

В. П. Раков

ПОЭТИКА НЕРАЗРЕШИМОСТЕЙ (подступы к теме)

Есть важное историко-культурное наблюдение А. В. Михайлова. Исследователь философского творчества М. Хайдеггера писал об одной из его лекций (1929 г.), где отмечалось: «Корни наук в их бытийном основании отмерли»¹. Отныне методология познания устранилась от «органицизма», этой своеобразной гарантии «природности» и целостности научных представлений о мире и человеке. Тут же А. В. Михайлов подчёркивает то обстоятельство, что «как раз опыт русской мысли (далеко ещё не усвоенный нами) показывает, что полнота осмысления бытия не была утрачена до конца, – отсюда столь незатруднённый и столь же естественный переход от философии к науке и технике (и обратно), какой мы наблюдаем в творчестве В. И. Вернадского и П. А. Флоренского»². Продолжим это суждение, обратив внимание не только на расширение спектра и «технического» инструментария исследований. Речь идёт о пополнении самого их концептуального языка, языка понятий и теоретических категорий. Новая лингвистика знания позволила увидеть предмет изучения – в его объёмности с включением в последнюю того элемента *тайны*, который является не столько плодом субъективных реакций, сколько выступает в качестве онтологической специфики сущего. Об этом настойчиво думал и много писал П. А. Флоренский, не пренебрегавший *непонятым* на пути ищущего разума, а, напротив, вовлекавший энигматическое в научную картину мира. Искусство и литература Серебряного века совершают, по видимости, рискованный и даже «безумный» прыжок в открывшиеся сферы. Задача состояла в том, чтобы найти интеллектуальные ресурсы для нового восприятия реальности и понимания изменившейся парадигмы художественного творчества. Вслед за этим возникла необходимость в уяснении миметической стратегии и таких её элементов, которые рационализированными поэтиками не актуализировались и потому не относились к морфологической составности произведения. Наступило время, когда дотолле иг-

норируемое обрело свою очевидную значимость. Удивительным в этом процессе было то, что *периферийное* стало ценностью – в одном ряду с доминирующим. Убедительная иллюстрация к частому схождению времён в культуре! Анализируя суть произошедшего и обозначившегося в сознании поворота, прозорливый исследователь охарактеризовал его так: «<...> история заново собирается воедино, а всё неотмыслимое от неё временно преобразуется в своего рода пространственность; отступает на задний план развитие, предполагающее смену временных моментов и отживание одних, отодвигаемых в прошлое, наступление иных, имеющих над ними даже в чём-либо превосходство и большее право на существование, а на передний план выходит складывание всех этих временных моментов в своего рода единовременность»³.

Совершившийся поворот принёс с собою и многое из того, что покрылось было патиной забвения. Концепты, исчезнувшие из практики научного контекста, внезапно воскресли и наполнились живым и волнующим содержанием. Поэтологическая машинерия творчества усложнилась и дала сильный толчок развитию стилей и их конфигуративной специфики. Существенно и то, что учёный указал (в качестве креативного приобретения) на пространственность как типологическую черту литературы новой формации. Подчеркнём, что речь идёт не о «пространстве» Лессинга, которое, как и время, служит дифференцирующим признаком видов искусства. Не имеется в виду и «пространство» бахтинской теории хронотопа. А. В. Михайлова следует понимать с учётом идеи, выдвинутой «новой критикой», которая зафиксировала тенденцию литературы к опространствлению времени. У русского филолога эта идея приобретает более широкие – культурологические – горизонты, позволяющие включить все историко-временные явления в координаты глобального масштаба, находя в каждом из них моменты не разъединяющие, а, напротив, объединяющие – в системе некоего субстанциального единства. Последнее же имеет вселенский характер. В топологически осмысляемом бытии телá, вещи и человек даны не в хронологической разорванности, интервальности, а – «враз» (М. Цветаева), то есть в вечностном

временном совпадении (у Михайлова сказано: «в своего рода единовременности»).

Для нас это положение является ключевым. Занимаясь теоретической реконструкцией релятивистской поэтики, мы обнаружили, что в основе её учения о стиле (и шире – творчества) залегает не какой-то из всех привычных, но иной – ярко выраженный принцип космичности. Согласно этому принципу, стилевое тело, подобно звёздному небосводу Левкиппа и Демокрита, состоит из вербальных единиц (или атомов) и их скоплений, разреженных «безднами» между теми и другими. С опорой на эту специфику мы предложили типологическую схему структурного устройства дискретно организованных стилей⁴. Но тут ещё далеко до исчерпания темы. Дискурс требует своего продолжения с позиций развивающегося языка науки. Поясним это замечание.

