

15. Сивков, К. В. Гибридная война / К. В. Сивков, К. Н. Соколов. – М.: Изд-во «Наше завтра», 2023. – 280 с.

16. Бартош, А. А. Прокси-война / А. А. Бартош. – М.: Горячая линия – Телеком, 2023. – 256 с.

(Дата подачи: 02.02.2024 г.)

Н. М. Лукьянович

Белорусский государственный университет, Минск

N. M. Lukyanovich

Belarusian State University, Minsk

УДК 1(091)

ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ КАК ДРАМАТИЗАЦИЯ ИДЕЙ В КОНЦЕПЦИИ ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА

HISTORY OF PHILOSOPHY AS DRAMATIZATION OF IDEAS IN THE CONCEPTION OF GILES DELEUZE

В статье автор раскрывает методологический принцип историко-философских исследований Жюль Делёза, благодаря которому возможно прочтение истории философии как театрального представления идей, позволяющего увидеть не только развитие философской идеи, но и ее осуществление. Для обоснования правомерности такого подхода к истории философии автор раскрывает содержание разработанного Ж. Делёзом метода драматизации, который он обозначает как последовательный и динамичный метод интерпретации и создания концептов.

Ключевые слова: история философии; драматизация; театральность; трансцендентальный эмпиризм; идея.

In the article, the author reveals the methodological principle of the historical and philosophical research of Gilles Deleuze, which considers that reading the history of philosophy can rightfully be compared to a theatrical performance. To substantiate this approach to the history of philosophy, the author reveals the content of the method of dramatization developed by J. Deleuze, which he designates as a consistent and dynamic method of interpretation and creation of concepts.

Keywords: history of philosophy; dramatization; theatricality; transcendental empiricism; idea.

В интервью 1969 г. журналу «La Quinzaine Littéraire» Жиль Делез отметил, что трудности с историей философии можно преодолеть, если превратить ее в инсценировку, «театр философии» [1, р. 144]. Поэтому вслед за Ж. Делёзом сравним историю философии с театральным представлением, героями которого выступают философские идеи, а сюжетная линия – это точки схождения и расхождения смыслов. Чтение философского текста Ж. Делёз сравнивал с чтением сценария к пьесе: есть диалоги, ремарки,

фон и контекст, и многое зависит от актеров и режиссера. В «Различии и повторении» французский мыслитель отметил, что в С. Кьеркегоре и Ф. Ницше видит единомышленников, ставших первыми, кто «ввел в философию новые средства выражения» [2, с. 21], тем самым осуществив собственное философствование как театр идей.

Обосновать прочтение истории философии как театрального представления помогает разработанный Ж. Делёзом метод, определенный им как трансцендентальный эмпиризм. Суть метода заключается не просто в постулировании идеи как вопроса, а в фиксации ее чувственным трансцендентным упражнением мысли, что позволит осуществить «театральное открытие Идеи и открытие трансцендентального применения чувствительности» [2, с. 240]. Согласно мысли Ж. Делёза, театральность открывает возможность «философии будущего»: «Кьеркегор и Ницше изобретают невероятный эквивалент театра внутри философии, тем самым основывая одновременно этот театр будущего и новую философию» [2, с. 22]. Театральность как методологическая основа теории Ж. Делёза раскрывает новую мысль о Бытии как в акте саморефлексии как повторения мысли: «Когда мы говорим... что движение – это повторение и что это наш истинный театр... Мы имеем в виду театральное пространство, пустоту этого пространства... мы думаем о том, как повторение переплетается из одной отличительной точки в другую, включая различия внутри себя» [2, с. 22].

