

## НОМАДИЧЕСКАЯ СИНГУЛЯРНОСТЬ И БУНТ БЛУДНОГО СЫНА: РЕФЛЕКСИЯ О МЕТАФОРАХ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена осмыслению феномена номадизма как одной из фундаментальных характеристик современной культуры. Автор интерпретирует номадологический проект Жюль Делёза и Феликса Гваттари сквозь призму библейских метафор как духовный поиск человечества на пути культурного развития.

**Ключевые слова:** номадизм; ризома; Делёз; современная культура.

Отчего современная философия так жаждет различия, которое она трактует, как проявления свободы от тоталитарного давления разума, системы и т.п.? Почему философский дискурс, который в течение двух с лишним тысячелетий формировался под знаком тождества, стремился к «слиянности» мышления и бытия, человека и Бога, субъекта и объекта вот уже полтора столетия как пытается от всего этого откреститься? Стоило ли отыскивать дом бытия, свой собственный дом, чтобы в итоге объявить себя номадом без рода, без племени, который, к слову сказать, ни в роде, ни в племени вовсе и не нуждается. Какова причина этого поворота? Только ли дело в попытках «спасти неповторимый внутренний мир субъекта от диктата внешних сил. Человеческую индивидуальность – от диктата всеобщего, свободу и творчество – от регламентации, чувства – от рассудочных форм» [1. С. 163]. Насколько был радикален этот поворот и каковы его культурные последствия? Вопросы эти не новы и составляют уже своеобразный интеллектуальный фон порядком подзатянувшегося синдрома *fin de siècle*. Не претендуя на окончательное и всеобъемлющее решение подобных вопросов, в контексте данной статьи мы попытаемся раскрыть лишь некоторые их аспекты, касающиеся включённости философии в метафорические и мифологические пространства культуры.

Философский постмодернизм в лице его уже канонизированного джентльменского набора – Деррида, Делёз/Гваттари, Фуко, Лиотар, Барт, Бодрийяр и т.д., в рефлексии сегодняшнего дня, несмотря на уже изрядную оскомины, которую он набил в силу того навязчивого маркетинга, в котором пребывает свыше 40 лет своего существования, представляется до известной степени «не переваренным», не усвоенным культурой. Судя по тем дискуссиям, которые вокруг него ведутся и по сей день, складывается впечатление, что ему можно либо поклоняться, либо злопыхательствовать в его адрес. Для безудержных симпатий у постмодернизма/постструктурализма есть все данные: во-первых, это «неангажированность постструктурализма и постмодернизма в целом никакой идеологией» [2. С. 35], для российского общества это вообще знак + в квадрате, т.к. оно в недавнем прошлом было с избытком ею насыщено; во-вторых, это создаваемое постмодернизмом «впечатление технологичности и мастерства, поскольку на первом плане оказывается стилистическая игра смыслами и интерпретациями, предполагающая как общую эрудицию, так и определенное владением словом. Осмысление явления как произведения, подчеркнутая демонстрация его замысла, всех возможных мотиваций и техник воплощения замысла придают философии и поэтике вид не только аналитики, но и теории

и методики творчества, создания некоей новой реальности» [2. С. 35–36]. Что до недоверия и неприязни по отношению к постмодерну, то эта точка зрения сегодня становится даже более модной, нежели сам постмодерн. Мнение её апологетов, правда, очень часто носит несколько пафосный характер, и защита «классичности», умерщвлённой в постклассическом дискурсе, возвышается до поистине апокалипсических прозрений о «вине ярости Божией», приготовленном «в чаше гнева его», которое мы принуждены пить теперь по грехам нашим» [3. С. 580].

Действительно, такой феномен, как «постмодерн» – уже явно не ультрамодная интеллектуальная новинка (коль скоро отмечается появление after-постмодерна в 90-х гг. прошлого века и даже «смерть» постмодерна<sup>1</sup>) – из отцов-основателей такового на данный момент остались в живых лишь единицы. Но то ли времени прошло ещё слишком мало, для того чтобы критический глаз, наконец, смог сфокусироваться, то ли в самой приставке «пост» уже имманентно содержится отрицание всякого последующего дискурса – этот тип философствования, тип культурного сознания, будучи достаточно органично вписанным в современную культуру и давая свои яркие плоды, парадоксальным образом остаётся в ней постоянно беспокоящей занозой.

