



# Алфавит Жюля Делеза

совместно с Клер Парне

L'Abecedaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet  
1988-1989



© Перевод **Андрея Корбута**, 2001, 2003.

## Предисловие к Интернет-публикации

Этот сборник является частью одного из проектов журнала **KLINAMEN** [ <http://klinamen.com> ] под общим названием «Французская гуманитарная культура в Беларуси». Сборник был выпущен в Минске в 2001 году. Мы предлагаем вам его интернет-версию.

Французские гуманитарная культура и опыт ее восприятия являются, может быть, самым интересным примером современности мышления для тех из нас, кто прошел через опыт академической систематичности в процессе образования. Фуко, Барт, Деррида, Леви-Стросс, Элиаде, Лакан, Кожев, Батай, Кристева, Мерло-Понти и многие другие французы оказываются не только авторами интересующих нас текстов, но и, если воспользоваться термином Жюль Делеза, активными «концептуальными персонажами» в нашей гуманитарной среде. Чтение этих текстов, пересекаясь, дополняя, конкурируя друг с другом, создает нечто, что можно условно назвать франкологическим анклавом, неотъемлемым и актуально присутствующим в нашей гуманитарной культуре. Эта актуальность каждый раз индивидуализируется, но в то же время она отражает себя в более общем интересе к мифу о великой французской культуре жизни и мышления, в котором наша рациональность иногда находит свое оправдание.

Одним из самых интересных, на мой взгляд, философских фигур остается Жиль Делез, чья трагическая смерть осенью 1995 года, как breaknews, стала для нас тогда одной из форм «смертности» человеческого мышления.

Перевод беседы Жюль Делеза с Клер Парне выполнен на основе описания Чарльза Стивала, с оригиналом которого вы можете познакомиться по адресу [ [www.langlab.wayne.edu/Romance/FreD\\_G/ABC1.html](http://www.langlab.wayne.edu/Romance/FreD_G/ABC1.html) ]. Как и перевод Стивала, предлагаемый текст интервью-беседы не предполагает зеркальной точности и соответствия телевизионному оригиналу, а скорее является приблизительной смысловой и тематической картой делезовской «речи-в-движении», и не претендует на детализацию в передаче ее живости и непредсказуемости. Впрочем у переводчика есть своя версия полученного результата. Вы также можете познакомиться с проблемами перевода Делеза в почтовой конференции [deleuze-dialognet@yahoo.com](mailto:deleuze-dialognet@yahoo.com), где сейчас, в начале лета 2003 года, Чарльз Стиваль отвечает на критические вопросы людей, увлеченных творчеством Делеза.

Хочу выразить искреннюю признательность **Андрею Корбуту, Арсену Меликяну, Маргарите Гербовицкой** за бескорыстное непосредственное участие в этом проекте и его постоянную поддержку.

Моя искренняя благодарность **Даниилу Парнюку** [ [www.gallery.ms](http://www.gallery.ms) ], без поддержки которого это издание было бы невозможным.

*Дмитрий Король*  
Минск, 2003 г.

## Апология перевода

Текст, видеозапись которого производилась французом (на французском), прослушивание – американцем (на английском), а публикация – белорусом (на русском), не может быть ни чем иным, кроме текста Жюль Делеза. Перцептивная работа француза, аффективная работа американца и концептуальная работа белоруса – все это образовало причудливую линию, составленную из множества тонких черточек, которые всегда приводили Делеза в восторг. Если разрывы между каждым из трех опытов назвать переводом, то это и будет в целом то, что в данный момент оказалось книгой, но что в следующий момент станет чем-то другим.

*Андрей Корбут.*  
Минск, 2001 г.

## Предисловие Чарльза Стивала

Серия интервью между Жилем Делезом (Gilles Deleuze) и Клер Парне (Claire Parne), общей длительностью семь с половиной часов, была снята Пьером-Андре Бутаном (Pierre-Andre Boutang) в 1988–1989 годах специально для еженедельного тележурнала "Метрополис" (Metropolis), выходящего на французско-немецком канале "Арте" (Arte). По договоренности эти интервью следовало обнародовать только после смерти Делеза, однако они были показаны с его разрешения на канале "Арте" (первый эпизод вышел в эфир 15 января 1995-го года). В конце 1994-го Делез сказал Бутану: "В свете моего нынешнего состояния, можно считать, что я уже умер".

Чем этот видео-документ интересен, кроме возможности удовлетворения прискорбной страсти к публичному вуайеризму, характеризующей наш век нескончаемых ток-шоу? Имеются по крайней мере три причины: лингвистическая, философская и межличностная. Простое слежение за речью и движениями Делеза, в отличие от чтения его отточенных, но зачатую требовательных текстов, дает редкую возможность услышать, как блестящий мыслитель проговаривает и разъясняет простым языком понятия, сделавшие его знаменитым. Хотя некоторые ссылки остаются неясными, эти интервью представляют экстраординарный лингвистический опыт, а отдельные эпизоды могут стать предметом обсуждения на спецкурсах для студентов и аспирантов. Во-вторых, такой опыт наблюдения/слушания сочетается с погружением зрителя в мучительное многообразие "концептов", поэтому можно было бы рассмотреть возможность очевидного педагогического использования некоторых эпизодов с целью расширения контекста чтения и обсуждения различных работ Делеза и Делеза–Гваттари. Наконец, отношения между Делезом и Клер Парне, и в целом между философом и его студентами и соратниками, отчетливо демонстрируют живой человеческий лик философской практики. Лишь иногда отражаясь в зеркале позади Делеза, Клер Парне обращается к нему с вызывающими, даже потенциально раздражающими вопросами и суждениями, но в их обменах и в часто несерьезных ответах Делеза всегда чувствуется любовь. Эти интервью, на мой взгляд, полны той "радости", которую Делез всю свою жизнь получал от преподавания и общения со студентами, от чтения и мышления.

Коротко об "условиях", в которых проходило интервью: Делез сидит спиной к комоду, над которым висит зеркало, напротив него – Парне. Камера расположена позади левого плеча Парне так, что, в зависимости от фокуса, она частично видима сзади, или, при увеличении фокуса, появляется в зеркале. Качество записи достаточно хорошее. Бутан решил не удалять из фильма моменты замены пленки; видно, что Делез относится очень терпимо к этим маленьким перерывам в процессе записи.

Перед тем, как начать обсуждение первой "буквы" своего алфавита, Делез упоминает о предпосылках всей серии интервью: Парне и Бутан выбрали формат азбуки и обозначили, какие темы будут обсуждаться, но не уточнили вопросы. Он говорит, что необходимость отвечать на вопросы, предварительно их не обдумав, является для него чем-то немислимым, но что он находит утешение в предварительной договоренности о том, что пленки можно будет использовать только после его смерти. Итак, это значительно облегчает его дело, как если бы он был чистым листом бумаги, даже неким состоянием чистого духа. Но он также задается вопросом относительно ценности этого, так как всем известно, что чистый дух неспособен давать очень уж глубокие или обдуманные ответы на поставленные вопросы.

Я стремился не переводить или транскрибировать, но, скорее, обозначать узловые точки вопросов Парне и ответов Делеза, поэтому все оплошности и упущения находятся полностью на моей совести.

**Чарльз Дж. Стиваль** (Charles J. Stivale)

Факультет романских языков и литератур  
(Department of Romance Languages and Literatures)  
Государственный университет Уэйна (Wayne State University)

## А как в Animal (Животное)

Парне начинает с цитаты из У.К.Филдса (William Claude Fields), применяя ее к Делезу: "Тот, кто не любит животных или детей, еще не совсем плох". Она оставляет детей в стороне, чтобы спросить об отношении Делеза к животным. Ей известно, что у него нет домашних животных, однако, отмечает она, в его книгах можно найти своеобразный бестиарий, довольно отталкивающий – клещи, блохи, – и кроме того он вместе с Гваттари (Felix Guattari) разрабатывал животное в своем понятии "становления-животным". Поэтому она спрашивает о его отношении к животным.

Делез не спешит отвечать. Он говорит, что дело не столько в кошках и собаках или животных как таковых. В животных есть что-то, к чему он чувствителен, но его беспокоят семейные и прирученные, домашние животные. Он вспоминает о том "фатальном моменте", когда ребенок приносит домой бездомного кота, и отныне в его доме всегда будет какое-нибудь животное. Делезу не нравятся "вещи, которые трутся" (les frotteurs); он особенно не любит собак за их лай, который называет глупейшим звуком, позором животного царства. Он говорит, что мог бы, скорее, стать (хотя и не надолго) волком, воющим на луну, но ни в коем случае не лающим.

Люди, которым действительно нравятся кошки и собаки, не устанавливают с ними человеческих отношений; например, у детей инфантильные отношения с животными. Важно, говорит Делез, иметь животные отношения с животными. Он основывает свои выводы на наблюдениях за людьми, выгуливающими своих собак на его закрытой улочке, за тем, как они с ними разговаривают, что он находит "ужасающим" (effarant). Он упрекает психоанализ в том, что тот превращает образы животных в простые символы членов семьи, как в случае толкования сновидений. Делез спрашивает, какие отношения должны или могут быть с животным, и размышляет о том, что было бы лучше вступать с ними в животные (не человеческие) отношения. Даже охотники так относятся к своей добыче.

Что касается его бестиария, то Делез подтверждает, что восхищается пауками, клещами и блохами, отмечая при этом, что даже его отвращение к некоторым животным питается его восхищением. Первое, что восхищает его и что отличает "животное", – то, что каждое животное живет в экстраординарном, замкнутом мире, реагируя лишь на небольшое число стимулов. Делез восхищен силой этих миров. Второе, что отличает животное, – то, что оно так же обладает территорией (Делез отмечает, что с вместе с Гваттари он разработал почти философский концепт территории). Конституирование территории – это практически рождение искусства: в создании территории участвуют не только дефекационные и уринальные метки, но также серия поз (как животное стоит/сидит), серия окрасок (принимаемых животным), песня (un chant). Таковы три детерминанты искусства – цвета, линии, песня, – говорит Делез, искусства в чистом виде.

Кроме того, следует обратить внимание на территориальное поведение как поведение в пространстве собственности и обладания, на территории как "моих владениях", на манер Беккета (Samuel Beckett) или Мишо (Henri Michaux). Здесь Делез немного отвлекается, чтобы обсудить возникающую в философии время от времени потребность в создании "варварских слов" (mots barbares), даже если слово может существовать в других языках, определенных терминов, которые он и Гваттари создавали вместе. С целью рефлексии территории он и Гваттари придумали "детерриториализацию" (Делез говорит, что нашел английский эквивалент "детерриториализации" у Мелвилла (Herman Melville) – "outlandish"). В философии, говорит он, изобретение варварского слова иногда необходимо, чтобы указать на новое понятие. Не может быть детерриториализации без вектора оставления территории, вне детерриториализации, но нет и никакого оставления территории, нет детерриториализации без вектора ретерриториализации в другом месте. У животных эти территории выражаются и разграничиваются бесконечной эмиссией знаков,

реагированием на знаки (например, паук и его сеть) и производством знаков (например, след волка или что-либо еще), которые опознаются охотниками и следопытами в рамках животного отношения.

Парне спрашивает, существует ли связь между такой эмиссией знаков, территорией и письмом. Делез говорит, что они связаны с существованием "настороже" (*etre aux aguets*), постоянным пребыванием на чеку, как животное, как писатель, философ, никогда не успокаиваясь, все время оглядываясь по сторонам. Пишут ради читателей, где "для" значит "à l'attention de", обращаясь к ним, к их вниманию. Но пишут так же и ради нечитателей, то есть "для" значит "вместо", как делал Арто (*Antonin Artaud*), говоря, что пишет ради неграмотных, ради идиотов, вместо них. Делез полагает, что думать, что письмо – это некое незаметное маленькое личное дело, постыдно; наоборот, письмо предполагает посвящение себя универсальному делу, будь это роман или философия. Парне вспоминает о том, что Делез и Гваттари обсуждают в "Тысяче плато" (*Mille Plateaux*) лорда Чандоса (*Chandos*) Гофмансталя (*Hugo von Hoffmansthal*). Делез говорит, что письмо означает приведение языка, синтаксиса к определенному пределу, пределу, который может представлять собой язык молчания, или язык музыки, или язык, к примеру, крика боли. Делез считает, что животное, в отличие от человека, знает как умирать. Он возвращается к кошкам, как кошка ищет угол, чтобы умереть, территорию для смерти. Писатель подводит язык к пределу крика, лая; писатель, даже занимаясь философией, ответствен за письмо "ради", вместо животных, которые умирают. Здесь, говорит он, мы оказываемся на границе, отделяющей мысль от не-мысли.

## **В как в *Boisson* (Выпивка)**

Парне спрашивает, что для Делеза значило пить, когда он выпивал? Делез задумчиво говорит, что он выпивал довольно много, но вынужден был прекратить это делать из-за своего здоровья. Выпивка – это вопрос количества. Люди смеются над наркоманами и алкоголиками, которые считают, что могут остановиться. Но чего они хотят, говорит Делез, так это дождаться последнего стакана/рюмки. Алкоголик непрерывно желает прекратить пить, непрерывно стремится к своему последнему стакану. "Последний" означает здесь, что в этот особый день он не сможет больше выпить ни капли. Это последнее, что в его власти, в противоположность тому последнему, что неподвластно ему, что приведет его к катастрофе. Так что он ищет предпоследний стакан, последний стакан... чтобы на следующий день начать все по новой.

Парне спрашивает, как прекратить пить, и Делез отвечает, что Мишо уже все рассказал об этом. Выпивка связана с работой; спиртное и наркотики могут представлять собой абсолютную опасность, мешающую работать. Спиртное и наркотики не нужны для того, чтобы работать, но их единственным оправданием могло бы быть то, что они помогают работать, даже ценой здоровья. Делез указывает на американских писателей, вспоминает Томаса Вулфа (*Thomas Wolfe*), Фитцджеральда (*Francis Scott Fitzgerald*), как на "ряд алкоголиков" (*serie d'alcoolique*). Спиртное помогало им воспринимать в жизни нечто слишком сильное. Делез говорит, что полагал, будто выпивка помогает ему создавать философские концепты, но затем понял, что это совсем не так. На ремарку Парне о французских писателях-алкоголиках Делез отвечает, что, конечно же, их немало, но есть разница в видении французских и американских писателей. Он завершает ссылкой на Верлена (*Paul Verlaine*), который поднимался по делезовской улице, чтобы выпить рюмку абсента, – "один из величайших французских поэтов".



## С как в Culture (Культура)

После того, как Парне зачитывает этот заголовок, Делез реагирует лаконично: "Да, почему бы и нет?" (Oui, pourquoi pas?).

Парне спрашивает, что значит для Делеза "быть культурным" (etre cultive). Она напоминает ему, что однажды он сказал, что он не "cultive", что обычно он читает, смотрит фильмы, наблюдает только в качестве функции конкретного текущего проекта. Однако, добавляет она, он всегда делал видимые усилия, чтобы выходить, в кино, на художественные выставки, словно эти культурные усилия представляют собой некоторую практику, словно он осуществляет некоторую разновидность систематической культурной практики. Поэтому ей интересно, как он понимает этот парадокс и в целом "культуру".

Делез говорит, что он не живет как "интеллектуал" и не рассматривает себя как "cultive", потому что когда он видит кого-нибудь, кто "cultive", его это просто пугает (effare), что не обязательно сопряжено с восхищением. Ему кажется, что "культурные люди" (gens de culture) обладают "пугающими познаниями" (savoir effarant), они знают все, они способны говорить обо всем. Поэтому, говоря, что он не является ни интеллектуалом, ни "cultive", Делез имеет в виду, что у него нет "знания про запас" (aucun savior de reserve), нет готового знания. Всему, чему он учится, он учится для определенной задачи, но когда задача решена, он все забывает и должен начинать с нуля, за редким исключением (например, Спиноза до сих пор занимает его сердце и ум).

Тогда что, спрашивает Делез, может восхищать его в этих "пугающих познаниях"? Парне интересуется, не считает ли он такие познания эрудицией или просто мнением. Делез отвечает, что нет, это не эрудиция. Он говорит, что может назвать одного подобного человека, поскольку восхищается им: это Умберто Эко (Umberto Eco), удивительный человек, ты как будто нажимаешь кнопку; он способен говорить о чем угодно, и он сам знает об этом. Делез отмечает, что это пугает его, и он несколько этому не завидует.