Изучая новую поэтику, мы обратились к имяславской традиции с её широко разработанной оноματοлогической теорией, где, наряду с прочим, представлено освещение концептов, без знания которых трудно обойтись. Применительно к нашей теме, это – категория имени (Логоса), меона и укона. Эстетическое высказывание релятивистского типа базировано на основе того, другого и третьего, взятых в содержательной и функциональной связности. Вопрос об их семантике – пожалуй, самый трудный из тех, что образуют проблемно-тематический ряд новой поэтики. Но здесь мы напомним лишь о содержании терминов, практически не встречающихся в литературоведческих штудиях. Один из них – «меон», который, как пишет исследователь, «не есть ни какое-либо качество, ни количество, ни форма, ни отношение, ни бытие, ни устойчивость, ни движение. Он есть только по отношению ко всему этому, и именно *иное* по отношению ко всему этому»⁵. Что касается родственного этому понятия *укона*, то он представлен в той же модальности. Различие же заключается в том, что меон обладает качеством порождающего начала, тогда как укон, являющийся его низшей ступенью, выступает в виде «тёмной материи», рационально непостижимой. Однако было бы ошибкой

полагать, что это – чистая негативность. Дело в том, что без укона невозможно никакое порождение и развитие. Поэтому нельзя думать, что в укониическом небытии абсолютизируются лишь стихии отрицательности, безмыслия и мглы. Ж. Делёз советовал в данной форме небытия узреть «бытие проблематичного, бытие задач и вопросов»⁶.

Прежде чем продвигаться далее, напомним, что а) меон и укон находятся не где-то в стороне и за границами стиля, а – в его составности и поэтому должны восприниматься в качестве морфологических элементов его структурного устройства. Не следует забывать и того, что б) стиль есть понятие космологическое: ведь в нём художник усматривает проекцию небесного свода, шире и точнее – вселенной в её безначальности и бесконечности. Это – пространственный, а не временной концепт. Форму своей реализации он находит на *странице*, которая для писателя открывается как «вотчина поэзии» (С. Малларме) и «несказуемый сказ» (А. Белый). Вопрос состоит в том, как «распаковывать» образы и смыслы (В. В. Налимов), таящиеся в глубинах меона. По М. Хайдеггеру, исток творчества располагается здесь, а начало произведения есть разверзание мглы и извлечение из неё художественной эйдетики.

В эпоху Серебряного века пришло понимание всей остроты проблемы. Теперь восприятие литературного творения не ограничивается рефлексией над внутренним миром произведения и его словесно-выразительной системой. Становится теоретической потребностью знать о динамической первопричине того, что создается. Термины *меон* и *укон* достаточно популярны в это время, вплоть до 1920-х годов, особенно в области философии имяславской традиции. Прерванность этого процесса на многие десятилетия не могла не замедлить ритма научного процесса, но всё же мысль о меоне и различных формах его присутствия в художественных стилях не умерла. В современном научном контексте она живёт в терминах *иное* и *инаковость*, причем с удержанием в них семантики космичности. Исследователи пишут о наличии в искусстве элементов *иного* как «вселенских сил творения и разрушения»⁷, что

сопряжено «с переживанием своего рода трансцендентности»⁸. Сказано верно! Однако в литературоведении мы не знаем ни одного специального труда, где бы текст рассматривался с указанных позиций. Выскажем свои соображения по затронутой теме.

Начнем с того, что в классике эстетическое речение начинается со слова и им же завершается, что прямо говорит о грамматической гомогенности традиционных стилей. Новая поэтика предлагает иную – гетерогенную стратегию созидания. Освоив слово как опору творчества, она находит и другие его основания, включая их в свою составность. На вопрос о том, с чего начинается речение релятивистского типа, мы вынуждены ответить так: оно, собственно говоря, не имеет начала, равно как и завершения, то есть конца. Полемически настроенный читатель может возразить в том смысле, что эстетическое высказывание упомянутого традиционного плана также обладает подобным свойством *не кончатся*. Как писал В. В. Набоков, этим отличается интересная книга (как расширенное речение), по прочтении которой читатель живёт в резонансе её интеллектуального и чувственного содержания. Автор настоящей статьи уже имел случай комментировать подобные суждения⁹. И всё-таки здесь не будем лишним сказать следующее.

