарисовки, афоризма житейской мудрости – но и переступает за их границы в некое междисциплинарное пространство философии, науки, религии, искусства.

Собственно эссеистику отличает свободная композиция при наличии конкретной темы, любовь к парадоксам и контрастам и нелюбовь к заданным нормам и образцам, дозированное использование специальной терминологии и придание терминологического статуса словам обыденного языка. И главный, определяющий признак жанра – подчеркнуто субъективный характер дискурса, настолько прямое и непосредственное соотнесение тем и сюжетов письма с самонаблюдением, с анализом собственного «Я» и его трансформаций, что написание книги выступает как процесс «самосотворения» и самопознания ее автора. Основатель жанра эссе М. Монтень писал: «Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан своей книгой». Хотя в отличие, например, от автобиографии, дневника или исповеди, личность автора не становится (или лишь эпизодически выступает) непосредственным предметом описания. Авторское «Я» – это не предмет, но среда, сквозь которую преломляется любая предметность.

Специфика эссе как типа (жанра) дискурса и заключается в преодолении всяческой цеховой специфики письма в неутомимом странничестве по безграничным пространствам жизни и мысли. В этом пространстве традиционные типы (жанры) и формы дискурса как бы выворачиваются наизнанку, выходят из своей предметной определенности и обращаются к единой для них предпосылке – авторскому присутствию в многообразии опыта миропостижения. Тем самым разнообразные сферы знания, замкнутые в своих дисциплинарных границах, выводят в непосредственно переживаемую реальность, обретают жизненный смысл. Философские идеи и каждодневные события; системы мировоззрения и житейские наблюдения; символы, образы и понятия как бы присматриваются, приноравливаются друг к другу в попытках сближе-

ния, сохраняя взаимную несводимость. Образ пытается «дорости» до идеи по мощности обобщения. Абстрактное понятие стремится включить в себя пластическое богатство чувственного образа. Отдельный факт или единичное событие принимают на себя функции воплощения и манифестации идей и нормативно-ценностных систем.

Жанр эссе определяется установкой на создание такой художественной нормы, которая в принципе бы исключала возможность «неправильных» культур, стилей или жанров, вовлекая в свою орбиту все новые и новые типы построения текстов. Снимается разделение центра и периферии и принцип локализации смысла – фокусировка смысла может происходить в любой точке. У эссе, как и у фрактала, нет конца, начала или середины – читать эссе и рассматривать фрактал можно с любого места. Особый смысл получает «семантическое мерцание», игра значений, позволяющая совмещать предельно личное со всемирно-историческим. Соответственно, образы и понятия в философском эссе, разрушая интенцию традиционного метафизического дискурса на систематическую завершенность, образуют некое новое, свободное единство. Сохраняя взаимную несводимость, они соприкасаются, пересекаются, встраиваются друг в друга, вступают в отношение подвижного синтеза, одновременно стремясь и к предельному обобщению, и к жизненной достоверности.

Фрактальный принцип морфогенеза эссеистики создает и особую стратегию герменевтики философских идей. М.М. Бахтин определяет идею как *живое событие* встречи двух или нескольких сознаний. Идея не субъективна и не объективна, но *интерсубъективна*, топос ее бытия – диалогическое общение *между* сознаниями. Перевод идей в превращенные формы трансцендентально-логических схем мышления экранит жизненный смысл учения об идеях.

Как отмечалось выше, одним из основных свойств фракталов является самоподобие. В самом простом случае небольшая часть фрактала содержит информацию о всем фрактале. Определение фрактала, данное Мандельбротом, звучит так: «Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому». Фактически фрактальная структура обесмысливает само противопоставление *часть – целое*. В этом отношении фрактал гомологичен лейбницевской монаде как понятию простой субстанции, в которой необходимо должна существовать множественность состояний и отношений, хотя частей она не имеет.

Раскрывая диалектику числа у Плотина, А.Ф. Лосев так формулирует основную интуицию бытия античного платонизма: «Условием мыслимости мира является тождественность каждой вещи с миром в целом» [75]. Поэтому единство нельзя понимать только как объединенность. Единство есть там, где каждая часть, отличаясь от целого, в то же самое время тождественна с этим целым. Плотин приводит аналогию с разлитым в чаши молоком. В каждой чаше находится порция, которая определяется как часть целого. Но нельзя сказать, что белизна кружки молока является частью белизны молока в целом (как «двойка» является частью «десятки»), или что белизна кружки молока меньше, чем белизна всего молока; в этом случае «мы имеем белизну части, а не часть белизны» [76]. Белизна целиком и полностью присутствует в любом произвольно взятом количестве молока.