Он продолжает размышлять об одной вещи, которую понял, выйдя на пенсию и оставив преподавание. Устная речь – довольно грязное дело, письмо намного чище. Говорить – значит очаровывать (faire du charme), что Делез связывает с участием в конференциях, которое он всегда терпеть не мог. Он больше не путешествует в силу своего здоровья, но для него путешествующие интеллектуалы – нонсенс, все эти их перемещения, чтобы разговаривать, даже за едой, они разговаривают с местными интеллектуалам. "Я не выношу говорить, говорить, говорить", и именно эта связь культуры с устным словом заставляет его ненавидеть (hair) культуру.

Парне указывает, что к разделению письменного и устного слова они вернуться при обсуждении буквы "P", когда будут говорить о соблазне слова в преподавательских практиках Делеза. Затем она возвращается к усилиям или даже дисциплине, которой принуждает себя следовать Делез, чтобы, несмотря ни на что, куда-то выходить, посещать выставки, смотреть фильмы. Она спрашивает, чему соответствует такая практика для него, такие усилия, находит ли он в этом удовольствие.

Делез отмечает, что да, конечно, удовольствие, хотя и не всегда. Он рассматривает это как элемент пребывания "настороже" (etre aux aguets). Он добавляет, что не верит в культуру, скорее, он верит во встречи (rencontres), но эти встречи случаются не между людьми. Люди думают, что встречаться можно только с другими людьми, чем и занимаются интеллектуалы на конференциях. Но встречи случаются, скорее, с вещами, с живописью, музыкой. Пересечения с людьми – это вовсе не встречи, такой тип отношений обычно заканчивается разочарованием, катастрофой. В субботу или воскресенье, выходя

из дому, он не знает, произойдет ли встреча; он просто идет, ищет встречи, чтобы выяснить, случится ли материальная встреча с фильмом, картиной.

Он настаивает, что чем бы мы не занимались, это всегда вопрос преодоления, выхода за пределы или за грань (d'en sortir). Когда мы занимаемся философией, например, чтобы остаться "в" философии, нам нужно выйти за нее. Это не значит, что мы займемся чем-то другим, мы выходим, оставаясь внутри, и для этого не обязательно писать роман. Делез говорит, что в любом случае не смог бы написать роман, но даже если бы смог, это было бы абсолютно бесполезно. Делез подчеркивает, что он выходит за пределы или преодолевает философию посредством самой философии. Парне спрашивает, что он имеет в виду, и Делез говорит, что поскольку все это услышат только после его смерти, он может говорить без всякой скромности. Он ссылается на свою книгу о Лейбнице, в которой он развивает понятие "складки", философскую книгу о странном незначительном понятии складки. После он получил множество писем, некоторые от интеллектуалов, но два письма были совершенно особыми. Одно из них было от ассоциации производителей складных картонных папок, которые писали, что полностью согласны: они делали в точности то же самое, что и Делез! Затем он получил другое письмо, автор которого говорил об этом же: складка – это наше!

Делез нашел это удивительным, тем более, что это напомнило ему историю Платона, поскольку Делез считает, что великие философы не пишут абстракции, а являются великими писателями очень конкретных вещей. Платон предлагает определение, к примеру, того, что есть политик. Политик – это пастырь людей (pasteur des hommes). Вслед за этим определением огромное количество людей заявляет: мы и есть политики! Пастух, одевающий человечество, мясник, обеспечивающий человечество пищей. Появляются соперники, и Делез чувствует, что столкнулся с чем-то в этом роде: возникают производители картонных складных папок, которые говорят: складка – это мы! И другие, которые пишут: мы – серферы, мы понимаем, мы полностью согласны. Мы постоянно погружаемся в складки природы. Для них природа – это своего рода подвижная складка, и они считают своей задачей жить в складках волн.

Подобные встречи помогают преодолевать философию посредством философии. У Делеза были именно такие встречи с производителями картонных складных папок, с серферами, без необходимости видеть их: фактически в ходе этих встреч с серфингом, с производством картонных папок, он вышел за пределы философии при помощи самой философии. Поэтому, когда Делез идет на выставку, он внимательно ищет картину, которая могла бы затронуть его, оказать на него воздействие. Театр не предоставляет возможности для встреч, потому что Делез не способен сидеть на одном месте столько времени, за некоторыми исключениями (такими как Боб Уилсон (Bob Wilson), Кармело Бене (Carmelo Bene)). Парне спрашивает, всегда ли ходить на фильмы – работа, может ли быть кино для развлечения. Делез говорит, что это уже не культура, и Парне уточняет: все ли, что он делает, предписано его работой. Делез говорит, что это не работа, он просто внимателен, настороженно наблюдает за тем, что "происходит", за тем, что беспокоит, удивляет. Парне замечает, что Делез смотрит только Бенни Хилла (Benji Hill). Делез соглашается и говорит, что по некоторым причинам его интересует Бенни Хилл.

Отправляясь куда-то, Делез ищет идею, которую он может вынести из своих встреч, например, с фильмами. Он ссылается на Минелли (Vincente Minelli), Джозефа Лоузи (Joseph Losey), и говорит, что понял, что именно в их работах привлекает его: эти художники захвачены идеей. Это для Делеза и есть встреча. Парне перебивает Делеза: он уже вторгается на территорию буквы "I" и поэтому здесь следует остановиться. Делез говорит, что он только хотел указать, что такое встреча в его понимании и что это не встреча с интеллектуалом. Даже когда он встречается с интеллектуалом, то это встреча с обаянием личности, с той работой, которую он делает; встречи происходят, но не с самими

людьми. "Я не знаю, что делать с другими людьми, совершенно не знаю" (Je n'ai rien a foutre avec les gens, rien du tout). Парне замечает, что они, возможно, просто трутся о него, как кошки, и Делез, смеясь, соглашается: может быть дело в том, что трутся, а может – в том, что лают!

Парне говорит, что Делез жил как в культурно богатые, так и в культурно бедные периоды, и спрашивает его о нашем времени – богато оно или бедно? Делез начинает смеяться: в его возрасте, говорит он, после всего, что ему пришлось пережить, ему не впервой видеть "бедное время". Годы Освобождения и последующие были настолько насыщенными, насколько это вообще можно было вообразить, он и другие постоянно что-то открывали – Кафку (Franz Kafka), американцев, Сартра (Jean-Paul Sartre), живопись, все разновидности спора, которые сегодня могут показаться инфантильными. Это была чрезвычайно стимулирующая, творческая атмосфера. Период до и после мая 68-го так же был очень плодотворен. Однако были и бедные периоды, но Делеза беспокоит не их скудность, а скорее высокомерие и надменность тех людей, которые наполняют эти бедные периоды. Чем они глупее, замечает он, тем они счастливее, например, утверждая, что теперь литература – это незаметное маленькое личное дело.

Делез обращается к тому, что кажется ему более важным в этом отношении. Он недавно посмотрел русский фильм "Комиссар", который он нашел замечательным, великолепным. Но одновременно он напомнил ему те фильмы, которые русские снимали до войны, во времена Эйзенштейна, как будто после войны ничего не изменилось, как будто режиссер был настолько закрыт в своей работе, что создавал фильм точно таким же образом, каким делали кино 20 лет назад, словно он рос в пустыне. Ужасно, говорит Делез, родиться в такой пустыне и расти в ней, особенно тем, кому сегодня 18.

Кроме того, когда что-то исчезает, никто этого не замечает, потому что никто не испытывает нехватки. Например, при Сталине русская литература в стиле девятнадцатого века просто исчезла, и никто ничего не заметил. Сегодня появляются гениальные авторы, возможно, новые Беккеты, но если их не будут публиковать, никто не испытает нехватки, никто не почувствует отсутствия нового произведения. Делез говорит, что самая бесстыдная ложь, какую он когда-либо слышал, состоит в том, что сегодня мы больше не рискуем ошибиться так, как ошиблось издательство "Галлимар" (Gallimard), отказавшись поначалу опубликовать Пруста (Marcel Proust), поскольку у нас сегодня якобы есть средства для определения и обнаружения новых Прустов и Беккетов. Делез полагает, что это то же самое, как говорить, будто имеется некий счетчик Гейгера, способный выявить нового Беккета по испускаемому звуку или теплоте!

Делез связывает текущий кризис, пустынный период, с тремя вещами. 1) С тем, что журналисты захватили книжную форму; журналист теперь считает вполне нормальным сделать книгу из того, для чего даже газетной статьи было бы много. 2) С широко распространенным представлением о том, что любой может писать, так как письмо стало маленьким делом конкретного индивида, его семейного архива, архива в его голове. У людей есть опыт и они решают написать роман. 3) С тем, что реальные потребители изменились: потребители телевидения – не зрители, а скорее дикторы, рекламодатели; в издательском деле потребители – не потенциальные читатели, а скорее продавцы. В итоге мы имеем быстрый товарооборот, режим бестселлера. Вся литература а la Беккет, творческая литература, уничтожается. Это и определяет засушливый период, период Бернара Пиво (Bernard Pivot), выхолащивания, исчезновения любой литературной критики и засилия коммерческой раскрутки.

Однако положение не столь уж безнадежно, поскольку всегда будет существовать параллельный круг выражения, своеобразный черный рынок. Русские утратили свою литературу, но сумели заново отвоевать ее. Парне говорит, что за многие годы, кажется,



не появилось ничего действительно нового, и спрашивает, чувствует ли это Делез? Делез отвечает: да, как он только что сказал, период между Освобождением и Новой волной, началом 1960-ых, был необычайно богат. Это похоже на то, что сказал Ницше (Friedrich Nietzsche), заканчивает Делез: как стрела запускается в пространство, так и эпоха или народ выстреливает стрелу, которая в конце концов падает и в литературном творчестве случаются пустынные периоды.

## **D как в Desir (Желание)**

Парне начинает с цитирования биографической статьи о Делезе из словаря "Petit Larousse" (издания 1988-го года), в которой говорится о разрабатываемом им и Гваттари (среди прочих тем) понятии желания и упоминается "Анти-Эдип" (Anti-Oedipe). Поскольку Делеза считают, говорит Парне, философом желания, что это такое?

Делез начинает с того, что "это не то, что думали люди, даже в то время. Это была огромная двусмысленность и неправильное понимание или, скорее, недопонимание". Во-первых, как и многие из тех, кто пишет книги, они считали, что должны сказать нечто новое, в частности, что писавшие до них не понимали, что означает желание. Как философы, Делез и Гваттари видели свою задачу в создании нового концепта желания. А концепты, в отличие от того, что многие думают, указывают на очень простые и конкретные вещи.

Они попытались выразить простейшую в мире вещь: до сих пор о желании говорили абстрактно, поскольку речь шла об объекте, который предположительно был объектом желания. Делез подчеркивает, что желают не что-то или кого-то, а некую совокупность (ensemble). Поэтому они поставили вопрос о том, какова природа отношений между элементами, ведущих к появлению желания, к тому, что эти элементы становятся желаемыми. Делез ссылается на Пруста, который говорит о том, что желание женщины – это не столько желание женщины самой по себе, сколько желание пейзажа, ландшафта, свернутого в этой женщине. Или, в случае желания объекта, например, платья, желание обращено не на объект, но на весь контекст, совокупность, "я желаю в совокупности". Делез возвращается назад, к букве "B", к выпивке, алкоголю: желание – это не просто желание выпить, но желание всей совокупности, в которую помещается желание выпить (с людьми, в кафе и т. д.).

Итак, не существует желания, говорит Делез, которое не протекало бы в скоплении (agencement). Для него желание всегда было конструктивным, оно предполагало конструирование скопления, совокупности: совокупности юбки, луча солнца, улицы, женщины, перспективы, цвета... конструирование ансамбля, конструирование области, сборку. Делез подчеркивает, что желание конструктивно. Парне спрашивает, не по той ли причине, что желание есть скопление, Делезу необходим был другой, Гваттари, чтобы заниматься творчеством. Делез соглашается, что с Феликсом они образовывали скопление, но скопление может состоять не только их двух, но и из одного или чего-то происходящего между двумя. Все это, продолжает он, касается физических явлений: чтобы произошло событие, должна возникнуть определенная разница потенциалов, наподобие вспышки или потока; так и конструируется пространство желания. Поэтому каждый раз, когда кто-то говорит "я желаю то или это", этот человек находится в процессе конструирования скопления, ничего более, желание не предполагает большего.

Парне возвращается к "Анти-Эдипу", говоря, что это первая книга, в которой Делез обсуждает желание, но вместе с тем и первая, написанная им в соавторстве. Делез соглашается: они должны были достичь нового скопления, письма "вдвоем" (a deux), чтобы что-то могло быть "передано". Это "что-то" было фундаментальным неприятием господствующих концепций бреда (delire), особенно психоаналитической. Поскольку

Гваттари прошел через психоанализ, а Делез интересовался им, они нашли общую почву для развития конструктивной концепции желания. Здесь Парне просит его обрисовать более подробно, каковы, на его взгляд, отличия между такого рода конструктивизмом и аналитической интерпретацией. Делез говорит, что все очень просто: психоаналитики говорят о желании как священники, заводя великий плач по поводу кастрации, который представляется Делезу некой чудовищной и пугающей анафемой желания.

В "Анти-Эдипе" они пробовали выступать против психоанализа по трем основным пунктам, к которым ему нечего добавить:

1) В отличие от психоаналитической концепции бессознательного как театра, с его неизменной репрезентацией Гамлета (Hamlet) и Эдипа (Oedipus), они рассматривают бессознательное как фабрику, как производство. Бессознательное как фабрика – это нечто прямо противоположное психоаналитическому взгляду.

2) Бред, связанный с желанием, противоположен бреду, связанному исключительно с отцом или матерью. Скорее мы "бредим" (delire) обо всем, о целом мире, истории, географии, племенах, пустынях, народах, расах, климатах, на что указывал Рембо (Arthur Rimbaud), говоря: "я – зверь, я – негр", где мои племена, как они там устроились, как выживают в пустыне? Бред, говорит Делез, – это нечто географо-политическое, тогда как психоанализ связывает его всегда с семейными детерминантами. Психоанализ никогда ничего не понимал в феномене бреда. Мы бредим миром, а не своей маленькой семьей. Здесь все взаимосвязано, продолжает он: когда он упоминал литературу, которая не является маленьким частным делом, он имел в виду, что это не бред, сосредоточенный на отце и матери.

3) Желание утверждается и конструируется в скоплении, всегда предполагающем действие нескольких факторов, тогда как психоанализ сводит желание к одному фактору (отцу, матери, фаллосу), полностью игнорируя множественность, конструктивность, скопления. Делез указывает на животное, образ отца, потом – на пример маленького Ганса (Hans), используемый им и Гваттари, который так же является иллюстрацией того, что животное (лошадь в случае маленького Ганса) никогда не сможет стать образом отца, поскольку животные никогда не появляются в одиночку. Делез обращается к редукции, которой Фрейд (Sigmund Freud) подверг одно сновидение, рассказанное ему Юнгом (Carl Gustav Jung): Фрейд настаивал на "кости", в единственном числе, потому что ему показалось, что Юнг произнес это слово именно так, но Юнг на самом деле говорил о том, что ему приснился склеп, множество костей. Так что желание конструирует в коллективе, множественности, пакете, и тогда спрашивается, какова моя позиция относительно этого пакета: вне, возле, внутри, в центре? Все это феномены желания.

Парне спрашивает, не был ли "Анти-Эдип", как текст, появившийся после Мая 68-го, рефлексией над коллективными скоплениями того времени. Именно так, отвечает Делез, атака на психоанализ и концепт бреда рас, племен, людей, истории, географии – все это соответствовало попытке в 68-м создать "пространство чистого воздуха" (air sain), здоровую область, среди всего спертного и зловонного. Это был космический бред, бред конца мира, частиц, электронов.

Парне продолжает развивать тему "коллективных скоплений", спрашивая, не мог бы Делез рассказать некоторые забавные или не очень эпизоды, связанные с недоразумениями при использовании этих концептов, например, в Винсенне (Vincennes). Она вспоминает, что когда они предприняли шизоанализ психоанализа, многие студенты решили, что это классно – быть сумасшедшим. Вместо того, чтобы вспоминать смешные истории, Делез связывает эти недоразумения с двумя моментами, которые более-менее одинаковы: некоторые люди рассудили, что желание – это форма спонтанности, другие рассудили, что

это возможность вечного праздника (la fete). Для Делеза и Гваттари желание не было ни тем, ни другим, однако это не имело почти никакого значения, поскольку начали создаваться скопления, даже такие, которые по мнению Парне (и Делеза) состояли из "сумасшедших" (les fous), имевших собственные дискурсы и конструировавших собственные скопления.