Целесообразно подчеркнуть, что Ж. Делёз не использует театр как метафору на службе теории. Театральная репрезентативность идеи – это апробированный Ж. Делёзом метод. Связь между театральностью и историей философии можно проследить через все творчество философа, начиная с его «непосредственно» историко-философских работ, заканчивая концептуальной работой «Что такое философия», написанной в соавторстве с Ф. Гваттари. Как отмечал Ж. Делёз, театральная философия «приводит метафизику в движение, в действие» [2, с. 21–22]. В статье «Метод драматизации» [1], представленной Французскому обществу философии в 1967 г., Ж. Делёз описывает идеи как драматические «динамизмы» [1, р. 98]. Понятия пространственности и временности играют у него главную роль в постижении драматической истины идей: «Все меняется, когда динамизмы постулируются уже не как схемы понятий, а как драмы Идеи» [2, с. 265]. Ж. Делёз описывает драму пространства-времени, опираясь на психоанализ и поддерживая архитектурную концепцию идей: «Когда вы создаете такую систему пространственно-временных определений... мне кажется, что вы подменяете логос драмой, вы устанавливаете драму этого логоса... семейную драму (*on dramatise en famille*). Некоторые психоаналитики, я думаю, употребляют это слово для обозначения движения, в котором логическая мысль растворяется в чистых пространственно-временных определениях, как во сне... Это действительно драма в той мере, в какой пациент одновременно организует пространство, манипулирует пространством и выражает в этом пространстве бессознательную Идею» [1, р. 108].

Такая драматическая топология предполагает иной подход к мышлению: идеи – это драмы с пространственно-временными координатами, которые «могут быть определены только с помощью вопросов кто? сколько? где и когда? в каком случае?» [1, р. 92]. Идеи выражают свою онтологическую структуру через топологическое изложение. Следовательно, проблемы, порожаемые идеями, не являются ни концептуальными, ни материальными проблемами. Это пространственно-временные проблемы, генезис которых возможно проследить через их топологическое изложение. В докладе «Метод драматизации» Ж. Делёз предлагает рассмотреть идеи линии и круга как разницу между прямой линией и кривой: «драматизация идеи линии, поскольку она выражает отличие прямой от изогнутой» [2, с. 218], т. е. «именно динамизм разделяет понятие линии на прямую и изогнутую» [1, р. 96], т. е. линия конституируется посредством ее пространственно-временной трансформации из прямой в изогнутую. Получается, что драматизация действует как методологическая основа идей. Так, например, пространственно-временное смещение от прямой к изогнутой линии постулирует идею линии как относительное различие между тем, чтобы стать прямым и стать изогнутым. Если Идея линии конституируется посредством перехода от прямого положения к изогнутому, то структурная сущность Идеи есть трансформация. Идея выступает как дифференциал ситуативных воплощений в различных проявлениях, что позволяет ей непрерывно реструктуризоваться.

В работе «Ницше и философия» (1960 г.) Ж. Делёз уже применял метод драматизации при работе с историко-философскими текстами. Он описывал драматическое предложение как «синтетическое, а стало быть, существенно плюралистическое, типологическое и различающее» [3, с. 304]. Ж. Делёз не интерпретировал утверждение «Бог мертв» с точки зрения его формы. Другими словами, идея и утверждение не касаются существования или несуществования, а значит, они не противоречат друг другу. Наоборот, утверждение «Бог мертв» зависит от синтеза, т. е. эта фраза синтезирует идею Бога со временем и, следовательно, с относительным определением пространства и времени. Такая позиция не приводит к абсолютизации противостояния существования и несуществования. Идея Бога больше не может быть абсолютной, потому что «превратить Бога в объект синтетического познания, не предавая его смерти, нельзя» [3, с. 304]. Таким образом, методом драматизации позволяет мысли уйти от абсолютной дихотомии существования и небытия в пользу относительного определения различия между жизнью и смертью, определения того, с какой точки зрения трактуется проблема. Именно этот решающий момент воплощения смерти в жизнь позволяет фразе «Бог мертв» быть драматическим утверждением. Вот как это показал Ж. Делёз: «Бог существовал, и Он умер, и Он воскреснет, Бог стал Человеком и Человек стал Богом» [3, с. 304], т. е. динамика управляет исследованием при интерпретации и создании концептов.

Ж. Делёз, связывая драматизацию с мышлением, проблематизирует субъекта, отдавая предпочтение онтологизации мысли, получающей через

драматизацию способность динамически манифестировать идеи. Фактически, поскольку реактивные силы составляют человека, «метод драматизации устремляется к раскрытию других типов, выражающих другие соотношения сил, к раскрытию другого качества воли к власти, способного подвергнуть трансмутации слишком человеческие ее нюансы <...> Ницше говорит: нечеловеческое и сверхчеловеческое. Вещь, животное, бог способны поддаваться драматизации не меньше человека или того, что обуславливает человека» [3, с. 172]. Таким образом, «метод драматизации в любом отношении превосходит человека» [3, с. 172–173], позволяя ему вступить в поток мысли.