Причин для этой «занозливости» более чем достаточно. В данной статье я хотела бы сконцентрировать внимание на одном из значимых понятий постмодернистского дискурса – «номадической сингулярности» Жюль Делёза, в котором, на мой взгляд, имплицитно содержится объяснение причин известного состояния современной философии и современной культуры.

Фигура Делёза представляет безусловный интерес как для историка философии, так и для историка культуры или искусствоведа. Будучи одним из гуру современного философского *mainstream*'а он, тем не менее, стоит несколько особняком. В отличие от дерридианской программы деконструкции, с которой обычно ассоциируется постмодернистская философия, Делёз в гораздо меньшей степени был ориентирован на лингвистические проблемы. Введение им понятия «номадической сингулярности» (кочующей доиндивидуальной единичности), которая противопоставляется им как субъекту классики, так и структуралистским теориям, выводит его за границы постструктуралистских исканий Деррида, Барта, Фуко, Лиотара и др. Это, с известными оговорками, «маргинальное» положение Делёза в постмодернистском ряду, делает его философию интересной в качестве опорной точки в рефлексии о культуре, сосредоточившей именно на «окраинном», маргинальном.

Для правильного понимания того или иного аспекта делёзовского концепта номадической сингулярности

будет целесообразно изложить, некоторые узловые его моменты. «Номадическое мышление» противопоставляется Делёзом «философии представления», или, как он её называет, – «государственной философии», т.е. метафизическим теориям западной философии, которые выступают служителями порядка и официальных институтов. Классика подчинена принципу тождества, согласно которому наличествующее (present) должно быть представлено (re-presente) и обнаружено (re-trouve) в качестве того же самого. Всё неизвестное в классической философии, по мысли Делёза, будет выступать как ещё не признанное известное, а различие вовсе вынесется за пределы представления (representation). Противопоставляя свой проект классическим теориям представления, Делёз основывает его на том, что в современной культуре проступает отчётливо выраженная «потребность в номадизме». Эта потребность выдвигает на авансцену совершенно иные, нежели традиционные, классические правила игры. Для классики характерны следующие правила: «1) Нужно, чтобы всякий раз набор правил предшествовал началу игры, а в процессе игры – обладал безусловным значением. 2) Данные правила определяют гипотезы, распределяющие шансы, то есть гипотезы проигрыша и выигрыша (что случится, если...). 3) Гипотезы регулируют ход игры в соответствии с множеством бросков, которые реально или численно отличаются друг от друга. Каждый из них задаёт фиксированное распределение, соответствующее тому или иному случаю... 4) Результаты бросков ранжируются по альтернативе «победа или поражение». Правила, той игры, которую Делёз противопоставляет классике и называет «чистой игрой», совершенно иные: «1) Нет заранее установленных правил, каждое движение изобретает и применяет свои собственные правила. 2) Нет никакого распределения шансов среди реально различного числа бросков; совокупность бросков утверждает случай и бесконечно разветвляет его с каждым новым броском. 3) Следовательно, броски реально или численно неотличимы. Но они различаются качественно, хотя и являются качественными формами онтологически единственного броска. Каждый бросок сам есть некая серия, но по времени значительно меньшая, чем минимум непрерывного мыслимого времени; и распределение сингулярностей соответствует этому сериальному минимуму... 4) Такая игра – без правил, без победителей и побежденных, без ответственности, игра невинности, бег по кругу, где сноровка и случай больше не различимы...». [4. С. 86–88].

Таким образом, если классические репрезентационные теории чётко ранжируют атрибуты субъектов, то номадическое мышление, подобно младенцу или сумасшедшему, распределяет атрибуты спонтанно и анархически, не подчиняя их какой-либо системе или контролю. Недаром в качестве отправной точки своих построений Делёз избирает «бег по кругу» и крокетный матч в «Алисе» Кэрролла, где каждый играет так, как ему вздумается, и останавливается, когда захочет. Конечно, подобная «безответственность» – это лишний повод для упреков в адрес философского постмодернизма вообще и Делёза, как её выразителя, в частности. Ответ Делёза на подобные выпады, который мы можем

найти в одном из его интервью, носит характер форменной провокации: «Что касается ответственности или безответственности, нам неизвестны эти понятия, это скорее понятия, относящиеся к полиции или к судебной психиатрии» [5. С. 40]. Что это? Апофеоз всех чаяний 68-го года, который ещё аукнется французской культуре, стоит только вспомнить относительно недавний (1998 г.) успех узьбековских «Элементарных частиц», названных литературной критикой «пощёчиной чудесному Маю» от детей тех родителей, что приняли всё это за чистую монету. Но, думается, что не всё здесь так просто и прямолинейно. Дело в том, что эти философские провокации, конечно, затемняют, а то и откровенно портят идею, которая может иметь огромное, прежде всего, культурное значение.