Итак, продолжает Делез, на уровне теории эти неправильные понимания – спонтанность или la fete – не были так называемой философией желания, которая скорее заключалась в следующем: не позволяйте психоанализировать себя, прекращайте интерпретировать, начинайте конструировать и ставить опыты/экспериментировать со скоплениями, ищите скопления, удовлетворяющие вас. Что такое скопление, спрашивает он? Это не то, что все думали; для Делеза скопление имеет четыре составляющие или измерения:

- 1) Скопления указывают на "положение вещей", так что каждый из нас может найти то "положение вещей", которое ему подходит (он приводит пример выпивки, даже если это всего лишь кофе, и того, как мы обнаруживаем, что тот или иной способ "пить кофе" удовлетворяет нас в качестве "положения вещей").
- 2) Короткие фразы (les eponces), как разновидности стиля; каждый из нас находит своеобразный стиль высказывания (он указывает на русскую революцию, в результате которой был найден определенный стиль кино, или новые типы или стили высказывания, появившиеся после мая 68-го).
- 3) Скопление предполагает территории; каждый из нас выбирает или создает территорию, даже просто входя в комнату.
- 4) Скопление так же предполагает процессы детерриториализации, движения детерриториализации.

Именно внутри этих компонентов протекает желание, говорит Делез.

Парне спрашивает, чувствует ли Делез ответственность за тех людей, которые начали принимать наркотики, прочитав "Анти-Эдипа" слишком буквально, как если бы он мог побудить молодежь совершать глупые поступки (conneries). Делез произносит, что они всегда чувствовали огромную ответственность за каждого, с кем случилось что-то плохое, и лично он всегда пытался сделать все возможное, чтобы в чем-то дела пошли лучше. Он говорит, что никогда не играл с подобными вещами; единственное, чем он может гордиться, так это тем, что никогда никому не советовал что-то вроде: "Давай, все в порядке, испытай кайф", а наоборот, всегда старался помогать людям покончить со всем этим.

Делез продолжает, говоря, что он очень чувствителен к малейшим деталям, которые могут заставить кого-либо внезапно соскользнуть в полную пустоту (etat de blanc). Он никогда никого не обвинял, никогда никому не говорил, что он делает что-то неправильно, но он чувствует невероятную важность тех путей, которыми могут следовать некоторые жизни, люди, в особенности молодые люди, которые могут принимать наркотики, пока те не убьют их, или напиваться, пока не скатятся в совершенно "дикое" состояние (etat sauvage). Он не имел права удерживать кого-либо от определенных поступков, он не полицейский и не родитель, но он, тем не менее, пытался уберечь их от превращения в некое подобие кучи лохмотьев (etat de loque). При этом был риск, что кто-то сломается: "я не выдержу" (je ne le supporte pas). Сломленный старик, говорит Делез, кончающий с собой, – он по крайней мере уже прожил свою жизнь, но сломленный молодой человек – это невыносимо. Он всегда разрывался между невозможностью обвинить кого-то в чем-то и абсолютным неприятием того, что кто-то может превратиться в бесформенную массу. Он признает, что

трудно определить, каким из принципов пользоваться, надо смотреть на каждый случай в отдельности; единственное, что можно сделать, – это предотвратить их скатывание в столь ужасное состояние.

Парне развивает тему, спрашивая об эффектах "Анти-Эдипа", и Делез продолжает: "Анти-Эдип" должен был удерживать людей от перехода в состояние бесформенной массы, клиническое шизоидное состояние. Парне отмечает, что враги книги критиковали ее за апологию вседозволенности. Делез подчеркивает, что если прочесть ее внимательнее, то можно увидеть, что она всегда призывала к чрезвычайному благоразумию. Урок книги таков: не становитесь рваным тряпьем, сопротивляйтесь репрессивному больничному процессу шизофренизации. Для Делеза и Гваттари террором было производство "больничного существа". Ценность того, что антипсихиатры называли "путешествием" через шизофренический процесс, состояла в отказе от стремления производить "больничные лохмотья" (loques d'hopital), бесформенных больничных существ.

Парне спрашивает, оказывает ли "Анти-Эдип" влияние сегодня, и Делез говорит, что да, это прекрасная книга, единственная книга, где был представлен концепт бессознательного, включающий три пункта: множественность бессознательного и бреда; мировой/космический, а не семейный бред; и бессознательное как машина/фабрика, а не театр. Он говорит, что ему нечего добавить к этим пунктам, и он надеется, что эта книга все еще способна приносить открытия.

## **Е как в Enfance (Детство)**

Парне напоминает, что Делез прожил всю свою жизнь в 17-ом округе Парижа (Paris). Она спрашивает, рос ли он в буржуазной семье, придерживавшейся консервативных (de droite) политических убеждений.

Делез рассказывает о своих ранних годах явно забавляясь, говоря, что его жизнь в 17-ом округе была чем-то сродни "падению" (chute) из довольно богатого квартала (quartier) возле Триумфальной арки (Arc de Triomphe), где он родился, через различные квартиры во время войны, на улицу Обини (rue d'Aubigny), где он в течение многих лет жил со своей матерью, и затем, взрослым, – на улицу Бизерт (rue de Bizerte), ремесленный, "пролетарский" район округа. Делез говорит, что он не уверен в том, что он остановится через несколько лет.

Что касается его семьи, то да, они были правыми (de droite) буржуа, но он почти не помнит своего детства (он отмечает тот факт, что у него исчезли самые ранние воспоминания, то есть он не архив). Он вспоминает некоторые кризисы, нехватку денег, благодаря которой он не пошел учиться к иезуитам (chez les Jesuites) и его отправили в обычную среднюю школу, а не в частную, католическую. Он вспоминает довоенный период и террор против консервативной буржуазии, развязанный Народным фронтом, что для буржуазии представлялось наступлением всемирного хаоса. Они были антисемитами и особенно негативно настроены против Леона Блюма (Leon Blum), который был для них страшнее самого дьявола. Делез настаивает на том, что невозможно понять, как Петен (Henri-Philippe Retain) смог захватить власть, не обращая внимания на предвоенную ненависть к правительству Блюма.

Итак, он вышел из совершенно некультурной буржуазной правой семьи. Его отец (Делез отзывается о нем с нежностью, вспоминая атмосферу кризиса и ненависть его отца, ветерана Первой мировой, к левым) был инженером, изобретателем, его первое дело развалилось как раз перед войной, затем работал на заводе по производству дирижаблей, который немцы переоборудовали в фабрику по производству резиновых плотов.

Делез вспоминает, что когда появились немцы, вторгшиеся во Францию из Бельгии, он был в Довиле (Deauville), в Нормандии, где его семья проводила каждое лето; его оставили здесь на год в местной средней школе. Он вспоминает образ Довиля как иллюстрацию огромной социальной силы Народного фронта. С появлением оплачиваемых отпусков люди, которые никогда не путешествовали, могли поехать на побережье и впервые увидеть море. Делез вспоминает, как из лимузина наблюдал маленькую девочку, которая пять часов стояла не шелохнувшись, с восторгом следя за невероятным спектаклем моря. Это был частный пляж для состоятельных буржуа. Он так же вспоминает классовую ненависть, которую явственно ощутил, когда его мать бросила фразу – "увы" (helas), говорит Делез, – о том, что решительно невозможно посещать пляжи, куда приходят "эти". Для таких буржуа, какими были его родители, предоставление отпусков рабочим означало утрату определенной привилегии и потерю территории, худшую, нежели оккупация пляжей немецкими танками.

Делез говорит, что там, в Довиле, без родителей, один с младшим братом, он был полным нулем в учебе, пока не случилось то, в результате чего Делез перестал быть идиотом. До Довиля и года, проведенного в лицее во время "странной войны", он был последним учеником в классе, но в Довиле он повстречал молодого учителя, Пьера Хальбвакса (Pierre Halbwachs), сына известного социолога, слабого здоровьем, с одним глазом, освобожденного от воинской обязанности. Для Делеза эта встреча была подобна пробуждению, он стал чем-то вроде ученика для этого молодого преподавателя (maitre). Хальбвакс брал его с собой зимой на пляж, в дюны, и познакомил его, например, с "Яствами земными" (Les Nourritures terrestres) Жида (Andre Gide), с Анатолем Франсем (Anatole France), Бодлером (Charles Baudelaire), другими работами Жида, и Делез совершенно преобразился. Но, так как они проводили вместе много времени, пошли разговоры, и владелица пансиона, в котором жили он и его брат, предупредила Делеза, а затем написала его родителям. Братья должны были возвратиться в Париж, но пришли немцы; они поехали на велосипедах, чтобы присоединиться к родителям в Рошфоре (Rochefort)... и по дороге (en route) столкнулись с Хальбваксом и его отцом! Позже Делез встречался с Хальбваксом, но уже не испытывал прежнего восхищения, однако в возрасте 14-ти лет, чувствует Делез, он был полностью прав.

Парне спрашивает о возвращении в Париж, об учебе в лицее Карно (lycee Carnot). Делеза определили в класс, где преподавателем философии был Виаль (Pierre Vialle), но он мог попасть и в класс, где преподавал Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty). Делез говорит, что он уже не помнит точно почему, но Хальбвакс помог ему почувствовать что-то важное в литературе. И все-таки на первых же занятиях по философии он понял, что это нечто особенное, то, чем он будет заниматься всю оставшуюся жизнь. (Делез вспоминает, что это произошло, когда стало известно о бойне, устроенной немцами во французской деревушке Орадур (Oradour), так что это была чрезвычайно политизированная атмосфера.) Он вспоминает, что Мерло-Понти был довольно меланхоличным, тогда как Виаль, находивший на закате своей карьеры, очень нравился Делезу. Изучение философских концептов действовало на него точно так же, как на некоторых людей действует знакомство с яркими литературными героями, Вотреном (Vautrin) или Евгенией Гранде (Eugenie Grandet); философия была столь же живой, как и любое литературное произведение. У него больше не было никаких проблем с учебой, он был хорошим студентом. Парне спрашивает о политической атмосфере, и Делез говорит, что в их лицее были представители всех политических направлений, но это было не то политическое сознание и деятельность, которые можно наблюдать в мирное время. У его одноклассников было некоторое политическое сознание благодаря их товарищу, Гаю Моке (Guy Moquet), лицеисту, который участвовал в Сопротивлении и был расстрелян немцами годом позже. Но Делез вспоминает, что политика в период оккупации была достаточно



тайным занятием, поскольку в классе были ученики самых разных политических убеждений: от симпатизировавших Сопrotивлению до сторонников Виши (Vichy).

Парне говорит, что, кажется, для Делеза его детство на самом деле ничего не значит. Делез отвечает, что да, конечно, именно так. Он полагает, что писательская деятельность не имеет ничего общего с индивидуальным делом, она не является чьим-то личным или маленьким частным делом. Письмо – это становление, говорит он, становление-животным, становление-ребенком, и каждый, кто пишет, пишет ради жизни, пишет, чтобы стать чем-то, чем угодно, кроме писателя и кроме архива. Хотя он уважает архив, но тот нужен для чего-то другого. Он настаивает на том, что рассказывать о собственной жизни – неинтересное занятие, как и быть личным архивом. Делез берет книгу великого русского поэта Осипа Мандельштама, лежащую рядом, и зачитывает отрывок, где говорится, какое малое значение имеет память, в особенности для письма. Делез полностью соглашается и говорит, что у Мандельштама есть идея о том, что можно учиться не говорить, а заикаться. Это и есть письмо, говорит Делез, – заикание в языке, подведение языка к пределу, запинка, становление животным, становление ребенком, не из своего собственного детства, а скорее из "детства мира". Автор не обращается непосредственно к своей личной жизни – это абсолютно отвратительно, настоящее дерьмо (*une degoutation, la vraie merde*), – не копается в семейном архиве, а, наоборот, остается ребенком мира. Автор становится, но не писателем, не своим собственным мемуаристом.

Парне берется исполнить роль адвоката дьявола ("очень опасная роль", предостерегает ее Делез) и спрашивает, не является ли "Детство" (*Enfance*) Натали Саррот (*Nathalie Sarraute*) исключением, не указывает ли ее произведение на своего рода слабость ее концепта детства, но Делез не соглашается. Он говорит, что "Детство" вовсе не о ее детстве; скорее, она изобретает ребенка мира, использует набор формул и выражений, чтобы создать язык мира. Парне спрашивает, надо ли ему было предпринимать серьезное исследование, чтобы очертить этот интерес к детству, ведь он должен как-то проявиться, и Делез отвечает, что это происходит само по себе. Что есть интересного в детстве, задает он вопрос? Возможно, отношения с родителями, родными братьями и сестрами, но это лишь личный интерес, интерес к индивиду, а не к письму. Что на самом деле интересно, так это испытать чувства ребенка, не того ребенка, которым мы однажды были, ощутить себя ребенком, любым ребенком вообще (*un enfant quelconque*). Делез приводит в пример человека, рассказывающего о том, что он видел умирающую лошадь на улице до наступления эры автомобиля, и как он переводит это в задачу становления писателем: Делез цитирует Достоевского, танцора Нежинского, Ницше, всех тех, кто видел лошадь, умирающую на улице. Парне говорит, и Делез соглашается с ней, что для него это были демонстрации Народного фронта и наблюдение за тем, как его отец мечется между честностью и антисемитизмом. Но Делез настаивает: "Я был ребенком в принципе"; здесь неопределенный артикль соответствует множественности ребенка. "Неопределенный артикль в случае ребенка необычайно богат" (*Un enfant: l'article indefini est d'une richesse extreme*), заканчивает он.

## **F как в Fidelite (Преданность)**

Из вводных замечаний Парне становится ясно, что поскольку за буквой "А" было закреплено слово "Животное" (*Animal*), она не могла использовать ее для слова "Дружба" (*Amitie*), поэтому она выбрала "Преданность" (*Fidelite*) для дружбы. Она вспоминает близких друзей Делеза, с которыми его объединяли многие годы "преданности". Парне спрашивает, обязательно ли связаны преданность и дружба, и Делез сразу говорит, что это не вопрос преданности. Скорее, дружба для него – вопрос восприятия. Что значит иметь с кем-то нечто общее? Не общие идеи, но общий язык и даже доязык. Есть люди, которых никогда не понять и с которыми невозможно обсудить даже простейшие вещи, и

есть другие, с которыми можно полностью не соглашаться, но которые глубоко и искренне понятны, даже в самых абстрактных вопросах, по какой-то неопределенной причине, которая так таинственна.

Гипотеза Делеза состоит в том, что каждый из нас склонен реагировать на определенный тип обаяния, восприятия обаяния, проявляющегося в жесте, мысли, даже до того, как мысль обозначается, сдержанности, обаяния, идущего к корням восприятия, витальным корням – это и составляет дружбу. Он приводит в пример фразу, которую можно было бы услышать от кого-либо, вульгарную, отвратительную фразу, оставляющую неизгладимое впечатление о произнесшем ее человеке, неважно, как он/она ведет себя в целом. То же самое относится и к обаянию, только наоборот: неизгладимый эффект обаяния как вопрос восприятия, восприятия кого-то, кто подходит нам, кто учит нас чему-то, открывает нас, пробуждает нас, подает знаки, и мы становимся чувствительными к такой эмиссии знаков, получаем мы их или нет, но мы можем открыться им. И тогда мы способны проводить время с кем-то, говоря абсолютно ничего не значащие вещи.

Делез, смеясь, говорит, что он находит дружбу чрезвычайно комичной, и Парне напоминает ему о том, что он рассматривает дружбу в терминах пар. Делез обсуждает одного своего очень близкого друга, Жана-Пьера (Jean-Pierre), с которым его связывает давняя дружба; они составляют одну из тех пар, которые похожи на героев Беккета Мерсье (Mercier) и Камье (Camier), тогда как с Гваттари они больше походят на пару из "Буvara и Пекюше" (Bouvard et Pecuchet), пытающуюся создать свою собственную гигантскую энциклопедию, охватывающую все области знания. Речь идет не о подражании этим великим парам, но дружба состоит из таких отношений, даже если кто-то с этим не согласен.