Через несколько лет на страницах введения к «Различию и повторению» Ж. Делёз обсуждал важность С. Кьеркегора, Ф. Ницше и Ш. Пегги для поиска антирепрезентативной мысли, противопоставляя их всех Ф. Гегелю. Значимость этих мыслителей для Ж. Делёза заключается в том, что их динамизм мысли позволил осуществиться театральной манифестации идеи без ее предметной репрезентативности, т. е. они показали живое биение мысли, ее театральное представление через повторение как сочленение формы и содержания. В отличие от них, Ф. Гегель «предлагает движение абстрактного понятия вместо движения *physis* и Психеи... Он ограничивается, таким образом, рефлексивной частью “представления”, простой общностью. Вместо драматизации Идеи он воспроизводит понятия: он создает ложный театр, ложную драму, ложное движение» [2, с. 23].

Несмотря на то, что театр и драма, повторение и различие не могут быть разделены, Ж. Делёз последовательно описывает театр так, как будто бы он склоняется к стороне повторения, и описывает драму как сторону различия. «Движение – говорит он – есть повторение и... это наш настоящий театр» [2, с. 23]. Используя аналогию с театральной игрой, проиллюстрируем это следующим образом: актер заполняет пространство роли, которое выстраивается по отношению к другим ролям и является отличительной точкой по отношению к нескольким историческим точкам доступа. Движение как порождение идеи осуществляется без посредников. Именно эта способность к непосредственности разделяет театр повторения и театр репрезентации. В театре повторения «ощущаем чистые силы, пространственные динамические пути, непосредственно воздействующие на рассудок, напрямую соединяя его с природой и историей; речь, говорящую раньше слов; жесты, возникающие раньше изготовившегося тела, маски-лица, приведения и призраки – раньше персонажей, весь аппарат повторения как “страшную силу”» [2, с. 24]. Поэтому история философии возможна только как театр повторений.

Дэниель В. Смит, профессор университета Пердью и один из крупнейших современных исследователей творчества Жюль Делёза, указывает, что именно в одной из своих последних работ «Что такое философия?», написанной совместно с Феликсом Гваттари, наиболее полно можно проследить принципы подхода Ж. Делёза к истории философии. Д. В. Смит

выделяет три основные черты историко-философского проекта Ж. Делеза [4]: 1) Ж. Делёз считал каждую из фигур, о которых он писал, «второстепенным» философом, но не в том смысле, что они были второстепенными, а в том, что они бросали вызов «большой» концепции канона, т. е. противостояли догматизации мысли [4, р. 22]; 2) каждая книга представляет собой систематический анализ концепции мыслителя, в которой его уникальность не теряется на фоне целого [4, р. 22]; 3) уникальность философов как своих героев Ж. Делёз обнаруживал в их концептах и в связях, которые они устанавливали между этими концептами [4, р. 23]. «Иногда я мечтаю об истории философии, в которой были бы перечислены только новые концепты, созданные великим философом, – его наиболее существенный и творческий вклад» [5, р. 3]. Это послужило основой для определения философии, которое Ж. Делёз и Ф. Гваттари предложили в своей поздней работе «Что такое философия» (1991): «философия – это искусство формировать, изобретать или же изготавливать концепты» [6, с. 9]. Отметим, что об этом косвенно французский мыслитель высказывался уже в своих ранних работах. Так, в книге «Экспрессионизм в философии: Спиноза», Ж. Делёз писал, что «сила философии измеряется понятиями, какие она создает или чей смысл она обновляет, понятиями, навязывающими новое разбиение вещей и действий» [7, с. 275]. Исходя из этого, получается, что Д. Юм создал концепты привычки, убеждения и ассоциации, Б. Спиноза позволил по-новому раскрыться концептам субстанции, атрибута и модуса; Ф. Ницше создал концепты воли к власти и вечного возвращения; А. Бергсон изобрел концепты длительности, жизненного порыва, интуиции и т. д.