Проект, который разрабатывает Делёз вместе со своим многолетним соавтором Феликсом Гваттари, предполагает различие двух типов культур, сосуществующих в наши дни, – «оседлую» или «древесную» культуру, с точки зрения которой до сих пор писалась история, и культуру «кочевую». «Оседлой» западноевропейской культуре, которая в метафорическом плане имела в своём основании «корень», а вернее – стержневую корневую систему, Делёз и Гваттари в 1976 г. в контексте разработки номадологического проекта противопоставили концепцию ризомы («корневища»). Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам искусства, основанным на платоновской идее мимесиса. Искусство здесь представляется сродни классическим философским теориям представления, т.к. оно подражает природе, являясь по сути всего лишь его дубликатом, фотографией. Символом такой культуры является дерево, в образе Древа Мира, а культурным воплощением – книга, т.к. именно она превращает хаос окружающего мира в художественно упорядоченный космос. «Оседлая» западная культура, конечно же, ещё не до конца себя исчерпала. Но у неё нет будущего. Искусство этого типа культуры становится пресным по сравнению с искусством нарождающейся кочевой культуры. Ризома, с которой Делёз ассоциирует нарождающуюся кочевую культуру, не содержит в себе никакого стержневого корня, она растёт «разом во все стороны» и в этом смысле она абсолютно нелинейна, а потому и практически неуничтожима. Ризома не имеет не только семантического центра, но и единого кода, который мог бы оказывать центрирующее действие. Целостность ризомы обеспечивается не жёсткой структурой, иерархией и чётко организованным порядком, но, наоборот, внутренне присущей ей нестабильностью и нефинальностью. Ризоморфная среда, таким образом, получает огромный творческий стимул к самоорганизации. В бытии ризоморфной среды статика невозможна, т.к. эта среда есть нечто бесконечно изменчивое. Для ризомы не страшны разрывы, т.к. именно благодаря разрывам она и существует как таковая. Мы можем разорвать ризому в любом месте и перестроиться на другую линию функционирования, подобно тому как, читая в Интернете новости, мы, перескакивая от ссылки к ссылке, пишем какую-то совершенно бесконечную историю. Таким образом, ризома – среда принципиально открытая во всех возможных смыслах. Ризома растёт и развивается из «середины», а потому не

имеет ни начала, ни конца и организуется по принципу «нон-селекции», т.е. среди виртуальных структур ризомы мы не можем выделить какую-то в качестве доминантной. Все ответвления ризомы в любой момент могут переплетаться самым непредсказуемым образом, образуя временные «плато».

Кто-то может увидеть в этом обширный канцероматоз, в который как бы вовлечена современная культура, т.к. нефинальность и нонселекция ризомы чем-то сродни недифференцируемому раку, т.е. тому виду и стадии заболевания, когда материнская опухоль пускает метастазы во все близлежащие ткани и когда уже невозможно отличить ткань одного органа от другого (литературу от литературной критики, например). Бесконтрольно делящаяся и разрастающаяся, ризоморфная кочующая современная культура смешивает все ценности, дискурсы, время и пространство в их кошмарном симбиозе.

Однако возможен и иной вариант интерпретации – океан Соляриса, порождённый гениальным воображением Лема. Океан Соляриса состоял из нейтринно – частиц, не имеющих массы покоя, а потому способных соединяться и воссоединяться до бесконечности, образуя временные «плато» островов. Именно такой децентрированный, деструктурированный океан дарил герою возможность повторения неповторимого: умершей горячо любимой жены или отчего дома, появившегося в финальных кадрах экранизации Тарковского. Идея повторения, реализованная Лемом в метафорической художественной форме, в философском дискурсе Делёза представлена в виде философского концепта. Различие и повторение, категории, которыми Делёз заменяет классические тождество и противоречие, позволяют мысленно жить без отрицания, признать разнообразие возможных опытов и их равнозначность.