Затем Делез говорит, что в вопросе дружбы есть загадка, которая связана непосредственно с философией. Здесь он обращается к концепту дружбы, созданному греками. Философ – друг мудрости, таков концепт, изобретенный греками; он стремится к мудрости, не будучи мудрым, вступая в соревнование с другими свободными мужчинами – соперниками – во всех областях, используя ораторское искусство, проходя испытания (соперника он называет "греческим феноменом *par excellence*"). Философия – это соперничество за что-либо, и если взглянуть на историю философии, то можно увидеть, что для некоторых авторов философия представляет собой именно такую разновидность связи с дружбой и с другими, связи с помолвкой (*fiancailles*), например, для Кьеркегора (Soren Kierkegaard) (расторгнутая помолвка (*fiancailles rompues*)). Парне упоминает Бланшо (Maurice Blanchot) и его понятие дружбы, и Делез отмечает, что Бланшо и Масколо (Dionys Mascolo) – два современных автора, уделяющих огромное внимание дружбе как главной категории или условию мысли. Не фактическому другу, но дружбе как категории или условию мышления.

Делез признается, что обожает сомневаться в друге. Он ссылается на немецкого поэта: в час между собакой и волком нужно сомневаться в друге; он не доверяет своему другу Жану-Пьеру, но делает это с такой радостью, что это не приносит никакого вреда. Существует великое сообщество дружбы, благодаря которому подобное срабатывает. Но Делез настаивает, что это не события, это не незаметные маленькие личные дела; когда кто-то говорит "друг" или "разрыв помолвки", он должен понимать, в каких условиях протекает (*s'exercer*) мышление. Пруст утверждал, что дружба ничего не значит ни в личностном плане, ни в плане мышления, в дружбе нет мысли, скорее, она присутствует в ревнивой любви, являющейся условием мысли для Пруста.

Парне задает заключительный вопрос о дружбе с Фуко (Michel Foucault), которая не была дружбой пары; она была глубокой, но отдаленной. Делез говорит, что Фуко был величайшей загадкой для него, быть может, потому, что они узнали друг друга слишком

поздно. Он чувствует огромное сожаление в отношении Фуко, хотя он бесконечно уважал его. Фуко был тем редким индивидом, чье появление в комнате меняло все. Фуко, в отличие от всех нас, был не просто человеком; в воздухе происходило какое-то движение или что-то случалось в атмосфере, какая-то эманация. К Фуко подходит все то, о чем он говорил раньше: отсутствие необходимости оценивать и понимать друг друга при помощи слов. В памяти Делеза остались жесты Фуко, скупые, странные, притягивающие, как жесты металла или дерева.

Делез говорит, что люди обладают обаянием лишь в силу своего безумия (folie). Нас привлекают те стороны людей, которые демонстрирует, что они немного помешаны (ou ils perdent un peu les pedales). Если вы не обнаружите крошечный след сумасшествия в ком-то, вы не сможете стать его другом. Но если вы нащупаете эту точку безумия (demence) в ком-то, точку, где он испуган или счастлив, тогда эта точка безумия станет источником его обаяния. Делез делает паузу и произносит: "Теперь G" (D'ou G).

### **G как в Gauche (Левый)**

Парне напоминает Делезу, что хотя он вырос в буржуазной семье, придерживавшейся "правых" политических убеждений, со времен Освобождения в 1945-ом он был "леваком" (homme de gauche), и что в то время, как многие из его друзей вступили во Французскую Коммунистическую Партию (КП), он не сделал этого. Почему?

Делез говорит, что да, они все прошли через КП, и его удержало от такого шага лишь то, что он всегда был трудоголиком (travailleur), плюс – он никогда не выносил всех этих собраний! Он вспоминает, что это был период Стокгольмского обращения (appel de Stockholm), и все его друзья, очень талантливые люди, тратили все свое время на сбор подписей под этой петицией... Целое поколение было захвачено этим, но, говорит Делез, для него это было проблематичным. У него было много друзей, коммунистических историков, и Делезу казалось, что для КП было бы гораздо важнее, если бы они направляли свою энергию на то, чтобы дописывать диссертации, а не собирать подписи. Его же все это не интересовало, он не питал склонности к разговорам, поэтому сбор подписей под петицией мог ввергнуть его лишь в состояние полной паники.

Парне спрашивает, чувствовал ли Делез, тем не менее, солидарность с идеями Партии, и он говорит: нет, они никогда не интересовали его, что-то уберегло его от всех этих споров по поводу Сталина и того, что революции плохо заканчиваются. Делез смеется и говорит: кого они хотят одурачить (de qui on se moque), все эти "новые философы" (nouveaux philosophes), обнаружившие, что революция пошла не так, как следует; нас действительно принимают за полных кретин (debile), потому что это было ясно уже со Сталиным. Делез обрушивается на эту линию крайне резко: кто вообще думал, что революции оканчиваются нормально, спрашивает он? Кто? Кто? Говорят, у англичан не было революции, но это ложь, она была, в результате у них появился Кромвель (Oliver Cromwell) и весь английский романтизм, который представляет собой одно долгое размышление над поражением революции. Им не нужен был Андре Глюксман (Andre Glucksmann), чтобы понять, что революция провалилась. Об американцах вообще молчат, хотя у них была своя революция, чуть ли не более значительная, чем у большевиков. Еще до Революционной войны они представили это как новое понятие и превзошли эти понятия, точно так же, как Маркс (Karl Marx) говорил позже о пролетариате: они создали новый народ, это была истинная революция. Как марксисты открыли универсальную пролетаризацию, так и американцы рассчитывали на универсальную иммиграцию, – два средства классовой борьбы. Это абсолютно революционно, говорит Делез, такова Америка Джефферсона (Thomas Jefferson), Мелвилла, абсолютно революционная Америка, которая заявила о

"новом человеке", точно так же, как и большевистская революция заявила о "новом человеке".

А что революция потерпела неудачу, так все революции заканчиваются этим, но сейчас некоторые претендуют на то, что они "заново открыли" этот факт. Нас действительно держат за полных кретин, повторяет Делез... Все вокруг занимается подобным современным ревизионизмом. Франсуа Фюре (François Furet) открыл, что Французская революция была не столь уж великой, как думалось, что она потерпела поражение. Но всем известно, что Французская революция дала нам Наполеона (Napoleon Bonaparte)! Люди делают "открытия", которые не слишком впечатляют своей новизной (on fait des découvertes qui ne sont pas très émouvantes par leur nouveauté). Британская революция породила Кромвеля, последствия американской революции были хуже: политические партии, Рейган (Ronald Reagan).

Делез развивает эту идею дальше: людей смущает, что революции проваливаются, что они плохо заканчиваются. Однако это никогда не останавливало людей перед тем, чтобы становиться революционными. Делез считает, что люди путают две абсолютно разные вещи: ситуацию, в которой единственный выход для человека – стать революционным; это путаница между становлением и историей, так что когда люди становятся революционными, это смущает историков. Историки говорят о будущем революции, но проблема совсем не в этом. Проблема здесь – как и почему люди становятся революционными, и, к счастью, историки не могут удержать их от этого. Очевидно, говорит Делез, что жители Южной Африки вовлечены в становление-революционными, как и палестинцы. И если кто-то скажет ему после этого, что даже если сейчас революция побеждает, в конце концов она проиграет, он ответит: прежде всего, это будут не те же самые проблемы, возникнут новые ситуации, процесс становления-революционными будет запущен. Задача людей в ситуации притеснения и тирании, считает Делез, состоит в том, чтобы включаться в становления-революционными. И если кто-то говорит: "ну, это не сработает", то это не одно и то же, мы будто говорим на двух разных языках – будущее истории и будущее становлений это совсем не одно и то же.

Парне затрагивает другую насущную проблему – соблюдение "прав человека" (les droits de l'homme), очень модную, но вовсе не революционную, как раз наоборот. Делез отвечает медленно, даже устало: как ему представляется, соблюдение "прав человека" – признак слабого мышления (pensée molle) интеллектуально бедного периода, который они обсуждали ранее. Это полная абстракция, говорит Делез, эти "права человека", чистая абстракция, полностью пустая. Это похоже на то, что он пытался сказать о желании: желание не предполагает выдвижение объекта, высказывание вроде "я хочу это...", мы не желаем объект, он ничего не значит, скорее, мы обнаруживаем себя в ситуациях.

Делез приводит пример из новостей – ситуация в Армении: армянский анклав в одной из соседних с Арменией советских республик – это первый шаг; затем резня, инициированная какими-то турками; армяне уходят на территорию своей республики, и сразу вслед за этим – землетрясение. Можно подумать, что вы очутились в одном из сочинений Маркиза де Сад (Marquis de Sade), говорит Делез: несчастные люди в ужасных обстоятельствах.

Он продолжает: когда говорят о "правах человека", это всего лишь дискурс интеллектуалов, к тому же одиозных интеллектуалов, у которых нет идей. Делез настаивает, что эти декларации никогда не были функцией людей, которые непосредственно заинтересованы, армян, например. Их проблема – не "права человека". Вот что Делез называет "скоплением" (agencement): что надо сделать, чтобы подавить этот анклав или дать ему шанс на спасение? Это вопрос территории, а не "прав человека", это вопрос не правосудия, а юриспруденции.

Любые гадости, которые совершают люди, говорит Делез, – это случаи, а не элементы абстрактного закона. Это гнусные случаи, которые, подобно армянскому вопросу, являются чрезвычайно сложной проблемой юриспруденции: спасти армян или помочь им спасти себя самим? Затем происходит землетрясение и путает все карты. Отстаивать свободу, становиться революционным – это значит действовать в рамках юриспруденция при обращении к системе правосудия. Так что это не вопрос соблюдения "прав человека", скорее, это вопрос изобретения форм юриспруденции, таких форм, чтобы в каждом случае подобное больше не могло повториться.

Делез предлагает иллюстрацию, которая поможет прояснить, что такое юриспруденция: он вспоминает о том времени, когда курение в такси было запрещено. Во-первых, некоторые отказывались следовать запрету, и этот вопрос благодаря курильщикам стал достоянием общественности. Делез замечает попутно, что если бы он не изучал философию, он изучал бы законы, но не "права человека". Он занялся бы юриспруденцией, это жизнь, там нет никаких "прав человека", говорит Делез, только права жизни, случай за случаем. Он возвращается к примеру с такси: однажды кто-нибудь, не пожелавший отказываться от курения, подает в суд на такси, и такси проигрывает дело на том основании, что когда человек берет такси, он арендует его, а арендатор имеет право курить на арендованной территории. Такси рассматривается как движущаяся квартира, а клиент – как съемщик. Сейчас, десятью годами позже, такси уже не мыслятся таким образом, они рассматриваются как форма коммунального обслуживания, поэтому больше никто не имеет права курить в них.

Так что это вопрос развития ситуации, и бороться за свободу – значит практиковать юриспруденцию. Что такое "права человека" в Армении? Турки не имеют права убивать армян. Насколько это действительно касается нас? Лишь идиоты или лицемеры, считает Делез, могут говорить о "правах человека". Создавать права – это значит создавать некоторую форму юриспруденции и бороться за нее. Вот что такое быть левым – создавать права.

Парне говорит, что требование соблюдения "прав человека" – это отрицание Мая 68-го, а также отрицание марксизма. Однако Делез никогда не был коммунистом, хотя он использует идеи Маркса, который по-прежнему важен для него. Делез, говорит Парне, один из последних, кто еще не сказал, что Май 68-го был пустышкой, школьными шалостями, что все меняются. Она просит рассказать немного о Мае 68-го. Делез в шутку упрекает ее за то, что она слишком преувеличивает, он – не один из последних, многие положительно думают о мае 68-го. Парне возражает: это его друзья. Делез повторяет: многие не отрицают и не забывают Май 68-го.

Для Делеза Май 68-го прост: это было вторжение реального. Часто его хотели представить как переход власти к воображаемому, но на самом деле, говорит Делез, это был прорыв реального в его чистом виде (*une bouffée du réel dans l'état pur*). Это реальное, повторяет он, и никто не понимает, насколько это было потрясающе! Люди в реальности – вот что такое становление. Могут быть плохие становления, но историкам этого не понять, по мнению Делеза, потому что в такие моменты обнаруживается различие между историей и становлениями, а Май 68-го предполагал становление-революционным без революционного будущего. Теперь, после, над ним можно смеяться, но становления захватили людей, становления-животными, становления-детьми, становления-женщинами для мужчин, становления-мужчинами для женщин. Все эти аспекты принадлежат тому чрезвычайно специфическому пространству, которое Делез и Парне наполняли с самых первых ее вопросов.

Парне спрашивает Делеза, были ли у него самого становления-революционным в то время, и он отвечает, что судя по ее улыбке этот вопрос не лишен издевки. Тогда она



переформулирует: есть ли разница между цинизмом Делеза как левака (*homme de gauche*) и его становлением-революционным в качестве левака; как он видит, объясняет (*se debrouiller*) все это, и что значит для Делеза быть на стороне левых (*de gauche*)? Делез делает паузу, прежде чем ответить. Затем он говорит, что не верит в то, что левое правительство существует, и это не удивительно. Лучшее, на что можно надеяться, считает он, – это на правительство, обращающее внимание на некоторые требования левых. Но левого правительства не существует, поскольку быть левым – значит не иметь никакого отношения к управлению (*n'est pas une affaire de gouvernement*).

Тогда как определить, что значит быть левым, продолжает он? Двумя способами: во-первых, это вопрос восприятия, то есть, что значит "не" быть левым? Это похоже на адрес, расходящийся от человека: улица, где вы живете, город, страна, другие страны, и дальше, и дальше. Все начинается с себя, и в той мере, в какой я занимаю привилегированное положение, живя в богатой стране, я могу задаваться вопросом, что мы можем сделать, чтобы эта ситуация длилась? Я чувствую существование угрозы, я чувствую, что все может закончиться, все так безумно, тогда что можно сделать, чтобы Европа продолжалась? Быть левым значит прямо противоположное: это восприятие... Говорят, японцы воспринимают именно так, не как мы, они воспринимают сначала периферию, они сказали бы: мир, континент – скажем, Европа, – Франция, и т. д., и т. д., улица Бизерт, я; это феномен восприятия, восприятия горизонта, восприятия на горизонте.

Парне возражает, что японцы на самом деле не такие уж леваки, но Делез жестами останавливает ее: возражение Парне бессмысленно (*c'est pas une raison*), по форме своего восприятия они леваки, по форме своего ощущения адреса, почтового адреса. Во-первых, вы видите горизонт, говорит Делез. И вы знаете, что миллионы людей не могут и дальше голодать, продолжает он, в этом нет ничего смешного, это абсолютно изношенная система правосудия, это вопрос не этики, а восприятия. Говорить, что надо снижать показатели рождаемости, – это просто еще один способ сохранить привилегии Европы. Быть левым – значит в действительности искать совокупности, искать всемирные скопления. В этом случае проблемы Третьего мира часто ближе нам, чем проблемы наших соседей. Так что это на самом деле вопрос восприятий, говорит Делез, скорее, чем вопрос "прекрасных душ" (*belles ames*), – вот что значит быть левым. И во-вторых, продолжает он, быть левым – это проблема становлений, непрерывного становления меньшинством. То есть левые никогда не являются большинством, по очень простой причине: большинство не предполагает, что значительное количество людей голосует за что-либо, за ним стоит стандарт (*etalon*). На Западе стандарт, предполагаемый любым большинством: 1) мужчина, 2) взрослый 3) зрелый (*male*), 4) городской житель... Эзра Паунд (*Ezra Pound*), Джойс (*James Joyce*) говорят что-то в этом роде, таков стандарт. Поэтому большинством, в силу своей природы, будет та совокупность, чья бы и какая бы она не была, которая в данный момент больше всего соответствует этому стандарту, то есть предположительному образу городского, зрелого, взрослого мужчины. Так что большинство, говорит Делез, – совсем не всякий, это пустой стандарт. Просто максимум людей узнает себя в этом пустом стандарте.

Итак, продолжает он, женщины будут становиться собой через приобщение либо к такому большинству, либо к меньшинствам, в зависимости от того, в какие группы они включаются согласно этому стандарту. Делез поясняет: быть женщиной не дано от природы, женщины обладают своими собственными становлениями-женщиной. Но если женщины обладают становлением-женщиной, то мужчины так же обладают становлением-женщиной. Делез напоминает Парне о том, что они раньше говорили о становлениях-животным, о детях, обладающих собственными становлениями, не являющимися детьми по природе. Парне удивляется, что мужчины не могут становиться мужчинами, – это жестоко! Делез говорит: нет, это стандарт большинства: зрелый, взрослый, мужчина... Они могут становиться женщинами, но тогда они вступают в практики меньшинств. Левые, заключает Делез, – это

совокупность процессов становлений меньшинствами. Фактически большинство – это никто, меньшинство – это каждый. Быть левым – значит знать, что меньшинство – это каждый, именно здесь возникают феномены становлений. Вот почему, сколь бы великими они себя не считали, они все еще сомневаются в исходе выборов.