Именно эта миссия философии как создания концептов лежит в основе подхода Ж. Делеза к истории философии. Более того в работе «Что такое философия?» он предложил методологию исследования концептов, используя двойные критерии: экзо- и эндоконсистенции [6, с. 26]. Для Ж. Делеза ни один концепт не бывает простым: он не только связан с другими концептами (экзоконсистенция), но и каждый концепт имеет собственные внутренние компоненты (эндоконсистенция), которые, в свою очередь, сами могут рассматриваться как концепты. Например, декартовский концепт *cogito* имеет три компонента, а именно: мышление, сомнение и существо. Концепт – это множественность: он состоит из конечного числа различных, но неразделимых компонентов или вариаций. Вместе с тем, концепт есть точка совпадения, сгущения или накопления этих составных элементов, которые он делает непротиворечивыми, что позволяет эту внутреннюю консистенцию, в свою очередь, определять зонами соседства или неразличимости, которые она создает между этими компонентами. Однако, как и гипертекст, концепт *cogito* представляет собой открытую множественность, содержащую потенциал мостов, обеспечивающих связи или перекрестки с другими картезианскими концептами. Идея бесконечности – это мост, ведущий от концепта *cogito* к концепту Бога, также состоящему из трех компонентов, образующих «доказательства» суще-

ствования Бога. В свою очередь, третье доказательство (онтологическое) обеспечивает замыкание концепта, но вместе с тем, перебрасывает новый мост, ответвление к концепту расширенного бытия, поскольку концепт Бога гарантирует объективную истинностную ценность других наших ясных и отчетливых идей.

Эта экзоконсистенция концептов распространяется и на историю философии. Когда позже И. Кант раскритиковал картезианское *cogito*, он сделал это во имя новой проблемной области: Р. Декарт не смог сказать, в какой форме «я мыслю» способно определять «я есть», и эта определяемая форма, утверждал И. Кант, есть форма времени. Таким образом, И. Кант ввёл новую составляющую в картезианское *cogito*. Однако, сказать, что И. Кант «критиковал» Р. Декарта, значит утверждать, что И. Кант сконструировал проблему, которой не могло завладеть картезианское *cogito*. Такая критика остановила бы динамизм мысли. Р. Декарт создал концепцию *cogito*, но исключил из нее время как форму предыстории, сделав ее простым способом преемственности, поддерживаемым непрерывным божественным творением. Если И. Кант ввел время как новый компонент *cogito*, то он сделал это при условии создания нового концепта времени: время теперь стало формой интериорности со своими внутренними компонентами (преемственность, но также греховность и постоянство). Аналогичным образом, спрашивать, существуют ли, например, предшественники *cogito*, у Августина, значит спрашивать: «Существуют ли концепты, подписанные именами прежних философов, которые имели бы похожие, почти те же самые составляющие, но какой-то одной не хватало бы или же добавлялись лишние, так что *cogito* не могло достичь кристаллизации, поскольку составляющие еще не совпадали в некотором «я»? [6, с. 33]. Итак, как можем заметить, концепты обладают внутренней историей, потенциалом для трансмутации в другие концепты, который составляет «планом имманентности» философии. «Создавать концепты – значит конструировать какую-то часть плана, добавлять одну часть к предыдущим, заполнять отсутствие. Концепт является соединением, укреплением линий, кривых. Если концепты должны постоянно обновляться, то это как раз потому что план имманенции возводится по частям, он является результатом локального конструирования, осуществляемого постепенно [8, с. 191–192]. Именно посредством такого рода анализа можно объяснить различные виды концептуальных становлений, которые обнаруживаем в творчестве самого Ж. Делёза, а также трансформации, которые он внес в концепты, взятые из истории философии. «История философии, – пишет Ж. Делёз, – требует оценивать не только историческую новизну концептов, созданных тем или иным философом, но и силу их становления в процессе их взаимопереходов» [6, с. 40].

Целесообразно отметить, что Ж. Делез выдвинул новый метод анализа становления философских концептов. Его книга «Различие и повторение» наполнена многочисленными примерами топологических трансформаций концептов, взятых из истории философии, и все эти концепты Ж. Делёз ис-

пользует для построения собственной метафизики. Так, например, развивая теорию идей, которая опирается как на платонические, так и на кантовские представления об Идее, он складывает их вместе, в единую плоскость, образуя новую концепцию. Точно так же, когда Ж. Делёз подхватывает концепт однозначности Дунса Скота и утверждает, что существует традиция однозначности, которая простирается от Парменида до Хайдеггера, проходя через Спинозу и Ницше, он объединяет этих далеких мыслителей в едином «поле», который позволяет им общаться друг с другом.