Как комментирует понимание Делёзом различия Ильин, Делёз «пытался, как и его коллеги-постструктуралисты, переосмыслить понятие «различия» (или «отличия»), «освободив» его от классических категорий тождества, подобия, аналогии и противоположности, при этом исходным постулатом является убеждение, что различия – даже метафизически – не сводимы к чему-то идентичному, а только всего лишь соотносимы друг с другом. Иными словами, нет никакого критерия, меры, стандарта, который позволил бы объективно определить величину «различия» или «отличия» одного явления от другого. Все они, в отличие от постулированной структурализмом строго иерархизированной системы, образуют по отношению друг к другу децентрированную, подвижную сетку, характеризующуюся «номадической дистрибуцией» [6. С. 98].

Фактически номадологический проект Делёза, подобно океану Соляриса, выводит человека за рамки жёстко заданных границ пространства и времени, даря ему свободу от них. Поэтому Делёз так активно использует ницшеанскую идею Вечного Возвращения, интерпретируя его как «протест против времени и «было» и стремление воли изменить порядок вещей...» [1. С. 167].

У самого Ницше идея Вечного Возвращения, правда, носит несколько иной характер. Для Ницше возвращение – это самое тяжкое бремя, это трагедия для человека. Пытаясь разделаться с подобной интерпрета-

цией и, утверждая вовсе не идею Ницше, но свою собственную, Делёз как бы в усиление своей позиции многократно повторяет, что Вечное Возвращение есть победа над временем и очевидностью законов природы, отождествляя его с Избирательным Бытием.

Подобное бунтарское умонастроение не может быть обозначено как характеристика исключительно делёзовской философской позиции. Этот бунт многократно повторялся под тем или иным обликом в истории культуры. Это, как сказал бы Л. Шестов, бунт против неизбежности, против логических законов, которые не допускают пересечения параллельных прямых. И если говорить о западноевропейской культуре, то одной из её мифологических доминант всегда был миф о бунтаре, отказавшемся от рода и племени ради собственного, уникального пути. Своего акме эта тенденция достигает, конечно же, к XX столетию (вспомнить хотя бы героев Камю или Сартра), но на пустом месте ничего не родится. Так, Дон Кихот, покинувший родную деревню, испугавший и насмешивший всю родню, воевал с мельницами во имя каких-то сомнительных на взгляд здравомыслящего соседа идеалов, не был порождением «больного» сознания XX в. У этого образа могут быть разные имена, разные причины для подобного поведения и даже разные цели, толкнувшие его на путь отрицаний, скитаний и поисков, но такова, видно, природа человека вообще – проживать личный опыт он иначе не может.

В самом архетипичном, на мой взгляд, виде этот миф отразился в евангельской притче о блудном сыне. С героем этой притчи в западной традиции, как правило, ассоциировалось человечество, отпавшее от божественной благодати и пожелавшее искать собственного пути, да только растратившего «имение своё, живя распутно».

Вспомним притчу. Контекст, в котором она даётся, не оставляет никаких сомнений в её смысле – «на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяносто девяти праведниках не имеющих нужды в покаянии». Блудный сын, вытребовав у отца свою часть имения, быстро собрался и отправился в дальние страны, где потратил всё, живя в грехе и распутстве. По стечению обстоятельств, когда отцовские деньги закончились, в той стране, где он жил, настал великий голод, и ему пришлось работать наёмником у одного из местных жителей. Дойдя до крайней степени нужды, он рад уже был есть вместе со свиньями, которых пас. В этот момент приходит раскаяние – одумавшись, он решает вернуться к отцу: «...встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и перед тобою, и уже не достоин называться твоим сыном; прими меня в число наёмников твоих...» [7. С. 1109]. Отец его принимает и закатывает пир по случаю возвращения, чего никак не может понять старший брат, верой и правдой служивший отцу. На претензии старшего сына отец отвечает: «Сын мой! Ты всегда со мною, и всё моё твоё; а о том надобно было радоваться, что брат твой сей был мёртв и ожил, пропадал и нашёлся» [7. Там же]. О дальнейшей судьбе героя притчи евангельский текст умалчивает, однако судя по тому, насколько животрепещущим был этот сюжет для западной культуры и сколько раз он перетолковывался и

интерпретировался, позволю себе предположить, что это был не последний уход и не последнее возвращение.