## **И как в Histoire de la philosophie (История философии)**

Парне перечисляет ранние работы Делеза – о Юме (David Hume), Ницше, Канте (Immanuel Kant), Бергсоне (Henri Bergson), Спинозе (Baruch Spinoza), – первые шаги в истории философии, и затем отмечает, что познакомившись с его более поздними работами – "Различие и повторение" (Difference et repetition), "Логика смысла" (Logique du sens) и написанными совместно с Гваттари, – можно подумать, что у него личность Джекила (Jekyll) / Хайда (Hyde). Затем, говорит Парне, в 1988-ом году он возвратился к Лейбницу (Gottfried Wilhelm Leibniz), поэтому она спрашивает, чем его привлекала и до сих пор привлекает история философии?

Делез выдерживает паузу, затем отвечает, что это трудный вопрос, поскольку для него история философии охватывает саму философию. Он предполагает, что многие думают о философии как о чем-то довольно абстрактном и понятном только специалистам, но с его точки зрения она не имеет никакого отношения к специалистам, или имеет его в той же мере, в какой музыка или живопись. Он по-другому смотрит на эту проблему.

Делез говорит, что традиционно история философии – это абстракция второй степени, так как она не говорит об абстрактных идеях, а формулирует абстрактные идеи по поводу абстрактных идей. Но он всегда мыслил ее иначе, сравнивая ее с живописью. Он приводит в пример письма Ван Гога (Vincent van Gogh), где тот проводит различие между портретной живописью и пейзажной. Для Делеза история философии, как и живопись, – это своего рода искусство портрета, создание портрета философа, но философского портрета философа, мыслительного или духовного портрета, то есть это деятельность, полностью принадлежащая самой философии, так же, как искусство портрета принадлежит живописи.

Делез задается вопросом, что будет, если он пойдет несколько дальше в этом сравнении с живописью, и говорит, что если он обращается к живописцам, таким как Ван Гог или Гоген (Paul Gauguin), то только потому, что в их работах есть нечто чрезвычайно впечатляющее его: своеобразное бесконечное почтение или скорее страх и даже паника, которые они выказывают, подходя (aborder) к цвету. Двое этих живописцев, говорит Делез, – величайшие колористы, но в своих работах они используют цвет с превеликой осторожностью (tremblement). В начале своей карьеры они применяли картофельные, земляные цвета (couleurs patate, de terre), ничего резкого, потому что они еще не осмеливались братья за цвет. Это очень тонкий вопрос; такое впечатление, будто они не считали себя еще достойными цвета, готовыми или способными братья за него и действительно рисовать. Прошли годы, прежде чем они смогли сделать это. Когда вы смотрите на результаты их труда, говорит Делез, необходимо иметь в виду ту невероятную медлительность, с которой они приступали к ним. Цвет для художника – это нечто такое, что может довести его до безумия, до сумасшествия, то есть что-то очень трудное, требующее многих лет для того, чтобы можно было подойти к нему поближе.

Не то что бы он особенно скромн, говорит Делез, но его просто поражает и шокирует то, что некоторые философы говорят: "Слушай, я намерен заняться философией, собираюсь создать свою собственную философию". Это слабые высказывания, считает Делез, потому что философия похожа на цвета: прежде чем приступить к ней, необходимо соблюсти огромное количество предосторожностей, прежде чем овладеть "философским цветом" (la couleur philosophique), а философский цвет – это концепт. Прежде чем вы добьетесь

успеха в изобретение концептов, необходимо проделать огромную работу. Делез рассматривает историю философии как такую медленную скромность, долгое рисование портретов. Эта ситуация похожа на ситуацию романиста, утверждает Делез, который мог бы сказать: я пишу романы, но не читаю других, потому что я рискую лишиться вдохновения. Делез говорит, что он слышал от молодых писателей подобные ужасающие высказывания, которые, на его взгляд, значат лишь, что им просто не хочется работать. Кроме того, Делез рассматривает историю философии не только как играющую подготовительную роль, она хороша сама по себе. Это искусство портретной живописи, в той мере, в какой она позволяет достигать чего-то. Здесь все становится несколько таинственным, говорит Делез, и он просит, чтобы Парне задала ему другой вопрос, чтобы он мог высказаться точнее.

Парне говорит, что польза истории философии для Делеза ясна из данного им объяснения. Но польза истории философии для людей в целом – какова она, спрашивает Парне, если Делез говорит, что не хочет рассматривать ее как специализированную область?

Все очень просто, говорит Делез. Понять, что такое философия, – точнее ту степень, в которой она абстрактна не больше живописи или сочинения музыки, – можно только через историю философии, при условии, что вы осмысляете ее надлежащим образом (*comme il faut*). Чем она может быть? Более-менее ясно одно: философ – это не тот, кто созерцает или даже рефлексиирует, а тот, кто создает, и создает очень специфическую разновидность вещей – концепты, не звезды, которые видны на небе. Надо создавать, изготавливать концепты. Здесь возникает множество вопросов. Что для этого нужно? Зачем создавать концепты и что они из себя представляют? Делез оставляет эти вопросы в стороне и приводит пример: мы знаем, что Платон создал концепт, не существовавший до него, который можно перевести приблизительно как Идея. То, что он называет Идеей, является чисто платоническим концептом. Делез спрашивает: что это такое? Вот о чем следует спросить. Идея – это такая вещь, которая не является чем-то иным, то есть является лишь тем, что она есть... Делез делает паузу и спрашивает: это абстракция? Нет, отвечает он, и приводит иллюстрацию, которой нет у Платона: мать – это не только мать, но так же и жена и дочь матери. Давайте представим, продолжает он, что мать – это только мать, например, Дева Мария. Даже если это невозможно, мать, которая не была бы кем-то еще, была бы Идеей матери, то есть вещью, которая является только тем, что она есть. Именно это, утверждает Делез, имел в виду Платон, когда говорил о том, что только справедливость справедлива, только справедливость не является ни чем иным, кроме справедливости. Платон не останавливается на этом, он создал настоящий концепт Идеи вещи в ее чистом виде.

Делез отмечает, что все это по-прежнему довольно абстрактно, и спрашивает: почему? Если мы почитаем Платона, то все станет понятным. Платон не создал концепт Идеи случайно; он говорил: что бы не происходило в данной конкретной ситуации, что бы не было дано, всегда находятся соперники (*pretendants*), то есть люди, которые говорят: я – наилучший образец этого. Платон привел в пример политика, дав ему базовое определение: пастырь человеческого стада, заботящийся о нем. В результате появились люди, которые начали говорить: я – истинный пастырь людей (торговец, пастух, врач), то есть они возникают на различных уровнях. Другими словами, существуют соперники, и с их появление все становится несколько более конкретным.

Делез настаивает на том, что философ создает концепты, например, Идею, вещь в ее чистоте (*la chose en tant que pure*). Читатель сразу не понимает, что это такое или почему надо было создавать такой концепт. Если он продолжает размышлять над ним, то находит причину: существуют всевозможные соперники, которые заявляют претензии на то или это. Так что проблема Платона состоит не в том, что такое Идея. Если идти таким путем, то все

остаётся абстрактным. Скорее, вопрос в том, как сделать выбор между соперниками, как определить, кто из них лучший (le bon). Именно Идея, то есть вещь в чистом состоянии, позволяет совершить выбор того, кто наиболее близок к ней.

Делез говорит, что теперь они могут немного продвинуться вперед, поскольку каждый концепт, например, Идея, отсылает к проблеме, в данном случае – как выбрать среди претендентов. Если вы занимаетесь философией абстрактно, настаивает он, то вы не видите проблемы, но если вы обнаруживаете проблему... Кто-то может спросить, почему проблема не заявляется философом открыто, если она определенно присутствует в его работе. Делез считает, что дело в том, что невозможно делать все сразу. Задача философа – демонстрация концептов, которые он создает, он не может попутно еще и указывать на проблемы, или, по крайней мере, эти проблемы можно обнаружить лишь за уже созданными концептами. Делез настаивает: если вы не нашли проблему, которой соответствует концепт, все остаётся абстракцией. Если вы нашли проблему, все становится конкретным. Вот почему у Платона постоянно возникают эти соперники, претенденты.

Делез спрашивает дальше: почему все это происходит в греческом городе и у Платона? Концептом выступает Идея как инструмент отбора просителей, но почему этот концепт и эта проблема формируются в греческой ситуации? Потому что это типично греческая проблема, проблема демократического, греческого города, даже если Платон не принимал демократического характера города. Именно в греческом городе, например, магистратура была объектом притязаний, и каждый мог предложить свою кандидатуру на исполнение специфической функции. В имперской формации функционеры назначаются императором, тогда как афинский город – это конкуренция претендентов, среда, сосредоточившая все греческие проблемы, цивилизация, в которой постоянно возникает конфронтация соперников; вот почему они изобрели гимнастику, Олимпийские игры и юридические процедуры. И в философии тоже существуют просители, вспомним, к примеру, борьбу Платона и софистов. Он полагал, что софисты претендуют на что-то, на что у них нет прав. Как можно определить правоту или неправоту претендента, спрашивает Делез? Все это не менее захватывающе, чем великий роман или картина, но в философии сосуществуют две вещи сразу: создание концепта всегда случается как функция проблемы. Если проблема не найдена, философия остаётся абстрактной.

Он приводит другой пример: обычно не замечают проблем, они, как правило, остаются скрытыми, но заниматься историей философии значит восстанавливать эти проблемы, и через это – открывать то новое, что заключено в этих концептах. История философии связывает концепты таким образом, как если бы они не были высказаны, как если бы они не были созданы, поэтому мы часто наблюдаем полное игнорирование проблем.

Делез дает последний пример: гораздо позже появился Лейбниц и изобрел экстраординарный концепт, которому он дал имя "монада". В концепте всегда есть что-то безумное. Монада Лейбница, продолжает Делез, обозначает субъекта, кого-то, вас или меня, в той мере, в какой она выражает всеобщность мира, а выражая всеобщность мира она выражает отчетливо лишь один его регион, территорию или то, что Лейбниц называет "участок". Итак, субъективное единство выражает весь мир, но ясно оно выражает лишь часть мира, – это и называется монадой. Лейбниц создал этот концепт, но почему он сделал его именно таким? Необходимо найти проблему – вот почему читать философскую работу столь же приятно, как читать хорошую книгу. Лейбниц ставит проблему, в частности, проблему того, что все существует лишь как сложенное. Он рассматривал мир как совокупность вещей, сложенных друг в друга. Делез предлагает вернуться немного назад: почему он так рассматривал мир? Что происходило? Здесь обозначается, говорит Делез, идея складки, идея того, что все сложено и все есть складка складки, невозможно найти совершенно несложенного. Материя состоит из складок, налезających одна на одну,



и мысли, восприятия, чувства, идеи складываются в душу. Именно потому, что восприятия, чувства, идеи сворачиваются в душу, Лейбниц сконструировал концепт души, выражающей весь мир, то есть при помощи его он открыл, что весь мир складчат.

Делез спрашивает внезапно: что такое плохой философ и что такое великий философ? Плохой философ, отвечает он, не создает концептов, он использует готовые идеи, тем самым лишь повторяя чужие мнения, он не занимается философией, не ставит проблем. Писать историю философии – значит учиться, мы учимся в процессе или становимся настоящими учениками в этой области, в области конституирования проблем и создания концептов. И как получается, что мышление может стать идиотичным, слабоумным? Некоторые говорят что-то, не создают концептов, высказывают мнения, но мы не знаем, о каких проблемах они толкуют. Максимум, что им известно, – это вопросы, но за ними не стоит проблем (например, за вопросом "существует ли Бог?" не скрывается никакой проблемы...). Если у вас нет ни концепта, ни проблемы, говорит Делез, вы не занимаетесь философией. Все это говорит о том, насколько удивительна философия. Заниматься историей философии – это значит открывать то же, что мы обнаруживаем, когда смотрим на картину или слушаем музыкальное произведение.

Парне спрашивает: поскольку Делез говорил об осторожности, колебании и страхе Гогена и Ван Гога перед цветом, то что произошло с ним, Делезом, когда он перешел от истории философии к созданию своей собственной философии? Делез отвечает сразу: случилось то, что история философии дала ему шанс научиться кое-чему, позволила начать путь к обретению цвета в философии. Он спрашивает: почему философия не исчезает, почему у нас все еще есть философия? Потому что всегда существует возможность создавать концепты. Но сегодня, продолжает он, понятие концепта присвоено средствами массовой информации, рекламой. Благодаря компьютерам, утверждают они, можно создавать концепты; целый язык украден у философии ради "коммуникации". Но то, что они называют концептами, творчеством, говорит Делез с презрением, на самом деле просто смешно, на это не стоит обращать внимание. Создание концептов по-прежнему остается задачей философии.

Делез отмечает, что на него никогда не производили впечатления те, кто заявляет о смерти философии, о преодолении (depasser) философии и т. п., так как он никогда не понимал, что бы это могло значить. Пока существует потребность в создании концептов, будет существовать и философия, поскольку философия занимается этим по определению, мы должны создавать их и мы создаем их как функции проблем, а проблемы развиваются. Конечно, и сегодня можно быть платонистом, лейбницианцем, кантианцем, то есть считать, что некоторые проблемы – не все – затронутые Платоном, остаются значимыми, позволяя совершать некоторые трансформации, поэтому платонист тот, кто по-прежнему пользуется платоническими концептами. Если мы рассматриваем проблемы, имеющие совершенно другую природу, тогда заниматься философией – это создавать новые концепты как функции проблем, стоящих перед нами сегодня.

Последний аспект, продолжает Делез: что представляет собой эволюция проблем? Мы могли бы говорить об исторических, социальных силах, но есть нечто более глубокое. Все это очень таинственно, замечает Делез, возможно у них нет времени, чтобы рассмотреть этот вопрос в рамках интервью, но он полагает, что существует определенное становление мысли, эволюция мысли, ведущая не только к отказу от постановки одних и тех же проблем, но и к отказу от постановки их тем же самым способом. Существует настоящая необходимость, даже потребность, создавать и воссоздавать новые концепты. Так что историю философии невозможно свести к социальному влиянию, считает он. Есть становление мысли, нечто очень загадочное, что заставляет нас, быть может, не мыслить так, как мы это делали несколько столетий назад, запускает новые процессы мышления, эллипсы мысли. Существует история чистой мысли, которая и есть



история философии, у нее всегда была одна функция, поэтому нет нужды отказываться от нее, так как она играет единственную в своем роде роль.

Парне спрашивает, как проблема эволюционирует с течением времени, и Делез приводит еще один пример: что для большинства крупных философов XVII-го столетия было предметом их негативного беспокойства? Это был вопрос устранения опасности ошибки, то есть негатива мысли, вопрос удержания разума от ошибки. Но после долгого, постепенного поворота в XVIII-ом столетии возникает иная проблема, абсолютно не похожая: это больше не осуждение ошибок, а осуждение иллюзий, идея того, что разум не только окружен иллюзиями, но и способен порождать их. Таково основное течение XVIII-го столетия: осуждение суеверий, и хотя оно вроде бы напоминает XVII-ый век, в XVIII-ом родилось нечто абсолютно новое. Можно было бы сказать, что все дело в социальных причинах, но Делез думает, что существует также и скрытая история мысли, которая могла бы стать великолепным предметом исследования.

Затем, в XIX-ом столетии – здесь Делез оговаривается, что излагает все очень упрощенно и кратко, – все поменялось. Проблема больше уже не в том, как избежать иллюзий; нет, как духовные создания люди беспрестанно совершают глупости (*betises*), что не совсем то же самое, что впадение в иллюзию. Как не делать "глупостей"? Проблема "глупости" особенно отчетлива заявила о себе в творчестве людей, близких к философии: Флобер (*Gustave Flaubert*), Бодлер (*Charles Baudelaire*). И опять же, социальная эволюция, эволюция буржуазии, сделала проблему "глупости" насущной проблемой. Но есть нечто более глубокое в том типе истории проблем, с которыми сталкивается мысль. Каждый раз, когда ставится проблема, появляются новые концепты, поэтому, если мы осмыслим историю философии таким образом, – как создание концептов, конституирование проблем, более или менее скрытых, которые мы должны обнаруживать, – мы увидим, что философия не имеет никакого отношения к истинному или ложному. Поиск истины бессмыслен. Создание концептов и конституирование проблем – вот что важно, а не истина или ложь... важна проблема; так что заниматься философией – это конституировать проблемы, имеющие смысл, и создавать концепты, заставляющие нас двигаться к пониманию и решению проблем.