Как известно, художественное произведение обладает многосмысленностью или, иначе, внутренней формой с её практически не исчерпаемой семантикой. Но специфика такого рода, позволяя говорить о феномене *открытой формы*, реализуется в системе монолитного текста с его речевой сплочённостью или сплошностью. Границы текста здесь принципиально дают знать о себе в силу их резкой очерченности. Новая же поэтика не боится фактора прерывности, напротив, она культивирует его с преследованием эстетических целей, одной из которых можно считать достижение эффекта *зрелищности* стиля, не однообразно и уплотнённо развёрнутого на странице, но – зигзагообразно разбросанного по всей её ширине. При этом высказывание не озабочено тем, чтобы *быть в границах*, ведь у него нет ни начала, ни конца. Но позвольте: как это понимать? А так, что если в классике слово демонст-

рирует свою «незамкнутость, обращённость к другим словам»¹⁰, то в нашем случае оно развёрсто не только в лексический строй говорения и письма, а – в бездну, в дословесную пустоту, в то доразумное *иное*, что обымает художественную речь в зачине и финале. Это и есть реализация по-новому понимаемой открытости эстетического высказывания, его содержания и формы. Внутри же стилевого тела бездны или лакуны, разрезающие вербальные ряды, пронизывают его насквозь. Прибавьте сюда почти необъяснимые, точнее, вообще не поддающиеся рациональным обоснованиям, сгибы строк, их вихревые, выпуклые и вогнутые конфигурации, и вы поймёте, что никакая из существующих теоретических поэтик ничего внятного о таких моделях выразительности сказать ещё не успела.

Имея столь оригинальный тип письма, исследователь оказывается в ситуации, требующей специального комментария. В книге «Меон и стиль» мы предложили своё видение проблемы, прибегнув к осмыслению художественной речи с позиций современной физики, но, конечно же, не для того, чтобы методологически упразднить эстетическую специфику стилей, а лишь затем, чтобы вопрос о конструктивной основе высказываний ввести в поле интеллектуальной, выразимся так, вменяемости и возможных научных идентификаций. Мы сказали, что основой эстетических речений и стиля в целом является языковой квант. Это – минимальная единица речевой формы, обладающей способностью к разрастанию, охватывая при этом всё большие пространства *иного* – вплоть до областей укониического характера. Тут не следует забывать, что морфология кванта слагается из бесплотного *иного* и некой морфности, из слова и его отсутствия, то есть из лексического бытия и небытия. Подобным же образом можно рассуждать и в тех случаях, когда речению предшествует отточие, состоящее из любого количества «теловидностей», как говаривал Прокл. Точка – вестник Логоса, представленного не вербальным, а всего лишь синтаксическим ресурсом, восходящим к языку геометрии. Множество точек есть чередование атомарностей и их небытия. Восприятие таких множеств и их топографии в модусе числовой эквивалентности

содействует переключению даже хаосогенно данных «тел» в план их рационального постижения.

В текстах новой формации много загадочного и того, что поддается некоторому пониманию при условии активного обращения к помощи точных наук. Так, уяснение, что же есть языковой квант, невозможно без учёта проблемы каузальности при его образовании. Здесь надо, хотя бы в первом приближении, знать, что интересующее нас понятие корреспондирует с его физическим аналогом, в частности, в срезе того, что современная наука называет квантовым индетерминизмом и ведет речь о непредсказуемости или непредрежённости поведения кванта в пространстве. В нашем случае имеется в виду поведение кванта в лингво-поэтологической среде стиля.¹¹ Скажем и о том, что в символическом обозначении речевого кванта принимает участие не только точка, но и линия – в её синтаксических разновидностях, таких, как тире и дефис.

Квант – частица (речи) и её волновая форма. Она программирует фигурность, изломы, сгибы и вообще криволинейную специфику стилей. Релятивистская поэтика предполагает их изучение не в отдельности элементов, а, напротив, в единстве, образуемом словом, его небытием, синтаксисом (правда, нередко используемым в а-грамматических целях) и уровнем собственно эстетическим¹². Какую-то часть анализа проблемы мы проделали в упомянутой книге, но в данной статье полезно его расширить.