Действительно, образ кающегося пред отцом блудного сына – один из самых тиражируемых; так ни один ренессансный художник мимо него, наверное, не прошёл. Главное в этом образе, безусловно, искреннее сыновнее раскаяние и ответная бескорыстная отеческая любовь. Но есть в притче и ещё что-то. Чем же блудный сын всё-таки лучше своего праведника брата? Только ли тем, что раскался? А может быть ещё и тем, что свою несправедную, далеко не самую лёгкую жизнь он прожил сам? А потому опыт его отрицаний, его бунта против порядков и правил своей семьи, его грехов, его раскаяний – это его личный, никем и ничем не предзаданный опыт.

Здесь мы возвращаемся к нашим вопросам, поставленным в начале статьи: зачем уходить из дома, твоего дома и дома твоего отца? Неужели для того, чтобы потом пытаться этот дом воссоздать где-то в дальних далах вселенной, как это делает герой «Соляриса» Тарковского? Опять возвращаться, посыпая голову пеплом, а потом... опять уходить? Опять уходить, потому что вечное (или хотя бы долгое) пребывание в беззаботном райском состоянии в отчем доме не согласовывается с чем-то в самой природе человека, которому нужен свой рай, свой дом и свой опыт. А потому и всё чаще начинают стучать в ушах слова древнего Змея, смущавшего далёких предков: «Operientur oculi vestri, eritis sic-cut dei, scientes bonum et malum».

Данная метафорическая аналогия, конечно же, не сможет заменить логического объяснения, но позволит высветить те стороны сокровенного культурного под-сознания, которые в свете холодного разума не всегда бывают различимы. Действительно, бунт неклассической философии против логоцентризма, рациоцентризма классики, окончательно оформленный постмодернизмом во всевозможные деконструкции, шизодискурсы, ризоматики, номадологии, складки и т.п., стирающими грань между внутренним и внешним, субъективным и объективным, мышлением и бытием, по большому счёту, проигрывает всё тот же старый сценарий драмы блудного сына. Как это может сказаться на

культуре, «гибель» которой теперь так модно предрекать?

Да, действительно, «Культура – это вся сфера бытия и деятельности человека, включая её результаты, иницируемая и направляемая Духом и, соответственно, ориентированная (осознанно или бессознательно), только и исключительно на творческую, нравственно полноценную, духовно наполненную жизнь» [3. С. 556]. Постмодернистская же философия с её обострённым желанием стереть все бинарные оппозиции (за которыми маячит ненавидный призрачок Гегеля), с её отрицанием идеального (ведь «платонизм нужно перевернуть вверх ногами» [8. С. 226]), редуцирует человека к телу, что заводит философские и культурные поиски в тупик. Однако если вспомнить о том, что вся постмодернистская философия была замешана на эстетике (недаром Бодрийяр говорит о трансэстетике как одной из характеристик современной культуры), то возникает один очень важный момент в нашем анализе номадизма. Именно на примере искусства Делёз парадоксальным образом утверждает нечто совершенно обратное своим провокаторским выпадам, а именно – уникальность духовного. Как пишет Е.В. Марева, «перечитать роман или заново посмотреть любимый фильм – это значит погрузиться в ту же самую реальность. Искусство, подобно памяти, демонстрирует возможность повторения неповторимого и служит примером универсальности уникального. Особенное как неповторимое, рассчитанное на бесконечное повторение, проявляет себя именно в области духа» [1. С. 168–169]. Это означает, что существует сфера, в которую бездомный номад будет привносить именно ценности Духа, развивая культуру, а не уничтожая её.

Таким образом, делёзовский номадизм, будучи одной из ярких метафор современной культуры, проистекающий из вечного желания человечества жить согласно своему разумению (что чревато, безусловно, «растратой имения своего» – читай растратой культурных ценностей, этическим релятивизмом, смертью искусства и т.д.), утверждает вовсе не бесцельные скитания до предела развращённого, безответственного, оставленного Духом тела, а во многом трагичный, духовный поиск человека на пути культурного развития.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Михаил Эпштейн таковой датой называет 11 сентября 2001 г. См. Светлой памяти постмодерна посвящается... // Художественный журнал. февраль 2007. № 64.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Марева Е.И. Ж. Делёз как историк философии // Вопросы философии. 2003. № 8.
2. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма: от феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. 1999. № 10.
3. Бычков В., Бычкова Л. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОСПЭН, 2003.
4. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
5. Делёз Ж. Беседа об Анти-Эдипе // Делёз Ж. Переговоры. СПб.: Наука, 2004.
6. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
7. Евангелие от Луки. Глава 15, стихи 18,19 // Библия. М.: Издание Московской патриархии, 1976.
8. Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и интертекстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 22 января 2010 г.