Парне вновь обращается к двум особым для Делеза вопросам: когда он вернулся к истории философии в книге о Лейбнице в предыдущем году, было ли это похоже на то, что он делал 20-ью годами ранее, то есть до того, как начал создавать свою собственную философию? Делез отвечает: конечно, нет. Прежде он использовал историю философии как своего рода необходимый этап ученичества, нужный для того, чтобы исследовать концепты других, великих философов, и проблемы, на которые отвечают их концепты. В то время как в книге о Лейбнице – и Делез говорит, что в том, что он собирается сказать, нет ни капли тщеславия, – он смешал проблемы XX-ого столетия, которые, возможно, являются его собственными проблемами, с теми проблемами, которые поднимал Лейбниц, поскольку Делез убежден в актуальности великих философов. Что значит действовать как (*faire comme*) действовал бы великий философ? Для этого не обязательно быть его последователем, но необходимо расширять его задачу, создавать концепты в отношении и в развитие созданных им концептов. Работая над Лейбницем Делез шел скорее этим путем, тогда как в первых книгах по истории философии он находился на "доцветовой" стадии.

Парне спрашивает о его книгах, посвященных Спинозе и Ницше, по поводу которых Делез однажды сказал, что сфокусировался в них на проклятой и темной области философии. Что он имел в виду? Делез говорит, что для него эта темная область включает в себя мыслителей, которые отказались от любой трансцендентности, от любой универсальности, от идей или концептов, обладающих универсальной ценностью, от любой инстанции, которая располагается вне земли и людей..., авторов имманентности.

Парне говорит, что книги о Ницше и Спинозе стали настоящими событиями, благодаря им он известен, однако нельзя сказать чтобы он был ницшеанцем или спинозистом. Делез преодолел все это еще в период ученичества, и Парне говорит, что он уже тогда был делезианцем. Делез кажется несколько смущенным, он говорит, что это огромный комплимент, если это правда. На что он всегда хотел надеяться – независимо от того, хорошей или плохой была его работа, а он знал, что может проиграть, – это на то, что он обозначает проблемы и создает концепты под свои собственные цели (*pour mon compte*). Делез говорит, что он всегда хотел квантификации философии, чтобы каждому философу был присвоен своего рода магический номер, соответствующий количеству концептов, которые он реально создал и которые соотносятся с проблемами – Декарту (Rene Descartes), Лейбницу, Гегелю (Georg Wilhelm Friedrich Hegel). Делез полагает, что это интересная идея. У него самого, вероятно, магический номер был бы маленьким, по количеству концептов, которые он создавал как функции проблем. Но, заканчивает Делез, он гордится тем, что какой бы концепт он не пытался создавать, он всегда мог указать на проблему, с которой соотносится этот концепт. Иначе это было бы пустой болтовней.

Последний вопрос Парне по данной букве: до и во время 1968-го, когда все читали Маркса и Райха (Wilhelm Reich), не поступил ли Делез намеренно провокационно, обратившись к Ницше, которого подозревали в фашизме, а также к Спинозе и телу, когда все проповедовали Райха? Не была ли история философии для него своеобразным вызовом, провокацией?

Делез отмечает, что этот вопрос связан с тем, что они обсуждали, это тот же самый вопрос. Он искал, даже с Гваттари, своего рода подлинно имманентного измерения бессознательного. Психоанализ полон трансцендентальных элементов – закон, отец, мать, – тогда как поле имманентности, которое позволило бы ему определить бессознательное, было областью, в которой Спиноза продвинулся дальше всех, как и Ницше, дальше, чем кто-либо до них. Так что это не была провокация, хотя Спиноза и Ницше совершили в философии, возможно, самое грандиозное освобождение мысли, почти взрыв, и принесли самые необычные концепты, потому что их проблемы были в некотором смысле обреченными проблемами, которыми люди отказывались заниматься в их эпохи.

Делез останавливается, улыбаясь Парне, которая тоном журящего родителя говорит: "Что ж, продолжим, если вы не желаете отвечать". Делез вполголоса переспрашивает: "А?", но тут Парне объявляет:

## **I как в Idee (Идея)**

Парне начинает с того, что в данном случае это не "идея" из платонизма. Делез, отмечает она, всегда с воодушевлением говорил об идеях философов, но также и об идеях мыслителей в кино (режиссеров), идеях художников и живописцев. Он всегда предпочитал "идею" объяснениям и комментариям. Итак, почему для Делеза "идея" занимает более высокое положение по сравнению со всем остальным?

Делез соглашается с тем, что это действительно так: "идея", как он использует ее, пронизывает все виды творческой деятельности, поскольку творить значит обладать идеей. Но есть и те – и их не стоит презирать за это – кто идет по жизни, не имея никакой идеи. Делез настаивает на том, что это довольно редкое явление – наличие идеи, такое случается не каждый день. Наличие идей у живописца не менее вероятно, чем у философа, хотя это иной вид идей. Поэтому Делез спрашивает: какую форму принимает идея в конкретном случае? В философии есть по крайней мере два пути: идея появляется в форме концептов и в форме творчества концептов.

Делезу нравятся кинорежиссеры: хотя у некоторых из них нет никаких идей, у некоторых они есть, так как идеи довольно навязчивы, они возникают и исчезают, принимают разнообразные формы. Делез приводит в пример кинорежиссера Минелли. В своих работах, можно заметить, он спрашивает у самого себя: что значит быть захваченным чьим-то сном? Это путь от комического к трагическому и даже отвратительному. Если ты захвачен сном другого, это может привести к страшным последствиям, возможно, ужасу в чистом виде. Минелли показывает, как можно оказаться пойманным кошмаром войны – так родились замечательные "Четыре всадника Апокалипсиса" (Four Horsemen of the Apocalypse), где война рассматривается не как война, а как кошмар. Что значит быть захваченным сном маленькой девочки? В результате появляются музыкальные комедии, в которых Фред Астер (Fred Astaire) и Джин Келли (Gene Kelly) – Делез говорит, что не совсем уверен относительно имен, – убегают от тигриц и черных пантер. Это и есть идея. Делез сразу оговаривается, что это не концепт, Минелли не занимается философией, он делает кино (il fait du cinema).

Делез продолжает, говоря, что здесь нам следует развести три направления его будущей работы:

1) Во-первых, концепты, которые изобретаются в философии.

2) Во-вторых, перцепты в области искусства. Художник создает перцепты – это слово нужно, чтобы отличать их от перцепций. Чего хочет романист? Он хочет уметь конструировать совокупности восприятий и ощущений, которые живут дольше тех, кто читает роман. Делез приводит в пример Толстого и Чехова, каждый из которых по-своему умел писать так же, как живописец рисует картину. То есть они пытались придать сложной сети ощущений радикальную независимость от того, кто переживает их: Толстой описывал атмосферы; Фолкнер (William Faulkner) и другой великий американский романист Томас Вулф, который подошел очень близко к этому в своих рассказах: человек встает по утрам, вдыхает запах тоста, следит за полетом птицы и испытывает сложную сеть ощущений.

Но что происходит, когда кто-то, кто испытывает ощущения, совершает что-то еще? Это, говорит Делез, как в искусстве, где мы находим ответ. Происходит надделение длительностью или бесконечностью этой сложной сети ощущений, которые больше не осмысляются как переживаемые кем-то или которые можно, из внешней позиции, осмыслить как переживаемые литературным героем. Что делает живописец? Он упорядочивает перцепты, он отрывает перцепты от восприятия. Делез обращается к импрессионистам, которые полностью развернули восприятие. Концепт, говорит Делез, ломает голову (fend le crane), это привычка мысли, которая абсолютно нова, люди как правило не думают подобным образом, они обычно не ломают себе головы, концепт же закручивает наши нервы. Делез цитирует по памяти Сезанна (Paul Cezanne), который сказал что-то вроде того, что мы должны сделать импрессионизм долговечным (durable), то есть нужны новые приемы, чтобы продлить его, – так перцепт приобретает все большую автономию.

3) Третий порядок вещей, своего рода связующее звено между всеми ними – это аффекты. Делез говорит, что, конечно, не существует перцептов без аффектов, но они тем не менее специфичны: это становления, которые превосходят того, кто проходит через них, превосходят по силе тех, кто проходит через них. Разве музыка не открывает нас силам (puissances), которые выше нашего понимания? Вполне возможно, отвечает Делез. Философский концепт заставляет видеть вещи (faire voir des choses), поскольку у величайших философов есть эта "зрительная" сторона (cote "voyant"), по крайней мере у философов, которыми восхищается Делез: Спиноза заставляет "видеть", это один из наиболее "зрительных" (voyant) философов, как и Ницше. Все они осыпают

фантастическими аффектами, в этих философах есть музыка, и наоборот, музыка помогает видеть очень странные вещи, цвета и перцепты. Делез говорит, что он представляет своеобразную циркуляцию этих измерений друг в друге: философских концептов, изобразительных перцептов и музыкальных аффектов. Нет ничего удивительного в таких резонансах, считает он, это просто работа самых разных людей, но взаимопроникновение никогда не прекращается.

Парне обращает внимания на то, что Делеза всегда интересовали идеи живописцев, художников, философов, но она спрашивает, почему его никогда не интересовало раглядывание или чтение того, что просто забавно или развлекает, но при этом несет в себе идею. Может ли там тоже быть идея? Делез говорит, что в том смысле, в каком он определяет "идею", он с трудом видит, как это возможно. Если показать ему картину, которая не имеет перцептов, или сыграть музыку без аффекта, он вряд ли сумеет понять, что она значит. А что касается глупой философской книги, он не знает, какое удовольствие может получить от нее, кроме совершенно болезненного наслаждения. Парне замечает, что можно просто листать изначально предназначенную для развлечения книгу, и Делез отвечает, что такая книга вполне может быть полна идей, почему бы и нет. Он говорит, что никто не заставлял его смеяться больше, чем Беккет и Кафка, и он полагает, что чувствителен к юмору, но, по правде говоря, он не очень-то любит комедии, которые показывают по телевидению. Парне уточняет: за исключением Бенни Хилла, и Делез соглашается: да, потому что у него (Бенни Хилла) "есть идея", даже в этой области у великих американских комиков (burlesques) есть множество идей.

Парне спрашивает, случалось ли Делезу садиться за письменный стол без малейшего представления о том, что он собирается делать, без каких бы то ни было идей. Делез говорит, что конечно же нет: если у него нет идей, он вообще не садится писать. Но случается, что идея недостаточно развита, идея бежит от него, идея исчезает, могут быть дыры. У него бывали подобные болезненные переживания, признается он, не всегда все идет гладко, так как идеи – не нечто готовое, бывают ужасные моменты, даже моменты своеобразного отчаяния. Парне приводит высказывание: идея, образующая дыру нехватки (*l'idée qui fait un trou qui manque*), и Делез отвечает, что здесь сложно установить разницу. Есть ли у меня идея, которую я просто неспособен выразить, или у меня вовсе нет идей? Для Делеза это одно и то же: если он не может выразить идею, то ее у него нет или она частично утрачена, поскольку идеи приходят не в виде целиком сформированного блока, есть вещи, прибывающие с различных горизонтов, и если вы теряете часть, то остальное становится непригодным.

## **Ж как в Joie (Радость)**

Парне начинается с того, что это концепт, особенно близкий Делезу, поскольку это Спинозистский концепт, именно Спиноза превратил "радость" в концепт сопротивления и жизни: давайте забудем о печали, давайте жить в радости, чтобы быть на пике нашей силы (*puissance*). Поэтому мы должны избегать покорности, дурной веры, вины, мрачных аффектов, которые эксплуатируются судьями и психоаналитиками. Понятно, почему Делезу понравилось бы все это. Итак, во-первых, спрашивает Парне, каково различие между радостью и печалью для Спинозы и для него самого? Совпадает ли концепт Спинозы с концептом Делеза, и что Делез открыл, читая Спинозу?

Делез говорит, что да, эти тексты невероятно нагружены аффектом. Для Спинозы это значит, если упрощать, что радостью является все, что состоит в осуществлении силы (*remplir une puissance*). Что же это? Делез предлагает вернуться к предыдущим примерам: я отвоёвываю, насколько бы малой она не была, я отвоёвываю крошечную частичку цвета, я продвигаюсь немного дальше в цвете – вот где можно поместить радость. Радость

исполнена силы, реализующейся (effectuer) силы. Это слово – "сила" (puissance) – неоднозначно.

Делез спрашивает сначала, а как насчет противоположности: что такое печаль? Она возникает, когда я не могу исполнить то, на что, как я считаю, справедливо или нет, я способен: я мог бы сделать это, но обстоятельства не позволили или это было запрещено, и т. д. Любая печаль есть эффект власти (pouvoir) надо мной. Все это, очевидно, ставит ряд проблем, нужны дополнительные детали, потому что нет плохих сил; плохое – это наименьшая степень силы, такова власть. Делез настаивает на том, что зло заключается в удержании человека от того, что он может сделать, от реализации своей силы. Поэтому нет плохой силы, есть лишь злая власть... Возможно, любая власть обязательно зла, но Делез считает, что, скорее всего, это излишне упрощенная позиция.

Делез продолжает, говоря, что путаница между силой и властью обходится весьма дорого, потому что власть всегда отдаляет людей, которые подвергаются ее действию, от того, на что они способны. Спиноза начинает с этого, говорит Делез, и он возвращается к тому, о чем упомянула Парне в своем вопросе: печаль связана со священниками, с тиранами, с судьями, а они всегда являются людьми, отделяющими субъектов от того, на что они способны, запрещающими им реализовывать силы. Делез вспоминает то, о чем Парне говорила в "I как в Idee (Идея)", – об антисемитизме Ницше. Делез считает это важным вопросом, поскольку у Ницше есть тексты, которые могут показаться просто возмутительными, если читать их так, как упоминалось выше, – читать слишком быстро. Что кажется Делезу чрезвычайно любопытным во всех текстах, где Ницше нападает на еврейский народ, так это вопрос, в чем он упрекает их и что способствовало его антисемитской репутации? Ницше упрекает их за то, что они создали специфические условия для появления персонажа, которого не существовало до евреев: персонажа священника. Делез утверждает, что, насколько ему известно, ни в одном тексте Ницше не выступает против евреев вообще, а только против евреев-изобретателей священника. Делез говорит, что, как указывает Ницше, в других социальных формациях могли быть колдуны, книжники, но они не были священниками.

Один из истоков величия Ницше как философа заключается в том, что он никогда не переставал восхищаться тем, на что напал, поэтому для него священник – действительно немислимое изобретение, нечто изумительное. Все это непосредственно связано с христианами, но у них уже другой тип священника. Христиане придумают иной тип священника, хотя сохраняют сам персонаж священника. Это показывает, в какой степени философия является конкретной, поскольку Делез настаивает на том, что Ницше, по его мнению, – первый философ, который изобрел концепт священника и в связи с этим поставил фундаментальные вопросы: что такое истинная, полная власть; каково различие между истинной, полной властью и королевской властью, и т. д.? Эти вопросы до сих пор абсолютно актуальны. Здесь Делез хочет показать – что он начал делать раньше – как можно продолжать и расширять философию. Он указывает на то, что Фуко, своими собственными средствами, сделал упор на пасторальной власти, новом концепте, отличном от концепта Ницше, но напрямую связанном с Ницше. Именно так развивают историю мысли.

Что же такое концепт священника, и как он связан с печалью, спрашивает Делез? Согласно Ницше, священник определяется как изобретатель идеи того, что люди находятся в неотплатном долгу. До священника была своя история долга, и этнологам было бы неплохо почитать кое-что из Ницше. Они провели множество изысканий в данной области в наше время среди так называемых примитивных обществ, где вещи функционировали как части долга, целостные формы оплаченного долга, который они получили и затем отдали, связанные со временем, расчлененные, но завершённые фрагменты. Это колоссальная область исследований, отмечает Делез, так как это означает, что долг был



первичным предметом обмена. Это настоящие философские проблемы, и Ницше заговорил об этом задолго до этнологов. Поскольку долг существует в режиме возврата, человек может освободить себя от него. Когда еврейский священник обращается к этой идее в рамках союза, предполагающего неотплатный долг еврейского народа перед Богом, когда христиане используют ее в иной форме, в виде идеи неотплатного долга, связанного с изначальным грехом, тогда обнаруживается, насколько любопытным оказывается персонаж священника, за создание концепта которого отвечает философия. Делез осторожно говорит, что он не утверждает, будто философия обязательно атеистична, но Спиноза предпринял анализ еврейского священника в "Богословско-политическом трактате". Иногда, говорит Делез, философские концепты оказываются настоящими персонажами, которые делают философию конкретной. Создание концепта священника – это один из вариантов того, что художник мог бы представить в виде картины священника.