Новая поэтика явилась прорывом в области методологии творчества, неся с собой прогностику не только оригинальных форм в художественной литературе, но и того, что получит своё воплощение в современных научных и философских дискурсах. Последнее хорошо заметно в сочинениях Ж. Делёза и его соавтора Ф. Гваттари. Первым, что здесь бросается в глаза, следует назвать «органицизм» мировоззренческих принципов мыслителей, для которых изучаемая проблематика, какой бы она ни была по своим масштабам, залегает в космо-онтологическом контексте, точнее, в его пространственных координатах, тесня при этом значимость категории времени. Логизирован-

ный аппарат науки тут занимает далеко не главное место – при том предпочтении, которое отдаётся подлинно «органическому» восприятию понятий, дотоле относимых к числу абстрактных. Так, например, полагается, что концепты – это «что-то вроде кристаллов или самородков смысла – абсолютно пространственные формы»¹³. И эти кристаллы существуют не в однородной, а в гетерогенной среде, где в качестве функционального элемента выступает и *пустота*, не остающаяся не восчувствованной субъектом, понимающим, что «всё взаимосвязано на земле и в воздухе, и, сохраняясь само в себе <...>, сохраняет и пустоту, сохраняется в пустоте»¹⁴. Это – одно из ключевых теоретических положений авторов. В нём затрагивается проблема архетипных концептов мировой культуры – *пустота*. Делёза интересовало это понятие, пересекающееся с терминами одной из первых его работ (1969 г.), именно, с «меоном» и «уконом». У нас нет возможности для подробного анализа инструментального языка философа. Скажем лишь о том, что необходимо знать из сферы, хотя бы частичных, сближений релятивистской поэтики и интенциональности дискурсивной практики.

Выше шла речь об открытой форме, получившей в новой поэтике смелое решение. Учитывая данное обстоятельство, не мешает заметить, что оптика дискурса Делёза в этом пункте совпадает с устройственным принципом релятивистских стилей, чья структура организована в ключе *развёрстости вовне*, отчего эстетическое высказывание напоминает некую *сеть* или «ткань из лоскутов»¹⁵, находящихся в режиме динамического взаимодействия. Мы подошли к ещё одному – немаловажному – понятию. Делёз так говорит об этом: «То, что Гваттари и я назовём ризомой, представляет собой всё тот же случай открытой системы»¹⁶.

Ризома – феномен сложный, его природа уклоняется от древовидной генеалогии, дихотомической логики и последовательной сплошности. Мало того, что она гетерогенна, но она не подчиняется и чему-то одному – идее, принципу, намеренно реализуемому заданию и т. п. Её структура – разрывна, морфологически множественна и потому обладает повышенной жизнеспособностью.

собностью. «Ризома может быть разбита, разрушена в каком-либо месте, но она возобновляется, следуя той или иной своей линии, а также следуя другим линиям»¹⁷. В ранее опубликованных трудах мы показали, что стиль, например, прозы А. Белого манифестирован в виде космической атомарной множественности рассыпанных на странице лексем – как бы вне всякой их телеологической предуказанности. Этому же положению соответствует широко развиваемый в «Тысяче плато...» тезис о том, что «в противоположность центрированным (даже полицентрированным) системам с иерархической коммуникацией и предустановленными связями, ризома является ацентрированной, неиерархической <...> системой» (с. 38); она обладает кратковременной памятью или анти-памятью (см.: там же)¹⁸. *Беспамятность* ризомы (а память, как известно, – мать Муз) следует понимать в том смысле, что любой ризоматический пункт обладает качеством свободы или независимости от предыдущего, начального, от своего «Генерала» (опять метафорический язык мыслителя!). Не имея места для обширных рассуждений, обратим внимание на определённую логику и топологию ризомы. Авторы цитированного труда пишут по этому поводу следующее: «Любая ризома включает в себя линии сегментарности, согласно которым она ориентирована, територизована, организована, означена, атрибутирована и т. д.; но также и линии детерриторизации, по которым она непрерывно ускользает» (с. 16). Тут же сказано и о том, что, «в ризоме каждый раз образуется разрыв, когда линии сегментарности взрываются на линии ускользания, но и линия ускользания является частью ризомы. Такие линии без конца отсылают одни к другим» (там же).

На примерах художественных произведений А. Белого, В. Розанова и других писателей начала XX века нами показана достоверность и разрывов в структуре стилей, и сегментарность (= синтагматика) их текстов, и, наконец, наращивание линейности с её внезапным исчезновением – затем, чтобы вновь и вновь из укониического марева перейти в зону меона с его импульсом порождений. Реалистичной и плодотворной представляется мысль о том, что

линия ускользания входит в составность ризомы. Эти и подобные явления нами были рассмотрены в связи с проблемой различий между меоном и уклоном в топологических горизонтах нарративности. Таким образом, о *типах инаковостей* правомерно размышлять в системе ризоматической специфики стиля. И всё же литературовед, сталкиваясь с идеей «беспамятности» и бесцельности ризомы, не должен забывать о никогда не отменяемом свойстве телеологичности эстетической формы¹⁹.