Таким образом, можно проследить сложную траекторию отношения Ж. Делеза к истории философии. Будучи студентом, он воспринимал обязательную программу по истории философии как «грозную школу запугивания, которая производит специалистов в области мысли» [1, р. 13], и боролся с этим конформизмом, предпочитая писать об авторах, «которые казались частью истории философии, но кто ускользнул от нее в том или ином отношении: Лукреций, Спиноза, Юм, Ницше, Бергсон» [2, с. 24]. В результате он разработал проект истории философии, нашедший свое первое выражение в «Различии и повторении», а концептуальное развитие – в «Что такое философия?». Вспоминая этот список любимых философов, Ж. Делёз позже заметил: «У этих мыслителей мало отношений друг с другом..., но они у них есть. Можно сказать, что между ними происходит что-то, с разной скоростью и с разной интенсивностью, чего нет ни в одном из них, а действительно в идеальном пространстве, которое уже не является частью истории, тем более это не диалог среди мертвых, а межзвездный разговор между очень неправильными звездами, чье различное становление образует подвижный блок, который можно было бы захватить» [1, р. 27]. Именно в этом идеальном пространстве – театре идей, по выражению Ж. Делёза, «становится философия, а не история; это сосуществование планов, а не последовательность систем» [6, с. 41], живое биение мысли, а не ее застывший образ.

Список использованных источников

1. *Deleuze, G. Desert Islands and Other Texts (1953–1974)* / G. Deleuze. – Los Angeles: Semiotext(e), 2004. – 323 p.
2. *Делёз, Ж. Различие и повторение* / Ж. Делёз. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
3. *Делёз, Ж. Ницше и философия* / Ж. Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 392 с.
4. *The Cambridge Companion to Deleuze* / ed.: D. W. Smith, H. Somers-Hall. – New York: Cambridge University Press, 2012. – 378 p.
5. *Deleuze, G. Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature* / G. Deleuze. – New York: Columbia University Press, 2001. – 163 p.
6. *Делёз, Ж. Что такое философия?* / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М.: Академический проект, 2009. – 261 с.

7. Делез, Ж. Спиноза и проблема выражения / Ж. Делез. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2014. – 320 с.

8. Делез, Ж. Переговоры / Ж. Делез. – СПб.: Наука, 2004. – 235 с.

(Дата подачи: 19.02 2024 г.)

О. М. Мижевич

Минский государственный лингвистический университет, Минск

O. M. Mizhevich

Minsk State Linguistic University, Minsk

УДК 1(572.028):338.482

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД ОСОБЕННОСТЕЙ И ПЕРСПЕКТИВ РАЗВИТИЯ ТУРИЗМА В ЭПОХУ «ОБЩЕСТВА ПЕРЕЖИВАНИЙ»

AN ANTHROPOLOGICAL APPROACH TO THE FEATURES AND PROSPECTS FOR TOURISM DEVELOPMENT IN THE ERA OF «EXPERIENCE SOCIETY»

В данной статье с позиции антропологического подхода анализируются особенности трансформации индустрии туризма в современном обществе, которое рассматривается как «общество переживаний». Антропологический подход благодаря его философским и психологическим методам позволяет определить основные ожидания и потребности современного туриста, что является важным для эффективной работы туристической индустрии. Констатируется большое влияние на формирование туристического продукта основных принципов логики сингулярности и информационно-технологических технологий. Отмечается необходимость изменения векторов развития туристической индустрии.

Ключевые слова: антропология туризма; антропологический подход; «общество переживаний»; сингулярность; аутентичность; идентификация; глобализация туризма; цифровизация туризма.

This article, from the perspective of an anthropological approach, analyzes the features of the transformation of the tourism industry in modern society, which is assessed as a “society of experiences.” The anthropological approach, thanks to its philosophical and psychological methods, allows us to determine the basic expectations and needs of the modern tourist. It is stated that the basic principles of the logic of singularity and information technology have a great influence on the formation of a tourism product. The need to change the vectors of development of the tourism industry in these conditions is noted.

Keywords: anthropology of tourism; anthropological approach; «society of experiences»; singularity; authenticity; identification; globalization of tourism; digitalization of tourism.

Феномен туризма стал всесторонним объектом научного исследования относительно недавно – в середине XX в. Причиной тому послужило возросшее влияние индустрии туризма и гостеприимства на социальное