Итак, концепт священника, разработанный Спинозой, затем Ницше, а затем Фуко, имеет интересную родословную. Делез говорит, что он хотел бы связать себя с ней, осмыслить некоторые аспекты пасторальной власти, которая, как говорят, сегодня больше не функционирует. Но, настаивает Делез, следует обратить внимание на то, как она вновь получила жизнь, например, в психоанализе, это новом воплощении пасторальной власти. Как мы определяем ее? Это не то же самое, что тираны и священники, однако между ними, по крайней мере, есть то общее, что их власть строится на мрачных страстях, которые они пробуждают в людях, вроде: покайтесь перед лицом неотплатного долга, ваш долг бесконечен, и т. д. Именно так они обретают власть, именно так их власть препятствует реализации сил. Делез полагает, что любая власть печальна, даже если те, кто обладают ею, делают вид, что наслаждаются ей, это все равно печальная радость.

С другой стороны, продолжает Делез, радость – это реализация (effectuation) сил. Он говорит, что не знает сил, которые были бы злыми. Восторг и радость (se rejouir) – это наслаждение быть тем, кто ты есть, то есть обретения себя. Это не самодовольство, не любование собой. Скорее это удовольствие от победы (conquete), как говорил Ницше, но победа состоит не в покорении людей, победа – это когда художники используют и затем завоевывают цвета. Это и есть радость, даже если все идет ужасно. Но в такой истории сил и завоеваний сил иногда случается, что человек реализует слишком большое для себя количество силы, что ведет к слому, как в случае Ван Гога.

Парне говорит, что Делезу повезло – он избежал неотплатного долга, но тогда как получилось, что он с утра до ночи жалуется и что он стал страстным защитником жалобы (plainte) и элегии? Улыбаясь, Делез замечает, что это личный вопрос. Затем он говорит, что элегия – главный источник поэзии, великая жалоба. Надо бы написать историю элегии, хотя, возможно, она уже есть. Жалоба пророка, продолжает он, противоположна жалобе священника. Пророк стонет: почему Господь избрал меня; то, что происходит со мной, слишком велико для меня. Если считать жалобой именно это, тогда мы наблюдаем подобное не каждый день. Это не "о-о-о, как мне больно", хотя может иметь и такую форму, говорит Делез, но жалующийся человек не всегда знает, что имеет в виду. Пожилая дама, которая жалуется на свой ревматизм, – имеет ли она виду, что некая сила завладела ее ногой и что эта сила слишком велика для нее?

Если мы заглянем в историю, говорит Делез, то увидим, что элегия – исток поэзии, взять хотя бы латинских поэтов, таких как Катулл (Gaius Valerius Catullus) или Тиберий (Tiberius). Но что такое элегия? Это высказывание того, кто, временно или нет, больше не обладает социальным статусом. Жалоба маленького старичка, заключенного – это вовсе не выражение печали, это что-то совсем иное, требование, некое благоговение есть в такой жалобе, поклонение, как в молитве. И возьмем жалобу пророков или то, что особенно интересует Парне, – жалобу ипохондриков. Их жалоба красива, возвышенна, говорит Делез. К жалобе прибегает исключенный из социума. Есть один венгерский ученый, Текей

(Ferenc Tokei), который изучает китайскую элегию, обретающую жизнь среди тех, кто больше не имеет социального статуса, то есть среди освобожденных рабов. Раб, вне зависимости от того, насколько он несчастен, все еще обладает социальным статусом. Освобожденный раб оказывается вне всего, как в случае отмены рабства американских черных или в России, где новый статус не был никак предусмотрен. Так что они оказываются исключенными из всех сообществ. И тогда рождается великая жалоба. Однако великая жалоба не выражает боль, которую они испытывают, считает Делез, это своего рода напев/песня. Вот почему жалоба – великий поэтический источник.

Делез говорит (Парне смеется в ответ), что если бы он не был философом и был женщиной, он хотел бы стать плакальщицей (*pleureuse*), для которой жалоба является искусством. Но у жалобы есть и обратная сторона, как бы говорится: не обращайтесь внимания на мою жалобу, не трогайте меня, не жалеите меня, я сам позабочусь об этом. И в процессе заботы о жалобе последняя трансформируется: то, что происходит, выше моих сил, потому что это радость, радость в ее чистом виде. Но мы должны скрывать это, говорит Делез, потому что есть люди, которые не переносят чужой радости, поэтому ее необходимо скрывать за жалобой. Однако жалоба – это не только радость, это так же несвобода, потому что на самом деле мы платим цену за реализацию сил: спрашивается, готов ли я рискнуть своей жизнью (*laisser ma peau*)? Когда реализуются силы, например, когда художник обретает цвет, не рискует ли он своей жизнью? Здесь следует вспомнить о том пути, которым Ван Гог шел к цвету и под конец испытал радость; это имеет большее отношение к его безумию, чем все психоаналитические истории. Что-то может сорваться, потому что это выше моих сил. В этом и состоит жалоба: нечто слишком велико для меня, беда или счастье, но как правило беда.

## **К как в Kant (Кант)**

Парне начинает с того, что из всех философов, о которых писал Делез, Кант, кажется, наиболее далек от его собственной мысли. Однако Делез как-то сказал, что у всех авторов, которых он изучал, есть что-то общее. Есть ли что-то общее между Кантом и Спинозой, что на первый взгляд не заметно?

Делез делает паузу, затем говорит, что он предпочел бы, если у него хватит духа, рассмотреть первую часть вопроса, то есть почему он взял Канта, поскольку мы говорим, что между Кантом и Спинозой или между Ницше и Кантом нет ничего общего (хотя, указывает он, Ницше был близко знаком с Кантом, но у них были совершенно различные концепции философии). Почему ему нравился Кант, спрашивает себя Делез? По двум причинам. Кант 1) был поворотным моментом, и 2) он пошел настолько далеко, насколько это возможно, вводя в философию то, чего в ней никогда не было. В частности, говорит Делез, он учреждает законодателей (*il erige des tribunaux*), вероятно, под влиянием Французской революции.

Делез напоминает Парне, что раньше он пытался говорить о концептах как персонажах. До Канта, в XVIII-ом столетии, философ виделся как исследователь (*enqueteur*). Появлялись книги, в названии которых было слово "Исследование", исследование того или иного. Философ считал себя исследователем. Но в XVII-ом столетии, и Лейбниц был последним, кто представлял это течение, он рассматривал себя как адвоката, защищающего дело, и вершиной этого выступает то, что Лейбниц претендовал на роль адвоката Господа. Поскольку в то время, наверное, происходили вещи, за которые можно было упрекнуть Бога, Лейбниц пишет на удивление небольшую работу "Дело Господне", дело в юридическом смысле, дело Господне, которое надо защищать. Это уже целая последовательность персонажей: адвокат, исследователь, и затем, у Канта, появление законодателя, законодательного разума; суждение о вещах становится функцией

законодательного разума. И измерение способностей, в смысле понимания – воображения, знания, морали, – так же становится функцией законодательного разума. Конечно, он использует изобретенный им метод, потрясающий метод, называемый критическим методом, исключительно кантианский метод.

Делез отмечает, что все эти моменты у Канта внушают ему ужас, но это ужас смешанный с восхищением, поскольку он просто гениален. И, работая с изобретенными Кантом концептами, Делез рассматривает концепт законодательного разума как неотделимый от критического метода. Наконец, говорит он, это законодательное суждение, система суждения, которая больше не нуждается в Боге, которая основана на разуме, а не на Боге.

Отвлекаясь, Делез говорит, что кого-то может удивлять то, что он находит некоторые вещи загадочными: почему кто-то, вы или я, связывает себя или вступает в отношения с одним типом проблем, а не с другим? Почему нам близок определенный вид проблем? Человек может обладать склонностью к определенному типу проблем просто потому, что мы не беремся за все проблемы сразу. И это относится, как чувствует Делез, и к исследователям в науке – близость к специфической проблеме. Философия – это совокупность проблем, имеющих свою последовательность, но она не претендует на то, чтобы иметь дело со всеми проблемами, слава Богу, восклицает Делез. Да, он чувствует связь с некоторыми проблемами, которые предполагают поиск средств отказа от системы суждений и замещение ее чем-то иным. Это большое "нет". Делез размышляет о том, что Парне сказала раньше, и говорит, что на самом деле Кант – еще одна иллюстрация. Делез указывает на Спинозу, на Ницше, в литературе – на Лоуренса (David Herbert Lawrence), наконец, на современного и одного из величайших писателей – Арто, его работу "Дабы покончить с Господним суждением" (Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu), которая важна, это не слова сумасшедшего, ее действительно следует понимать буквально.

И за всем этим – Делез говорит, что надо заглянуть за концепты, – можно обнаружить некоторые изумительные высказывания Канта, невероятные. Кант был первым, кто осуществил грандиозное преобразование концептов. Вот почему Делезу становится грустно, когда людей, молодых людей, готовящихся стать бакалаврами, учат абстрактно, даже не пытаясь дать им возможность приобщиться к проблемам, по настоящему фантастическим проблемам. Делез настаивает на том, что до Канта, например, время было производным от движения, было вторичным по отношению к движению, считалось количеством или измерением движения. Что делает Кант? Попутно Делез напоминает Парне, что все, что он делает здесь, – это постоянно проясняет, что значит создавать концепты. Он продолжает: Кант создает концепт, потому что он полностью изменяет субординацию, для него движение становится зависимым от времени. На наших глазах время меняет свою природу, оно перестает быть циклическим. Прежде время подчинялось движению, которое представляло собой огромное периодическое движение небесных тел, то есть было циклическим. Напротив, когда время освобождается от движения, а движение ставится в зависимость от времени, тогда время становится прямой линией. Делез вспоминает, что говорил Борхес (Jorge Luis Borges), хотя он не имеет практически никакого отношения к Канту: гораздо страшнее круглого лабиринта лабиринт, состоящий из одной прямой линии; паразитально, но именно Кант освободил время.

История с законодателем, продолжает Делез, измерение роли каждой способности как функция специфической цели – вот с чем имел дело Кант в конце своей жизни, потому что он один из тех редких философов, которые и в преклонном возрасте могут написать книгу, способную перевернуть все; и он написал "Критику способности суждения" (Kritik der Urteilskraft). Он приходит к мысли, что способности должны иметь беспорядочные отношения друг с другом, что они вступают в конфликт, а затем примиряются, но больше не подчиняются законодателю. Он строит концепцию Возвышенного, в которой способности противоречат друг другу и между ними существуют "рассогласованные

согласия" (accords discordants). Лабиринт с его переворачиванием отношений безумно нравится Делезу, говорит он и продолжает: вся современная философия начинается отсюда – время, и его обратное отношение к движению, а также кантовская концепция Возвышенного, с его рассогласованными согласиями. Делеза чрезвычайно волнуют эти вещи. Кант несомненно великий философ, утверждает Делез, все, что скрыто в его работах, вызывает у Делеза восхищение. Но то, что лежит на поверхности, не интересует Делеза. Он не осуждает, это просто система взглядов, с которой он хотел бы покончить, но без осуждения.

Парне торопится спросить Делеза (поскольку пленка заканчивается) о жизни Канта, и Делез восклицает: мы не договаривались об этом! Тогда Парне задает другой вопрос: в работе Канта есть один аспект, который, наверное, очень нравится Делезу, аспект, который обсуждает Томас Де Квинси (Thomas De Quincey): его фантастически регламентированная жизнь, состоящая из привычек, короткой ежедневной прогулки, почти мифический образ философа. Парне говорит, что этому же образу соответствует и жизнь Делеза, то есть нечто полностью регламентированное, огромное количество привычек...

Делез снова улыбается и говорит, что понимает, что она имеет в виду, текст же Куинси он считает великолепным, это настоящее произведение искусства. Но, на его взгляд, это относится ко всем философам, привычки у них, конечно, разные, но если мы скажем, что все они – существа привычки, это будет означать, что они не знакомы... (Делез не заканчивает мысль.) Быть существом привычки – это практически необходимость для них... Спиноза тоже... Делез говорит, что у него сложилось такое впечатление о Спинозе, что в его жизни не было ничего необычного, он шлифовал свои линзы, принимал посетителей; это была не очень уж бурная жизнь, за исключением нескольких громких политических событий того времени. Кант тоже пережил несколько серьезных политических кризисов. Поэтому все, что говорят об одежных устройствах Канта (для снятия чулок и т. д.), – все это элементы обаяния, если кто-то действительно нуждается в такого рода вещах. Это похоже на то, что сказал Ницше: философы в целом целомудренны, нищи, но, добавляет Ницше, как философ использует это, это целомудрие, эту нищету и т. п.? Кант совершал короткую прогулку, но само по себе это ничего не значит. Делез думает о том, что происходило с ним во время этой небольшой прогулки, на что он смотрел? В конечном счете, замечает Делез, то, что философы являются существами привычки, соотносится с некоторого рода созерцанием, созерцанием чего-то. Что касается его собственных привычек, то да, говорит он, у него есть привычки, но это тоже разновидность созерцания, созерцания тех вещей, которые видит лишь он один.

## **L как в Litterature (Литература)**

Парне начинает с замечания о том, что литература и философия составляют жизнь Делеза, он читает и перечитывает "великую литературу" (la grande litterature) и считает великих писателей мыслителями. Между работами о Канте и Ницше он написал книгу "Пруст и знаки" (Marcel Proust et les signes), впоследствии опубликовав три ее расширенных версии. Он писал о Кэрролле (Lewis Carroll) и Золя (Emile Zola) в "Логике смысла", о Мазохе (Leopold von Sacher-Masoch), Кафке, британской и американской литературах. Складывается впечатление, говорит она, что скорее именно с помощью литературы, а не истории мысли он открывает новый способ мышления. Она спрашивает, всегда ли Делез был читателем?

Делез говорит: да, хотя в известном смысле он был гораздо более активным читателем философии, так как это было частью его ученичества и у него не было времени на романы. Но всю свою жизнь он читал, все больше и больше. Использовал ли он это в философии? Да, безусловно. Например, он заимствовал многое у Фитцджеральда и Фолкнера, хотя их

считают не самыми философскими авторами. (Делез говорит, что не может вспомнить, какие авторы важны для него.)

Делез продолжает: его обращение к литературе можно объяснить как функцию того, что они обсуждали ранее: история концепта не самостоятельна; когда концепт решает свою задачу, он заставляет нас видеть, то есть существует взаимосвязь с перцептами. Всякий раз, когда в романе обнаруживаются перцепты, обнаруживается и бесконечная коммуникация между концептами и перцептами. Существуют так же стилистические проблемы, общие для философии и литературы. Делез предлагает подходить к этому вопросу просто: великие литературные персонажи являются великими мыслителями. Он часто перечитывает Мелвилла и считает, что капитан Ахав (Ahab) – великий мыслитель, как и, по-своему, Бартлеби (Bartleby). Они заставляют нас мыслить таким образом, что мы можем рассмотреть литературное произведение как пространство испытания точечных (en pointille) концептов, так же, как и перцептов. Все просто, это не задача писателя, который не может делать все сразу: он увлечен проблемами перцептов и создания видений (faire voir), порождения восприятий (faire percevoir) и конструирования персонажей, а это тяжелейшая задача. Философ же создает концепты, но они определенным образом коммуницируют друг с другом: концепт – это персонаж, а персонаж – одно из измерений концепта.

Общим, по мнению Делеза, между "великой литературой" и "великой философией" является то, что обе они свидетельствуют в пользу жизни (ils témoignent pour la vie); то, что раньше он называл "силой", свидетельствует в пользу жизни. Поэтому великие авторы не всегда обладают хорошим здоровьем. Иногда, как в случае Виктора Гюго (Victor Hugo), у них нет никаких проблем в этом плане, так что нельзя сказать, будто у всех писателей плохо со здоровьем, у многих все в порядке. Но почему, спрашивает Делез, многие авторы не могут похвастаться завидным здоровьем? Потому что они испытывают всю полноту жизни (flot de vie), как в случае Спинозы или Лоуренса. Это соотносится с тем, что Делез говорил раньше о жалобе: эти авторы видели нечто слишком большое для них, они – видящие, визионеры, которые не могут справиться с тем, что видят, и это разрушает их. Почему Чехов был настолько сломлен? Он "видел" что-то. Философы и писатели находятся в одной и той же ситуации, считает Делез. Есть вещи, которые мы увидели, и некоторым образом мы уже больше никогда не выздоровеем, никогда не восстановимся. Это часто случается с писателями, но, вообще-то, это перцепты на грани непостижимого, на пределе мыслимого. Поэтому между созданием великого персонажа и созданием великого концепта существует столько связей, что их можно рассматривать как одно дело.