В заключение кратко скажем о проблеме, выражаемой в термине «между». Наука знает об опыте размышлений на эту тему М. Бахтина, М. Бубера, Г. Шпета и современных учёных, развивающих интеллектуально питательную традицию. В области поэтики и стилистики она нуждается в специальной разработке. Что же касается Делёза и его соавтора, то в их учении о ризоме данная проблема также нашла свою тематизацию. Здесь мы уклонимся от подробного изложения точки зрения мыслителей, обратив внимание лишь на первичный слой их суждений. Поскольку пространственный критерий в философии французских авторов выступает в качестве определяющего, то вполне естественно задаться вопросом, в каком топологическом пункте воплощается «вибрирующий регион интенсивностей» (с. 38). Делёз и Гваттари пишут, что «ризома состоит из плато», и оно располагается «всегда посреди – ни в начале, ни в конце» (там же). Тут всё охвачено ритмами становления, этого бесконечного процесса. В «Тысяче плато...» говорится о том, что «у линии становления нет ни начала, ни конца; ни отправления, ни прибытия <...> У линии становления есть только середина <...> Становление всегда в середине. Становление – не один и не два, и не отношение между двумя; оно – промежуток, граница, линия ускользания или падения, перпендикулярная к двум» (с. 487).

Поэтолог, изучающий релятивистские стили, видит в этих цитатах такое содержание, которое продумывалось им ранее, когда ему довелось установить а) волнообразную, вибрирующую природу эстетического высказывания, б) его квантовую специфику, как и в) развёрстость вовне, г) достигну-

тую за счёт неизбежной разрывности речения, начиная с его малых форм и кончая стилем как эстетическим целым. Но где располагается *срединность* того и другого? Она находится в междуцарствии слова и не-слова, то есть ничтожности (меональности или инаковости), никак не обозначенной символически, знаковым образом; в других же случаях – слова и всё той же ничтожности, но маркированной линией²⁰. Глубинное содержание такого высказывания гнездится в пространстве *между* составляющими его частями. Оно, следовательно, не сводится ни к вербальной массе, ни к собственно бездне, её обнимающей. Речь идёт о чём-то третьем, далёком от логизированных идентификаций. Будет верным, если это «третье» мы отнесём к разряду «невыразимого», на чём базирован пафос релятивистской поэтики, которая ожидает читателя, «открывающего для себя в пространстве *между* существование аффективно-смысловой сферы»²¹. К сожалению, наши знания о ней находятся в зачаточном состоянии, несмотря на то, что мировая эстетика со времён романтизма зафиксировала этот феномен, определив его как характерную черту «трудной литературы» (Ф. Шлегель). Она и в самом деле такова. В эпоху Серебряного века одним из её признаков выступает принцип неопределённости, фундированный в самой структуре текста как единстве его (вербального) бытия и не-бытия, филологической реальности и её мнимости, словесной сплошности и дискретности, логосной ясности и семантической смутности или «ноологической туманности» (В. Н. Топоров), достоверности формы и её ускользания. Релятивистские стили – это «странный союз письма и не-письма»²², что позволяет отнести их к так называемым неразрешимым структурам, обладающим скрытыми семантическими возможностями²³. Само собой разумеется, что эстетические новообразования требуют дотолле не встречавшихся типов герменевтической практики, могущей справиться с задачами, стоящими перед наукой, которую отныне целесообразно именовать поэтикой неразрешимостей.

Примечания

¹ Михайлов А. В. Вместо введения // Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А. В. М., 2008. С. 36.

² Там же. Далее ученый считает необходимым прямо сказать о переосмыслении проблемы, получившей у Хайдеггера значимость одной из самых существенных в историко-культурном бытии. Немецкий философ понимал, что в жизни «устанавливается всеобщая взаимосвязь самых отдалённых (в традиционном понимании) вещей: всё к одному! Именно Хайдеггер выявил то, что можно назвать упорядоченностью всего существующего в культурном горизонте человечества» (с. 36-37).