В отличие от принципов построения самореферентного текста, структурное и функциональное самоподобие в нелинейных развивающихся системах может возникать (или, напротив, исчезать) в областях нелинейных резонансов, в том числе – в ритмокаскадах, порождаемых морфогенетической волной диалогического общения между сознаниями.

Ф. Ницше указывал, что реплики диалога приобретают определенную окраску, звучность, точность жеста в точном расчете на другого. В общении могут быть использованы десятки способов выражения своей души. В диалоге как общении лицом-к-лицу двух собеседников «существует лишь одно-единственное преломление лучей мысли – это преломление создает собеседник, как зеркало, в котором мы хотим снова увидеть наши мысли». Но разговор, в котором участвует несколько собеседников, неизбежно теряет «индивидуализирующую тонкость». Такого рода диалог основывается не на глубинном общении, в которое вовлекается духовное средоточие личности, но на добродетелях толерантности. «Постигая себя самих, научаясь смотреть на наше собственное существо как на изменчивую сферу мнений и настроений и тем самым слегка презирать его, мы снова устанавливаем равновесие между нами и остальными людьми» [77].

Р. Барт противопоставляет Текст Произведению. Произведение как нечто замкнутое, завершенное, можно укротить, заточив в библиотеке – олицетворении структуры классической онтологии. Текст – это ткань (сеть, паутина) интертекстуальности, которая плетется в акте чтения из нескончаемого множества нитей. Это многоголосое эхо культуры, гул ее языков, игра значений и смыслов, мифов и символов, цитат и реминисценций, шествие сквозь текст временных пластов, культурных

эпох, цивилизационных кодов создают мощную стереофонию пересекающихся взаимовлияний в многомерном пространстве и обратимом времени интертекстуальности. В этом реляционном пространстве-времени странным образом могут инвертироваться векторы духовных воздействий и детерминаций. Решение, данное Гегелем в «Феноменологии духа», считает Ж.П. Сартр, представляет «значительный прогресс по сравнению с Гуссерлем» [78]. Славой Жижек преспокойно замечает: «“Ричард II” неопровержимо доказывает, что Шекспир читал Лакана» [79]. Такого рода анахронизмы в современной философии, отказывающейся от принципа линейности историко-философского процесса и прослеживающей переключку голосов в Большом времени культуры, становятся обычными.

Фрактальный тип организации текста и принцип самоподобия позволяют принять «индивидуализирующую тонкость» экзистенциальной коммуникации как порождающую модель *нелинейной компаративистики*, в которой философские идеи и тексты, даже включаясь в интертекстуальные игры и подмены, сохраняют смысл *живого события*. В этом плане эссе – на полпути между произведением и текстом.

Архитектоника произведения-текста представляет собой открытое множество констелляций рефлексивных резонансов, среди которых нет ни привилегированных точек, ни привилегированных траекторий движения (они выбираются свободным произволом). Однако, если мы ведем речь о Тексте в его постмодернистском понимании, то нельзя забывать указание Р. Барта, что на уровне Текста, в отличие от Произведения, смыслы создаются и фокусируются не автором, а читателем, в его – читателя – времени, с позиций его собственных интеллектуального и жизненного опыта. Поэтому программа философской герменевтики В. Дильтея – восстановление философского лица автора в его аутентичности, учитывая историко-культурные предпосылки, особенности эпохи, личные качества создателя произведения, его характер, душевный склад, биографические данные – это освоение философского наследия уже с позиций Произведения, а не с позиций Текста.

В попытках экзегезы текстов Книги Бытия Августин приходит к заключению: «...если бы я писал книгу высшей непреложности, я предпочел бы написать ее так, чтобы каждый нашел в моих словах отзвук той истины, которая ему доступна; я не вложил бы в них единой отчетливой мысли, исключающей все остальные...» [80]. Именно так устроена Культура как Текст, в том числе и методология интерсубъективной сборки понятий «точных наук». Г. Рейхенбах – основоположник

(наряду с М. Штраусом и П. Феврие) семантического подхода в логике квантовой механики, – предложил принцип логической экспликации дополненности, предполагающей переход от дополненности как отношения между одновременно ненаблюдаемыми в квантовой механике *величинами* к дополненности как отношению между *высказываниями* о значении этих величин. Соответственно, особого рода исследовательская стратегия направляется не по пути изменения существующей или введения новой аксиоматики, а по пути развития логико-смысловой согласованности интерсубъективного контекста определения понятия.