³ Михайлов А. В. Литературоведение и проблемы истории науки. Статья первая // Филол. науки. 1994. № 3. С. 4.

⁴ См.: Раков В. П. Меон и стиль. Монография. Иваново-Шуя, 2010. С. 328-336.

⁵ Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 54.

⁶ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с франц. СПб., 1998. С. 324.

⁷ Якимович А. К. Полёты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930 – 1990. М., 2009. С. 225.

⁸ Там же. С. 227.

⁹ См.: Раков В. П. Филология и культура. Иваново, 2003. С. 212.

¹⁰ Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

¹¹ См.: Гриб А. А. Квантовый индетерминизм и свобода воли // Наука и вера в диалоге. П. Тейяр де Шарден и П. Флоренский. СПб., 2007. С. 78.

¹² Это – трудная задача. Наш очерк – всего лишь подступ к ней. Об актуальности рассмотрения знаков препинания в функциональном взаимодействии с ноуменально-феноменологическим миром творчества см.: Соболевская Е. К. Искусство – художник – жизнь: неизбежность противоречий и пути примирений. Одесса, 2010.

¹³ Зенкин С. Послесловие переводчика // Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Пер. с франц. М., 2009. С. 255.

¹⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 191.

¹⁵ Подробнее см.: Свирский Я. На пути к «сложностному» мышлению // Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. Екатеринбург, 2010. С. 881. Замечание, которое здесь не будем лишним, мы сформулировали бы следующим образом: *сетевая* организация художественного текста – не только признак релятивистской поэтики, исходящей из допущения принципа дискретности эстетического высказывания, но и свойство монолитных стилей, где речение строится на основе его лексической сплошности. Такая речевая формация обходится без лакун и намеренно инспирируемых пустот. Один из знатоков литературы Серебряного века пишет, что «целостность мира и всеобщая взаимосвязь сущего находит выражение у Хлебникова в образе космической *сети*, ячейками которой становятся части мироздания: звёзды, люди, камни, растения <...> По воспоминаниям Д. Козлова, Хлебников отводил поэту роль "медиума эпохи", который, подобно радиоприёмнику, принимает и отображает идеи, чувства, волевые волны человечества» (см.: Козлов Д. Новое о Велемире Хлебникове // Красная Новь. 1927. № 8. С. 179. – В. Р.) (*Гарбуз А. В.* Молния, бабочка и волна в сети мифопоэтической логики // Творчество В. Хлебникова и русская литература. Астрахань, 2005. С. 214).

¹⁶ Делёз Ж. Переговоры (1872 – 1990). СПб., 2004. С. 49.

¹⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато... С. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

¹⁸ Здесь необходимо отметить и то обстоятельство, что современная физико-химическая картина мира непредставима вне принципа неопределённости, теории бифуркаций и траектории эволюционного развития. Неоднозначность последнего, а также динамическая ветвистость систем заставляет, по словам академика Н. Н. Моисеева, говорить, что «в такой ситуации происходит потеря системной памяти. В пределе можно представить себе

процессы развития системы, состояние которой в каждый момент времени является бифуркационным» (Моисеев Н. Н. Проблема возникновения системных свойств // Вопр. филос. 1992. № 11. С. 30-31).

¹⁹ В науке о литературе проблема телеологичности релятивистских стилей с их ризомной организацией и открытостью формы даже не поставлена. Своеобразной теоретической интродукцией к этой теме могут служить суждения мыслителя, внёсшего, как и С. Л. Франк, заметный вклад в исследование феномена трансфинитности. У Б. П. Вышеславцева читаем: «Только бесконечность есть полнота, законченность, совершенство. И всякое совершенное целое, *integrum* (напр[имер], художественное произведение, в котором, по слову Аристотеля, нельзя ничего прибавить и убавить) есть всеединство, или актуальная бесконечность» (Вышеславцев Б. П. Этика преображённого Эроса: Проблемы Закона и Благодати // Вышеславцев Б. П. Кризис индустриальной культуры. Избр. соч. М., 2006. С. 183).

²⁰ ...или отточием, которое, по выражению М. Бланшо, является следом незримо прочерченной черты (см.: Бланшо М. Ницше и фрагментарное письмо // Новое литер. обозр. 2003. № 61. С. 29).

²¹ Зинченко В. П. Психология на качелях между душой и телом // Психология телесности между душой и телом / Ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. М., 2007. С. 25.

²² Керимов Т. Х. Неразрешимости. М., 2007. С. 216.

²³ См.: там же. С. 3.