Парне спрашивает, считает ли Делез себя философским писателем, писателем в литературном смысле? Делез отвечает, что не знает, является ли он философским писателем, но что он знает, так это то, что каждый значительный философ является великим писателем. Парне отмечает: великие философы, судя по всему, испытывают ностальгию по созданию литературных произведений. Делез возражает: нет, это совсем не так; это все равно, что спросить у художника, почему он не занимается музыкой. Делез признает, что можно понять философа, пишущего романы, конечно, почему нет? Он не считает Сартра романистом, хотя тот попытался им стать, и в общем Делез не знает действительно великих философов, которые были бы к тому же значительными романистами. Но, с другой стороны, философы создают персонажей, особенно Платон, и, конечно, Ницше со своим Заратустрой (Zarathustra). Это пересечения, по поводу которых постоянно ведутся споры. Делез рассматривает создание Заратустры как огромный успех, политический и литературный, такой же, каким были персонажи Платона. Но иногда невозможно однозначно решить, концепты это или персонажи, и, наверное, это самые прекрасные моменты.



Парне напоминает о любви Делеза к второстепенным писателям, таким как Вилье де Лиль-Адам (Villiers de L'Isle-Adam), Ретиф де ла Бретон (Restif de la Bretonne), и интересуется, всегда ли его тянуло к ним? Делез, смеясь, отвечает, что ему довольно странно слышать, что Вилье – второстепенный автор. Если вы полагаете, что вопрос... (Он делает паузу, пожимает плечами.) Есть нечто действительно постыдное, совершенно постыдное... Он вспоминает, что когда был очень молод, ему нравилась идея того, что надо прочесть все, что написал автор, все его работы. Поэтому его привлекали не второстепенные авторы, хотя это тоже было, а авторы, которые мало писали. Иногда произведения были огромны, слишком велики для него, как у Гюго, так что Делез почти уже было решил, что Гюго – не очень-то хороший писатель. С другой стороны, Делез был близко, довольно глубоко знаком с работами Поля-Луи Курье (Paul-Louis Courier). Так что Делез признает наличие склонности к так называемым второстепенным авторам, хотя Вилье – не второстепенный автор. Жобера (Joseph Joubert) он также хорошо знал, и одна из причин того, что он был знаком со всеми этими авторами, заключалась в одном довольно постыдном обстоятельстве: ему это казалось престижным – знать авторов, которых не знает больше практически никто. Но это была своего рода мания, заканчивает Делез, и ему потребовалось некоторое время, чтобы понять, насколько велик Гюго, и что объем произведения не может быть критерием.

Делез продолжает тему, соглашаясь, что в так называемой второстепенной литературе... Он настаивает на том, что русская литература, например, не ограничивается Достоевским и Толстым, никто не станет утверждать, что Лесков – вторичная фигура, потому что у Лескова есть много прекрасных вещей. Так что это великие гении. Затем Делез говорит, что чувствует, что ему практически нечего сказать по поводу второстепенных авторов, но он счастлив, что пытался найти у неизвестных авторов то, что могло бы оказаться концептом или экстраординарным персонажем. Хотя он не занимался этим систематически.

Парне вновь обращается к его работе о Прусте как к единственной работе, которую он целиком посвятил одному писателю, несмотря на то, что он постоянно ссылается на литературу в своих философских трудах. Поэтому она задает вопрос: почему он до сих пор не посвятил отдельную книгу литературе, рефлексивную книгу (*livre de pensee*)? Делез отвечает, что у него не было времени, но он планирует сделать это. Парне говорит, что эта идея преследует его, и Делез отвечает, что планирует сделать это, потому что он этого хочет. Парне уточняет, будет ли это критическая книга? Делез говорит, что, скорее всего, она будет касаться проблемы того, что значит письмо, для него, в литературе. Он говорит, что Парне знакома со всей его исследовательской программой, так что они увидят, найдет ли он время.

Последний вопрос на букву "L" касается того факта, что хотя Делез читает многих великих (канонических) авторов, нельзя сказать что бы он читал современных авторов. Делез говорит, что понимает, что она имеет в виду, и может коротко ответить так: не то что бы ему не нравилось читать их, просто литература – это на самом деле очень специфическая деятельность, которая требует обучения (*formation*), а это очень сложно при современном производстве. Это вопрос вкуса, так же, как для людей, ищущих новых художников: рисовать надо учиться. Делез говорит, что его безмерно восхищают люди, которые ходят по галереям и видят, кто настоящий художник; он так не умеет и объясняет почему: ему понадобилось пять лет, чтобы понять – с Беккетом было иначе, с ним это произошло сразу, – сколько нового несет в себе письмо Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet). Делез утверждает, что сначала рассуждал о Роб-Грийе как последний идиот. Он не думает, что может быть первооткрывателем в этой области; в философии он чувствует себя увереннее, поскольку он чувствителен и к новому тону, и к тому, что ничего из себя не представляет, не отличается оригинальностью. Что касается области романа, то он достаточно чувствителен, чтобы узнать то, что уже было однажды сказано и что не

представляет никакого интереса. Сам он лично открыл лишь одного автора, которого считает великим молодым романистом: Армона Фарраши (Armand Farrachi).

Вопрос, который задала Парне, отмечает Делез, очень актуален, но он считает, что не следует верить в то, что без опыта можно судить о творчестве. Делезу нравится, ему доставляет огромную радость, когда то, что создал лично он, находит отклик в работах молодого художника или молодого писателя. В этом случае Делез чувствует, что у него случается своего рода встреча с происходящим сегодня, с другим способом творчества. Делез говорит, что недостатки его суждений компенсируются этими встречами с людьми, которые резонируют с тем, что делает он, и наоборот.

Парне говорит, что живопись и кино, видимо, больше всего подходят для таких встреч, судя по тому, что он ходит по галереям и в кино, но она с трудом может представить себе, как он прогуливается по книжным магазинам и ищет книги, вышедшие за последние несколько месяцев. Делез говорит, что она права, но это связано с тем, что литература не очень сильна в настоящее время; он думает, что литература так извращена системой продаж и литературных премий, что о ней даже не стоит вспоминать.

## **М как в *Maladie* (Болезнь)**

После того, как Парне объявляет эту тему, Делез тихо повторяет слово "болезнь" (*maladie*). Парне говорит, что сразу после завершения "Различия и повторения" в 1968-ом Делез был госпитализирован с очень тяжелым приступом туберкулеза. То есть, как и в случае Спинозы и Ницше, начиная с 1968-го Делез вынужден был жить с болезнью. Она спрашивает, знал ли он о том, что у него туберкулез?

Делез говорит, что знал, что с ним что-то происходит, задолго до всего этого, но, как и у большинства людей, у него не было желания выяснять, что это. Он просто считал, что это рак, и не особенно беспокоился. Так что он не знал, что это туберкулез, пока не начал харкать кровью. Он говорит, что кто-то из его родителей болел туберкулезом, но в момент постановки диагноза настоящей опасности уже не было благодаря антибиотикам. Все было серьезно, и случись такое несколькими годами ранее, он не выжил бы, но в 1968-ом это уже не было проблемой. Это была болезнь без особой боли, так что он мог бы сказать, что был болен, но он полагает, что это огромная удача – болезнь без боли и легко излечимая, вообще почти не болезнь. Он и прежде не отличался крепким здоровьем, а теперь он стал быстро уставать.

Вопрос в том, делает ли болезнь что-то более легким – не обязательно более успешным, – в особенности для мышления? Делез думает, что слабо выраженная болезнь помогает. Она позволяет настроиться не то что бы на собственную жизнь, но, как ему кажется, ему она помогла настроиться на жизнь в целом. Настроиться на жизнь – это не значит начать думать о собственном здоровье. Он повторяет: хрупкое здоровье – благоприятное условие для такой настройки. Он говорил раньше о таких авторах как Лоуренс или Спиноза, которые видели нечто столь величественное, столь подавляющее, что они не выдержали. На самом деле это означает, что невозможно мыслить, если ты уже не находишься в той области, где нечто превосходит все твои силы, делает их хрупкими. Он повторяет: у него всегда было слабое здоровье и это обстоятельство было лишь подчеркнуто, когда у него диагностировали туберкулез. В тот момент он приобрел все права, положенные больному.

Парне отмечает, что отношение Делеза к докторам и лекарствам с этого момента изменилось: он вынужден был ходить на осмотры к врачам, регулярно принимать лекарства. Делез говорит: да, хотя между ним и врачами нет ничего личного; он вспоминает, что его смотрели очень милые, "чудесные" доктора. Что он ненавидит, так это

их специфическую власть или способ, которым они манипулируют властью. Здесь Делез говорит, что они снова возвращаются к вопросам, проговоренным до этого, как будто половина букв, обдуманная ими, уже закончена и все начало разворачиваться по новой.

Делез говорит, что считает гнусным то, каким образом врачи манипулируют властью, и что он испытывает огромную ненависть не к индивидам, а к медицинской власти и к тому, как врачи используют ее. Есть только одна вещь, которая делает его счастливым, говорит он, в равной мере вызывая недовольство у них: когда они обследуют его с помощью своих машин. Он полагает, что, к несчастью для пациента, эти обследования, судя по всему, абсолютно бесполезны, они только позволяют докторам чувствовать себя увереннее относительно того диагноза, который они уже поставили. Несмотря на все их таланты, говорит Делез, эти доктора используют свои жестокие тесты для того, чтобы почувствовать себя спокойнее, играя с недопустимыми процедурами. Поэтому Делез был просто счастлив всякий раз, когда его должны были обследовать на одной из их машин – она не могла уловить его слишком слабое дыхание, – или когда они не могли провести исследование сердца. Он доводил их до бешенства, они ненавидели этого бедного пациента, потому что они могли бы легко принять то, что их диагноз ошибочен, но не то, что их машина не может помочь им.

Кроме того, Делез считает их слишком необразованными, но когда они пытаются стать просвещенными, результаты катастрофичны. Очень странные люди эти врачи, но Делеза утешает то, что если они зарабатывают много денег у них просто нет лишнего времени, которым они могут воспользоваться, потому что они ведут очень тяжелую жизнь. Итак, это правда, повторяет Делез, он не считает врачей очень уж привлекательными, хотя как люди они могут быть чрезвычайно тонки, но при исполнении своих официальных функций они смотрят на других как на собак. Это образец настоящей классовой борьбы, потому что, если кто-то из них богат, он по крайней мере немного более тонок; это касается всех, кроме хирургов. Хирурги – особый случай. Делез говорит, что необходима своего рода реформа врачей.

Парне спрашивает, принимает ли Делез лекарства, и Делез отвечает: да, ему нравится делать это, они не доставляют ему никаких неудобств, лишь вызывают сонливость. Парне удивлена тем, что Делез получает удовольствие от приема лекарств, и Делез подтверждает: да, огромное! В его нынешнем состоянии маленькая пилюля каждое утро – это настоящее представление (*bouffonnerie*)! Вместе с тем, он считает их весьма полезными. Делез говорит, что он всегда был за применение лекарств, даже в психиатрии.

Парне говорит, что если связывать слабость с болезнью, то можно вспомнить Бланшо, который пишет о слабости и дружбе. Она говорит, что слабость играет большую роль в его жизни, и иногда создается впечатление, что она является оправданием для уклонения от многих вещей, которые утомляют или беспокоят его, так что такая слабость всегда была очень полезна. Делез отвечает в продолжение, что здесь следует вернуться к теме силы (*puissance*), то есть, что это значит – реализовывать даже небольшую силу, делать то, что ты можешь? Делез говорит, что это очень сложное понятие, связанное с тем, что определяет недостаток силы (*impuissance*), например, хрупкое здоровье или болезнь. Это вопрос знания о том, как все это можно использовать для восстановления небольшого уровня силы. Делез уверен, что болезнь необходимо использовать, и не просто в отношении жизни, которую она должна заставить почувствовать.

Для Делеза болезнь – не враг, не то, что приносит ощущение смерти, скорее, это нечто, позволяющее ощутить жизнь, но не в том смысле, что "я все еще хочу жить, я выздоровел, я начну жить". Делез говорит, что для него нет ничего отвратительнее людей, которых называют "бонвиванами" (*bon vivant*). Настоящие "бонвиваны", наоборот, обладают очень плохим здоровьем. Поэтому для Делеза вопрос предельно ясен: болезнь обостряет

видение жизни или ощущение жизни. Он подчеркивает, что когда он говорит "видение", "видение жизни", "жизнь", он использует эти слова в том же смысле, в котором говорят "видеть жизнь"; все эти трудности – они обостряют, они позволяют увидеть жизнь, во всей ее силе, во всей ее красоте. Делез абсолютно уверен в этом.

Но как можно получить вторичную выгоду от болезни, спрашивает он? Необходимо использовать ее, хотя бы с целью стать немного более свободным, иначе она будет сильно мешать, например, если вы работаете слишком много, чего никогда не следует делать. Если вы много работаете, если вы работаете, чтобы реализовать какую-то силу, тогда это стоит того, но если вы работаете слишком много в социальном плане... Делез говорит, что не может понять врача, работающего много потому, что у него огромное количество пациентов. Так что получить пользу от болезни – это значит освободить себя от вещей, от которых невозможно избавиться в обычных условиях. Делез говорит, что он лично никогда не любил путешествовать, потому что никогда в действительности не знал, как это делать, хотя он испытывает огромное уважение к путешественникам. Но тот факт, что его здоровье настолько ослаблено, позволяет ему отклонять приглашения куда-нибудь съездить. Или, например, ему всегда было трудно поздно ложиться спать, но поскольку у него хрупкое здоровье, для него больше не проблема пойти спать раньше. Он не говорит о самых близких для него в жизни людях, но что касается освобождения от социальных обязательств, то болезнь является очень хорошим средством.

Парне спрашивает, рассматривает ли Делез слабость как болезнь, и Делез говорит, что дело не в этом. Для него слабость означает: я сделал сегодня все, что мог, то есть день закончен. Он рассматривает слабость биологически, как сигнал завершения дня. Возможно, здесь могут быть и другие причины, социальные, но слабость – биологическая формула окончания дня, невозможности больше ничего из себя выжать. Если подходить к ней так, говорит Делез, тогда это не надоедливое чувство, она довольно приятна, хотя для тех, кто ничего не делал, это просто агония. Именно к таким состояниям слабости, таким хрупким, текучим состояниям (*etats cotonneux*) Делез всегда был чувствителен. Ему нравится это состояние, состояние завершения чего-то, которое, возможно, имеет имя в музыке: кода, слабость как кода.

Парне говорит, что перед тем, как перейти к обсуждению старости (Делез тихо произносит "ах, старость!" (*ah! la vieillesse*)), они могли бы поговорить о его отношении к еде. Парне напоминает, что он любит пищу, которая питает его силу и жизнь, как, например, костный мозг и омары. Она отмечает его особое отношение к еде: он не любит есть. Делез говорит, что это правда. Для него есть – самое скучное занятие на свете. Пить – это чрезвычайно интересно, но есть – смертельно скучно. Он ненавидит есть в одиночку, но если он ест с кем-то, то все иначе; нет, еда не меняется, просто это помогает ему есть, делает это занятие менее скучным, даже если ему совершенно нечего сказать. Все люди говорят то же самое о еде в одиночку, считает Делез, и это доказывает, насколько скучна еда, поскольку большинство отмечает, что есть одному – невыносимая задача.

Делез продолжает: конечно, есть вещи, которые ему невероятно нравится есть (*mes fetes*), довольно специфические, несмотря на некоторое общее отвращение, которое он испытывает к еде. Он говорит, что не в состоянии смотреть, как другие едят сыр – Парне вспоминает, что Делез не любит сыр, – но хотя он ненавидит сыр, он один из тех редких людей, которые умеют терпеть, не вставать и уходить и не заставлять человека прекращать есть сыр. Делез думает, что употребление сыра в чем-то сродни каннибализму (Парне громко хохочет) – совершенный ужас!

Продолжая, Делез представляет, что его могли бы спросить, какова его любимая пища (абсолютно безумное предприятие), но он всегда возвращается к трем вещам, которые всегда были для него возвышенны, но которые, по правде говоря, не очень

привлекательны: язык, мозги и костный мозг. Они довольно питательны. В Париже мало ресторанов, отмечает Делез, где подают костный мозг, но он не может есть ничего другого. Они готовят маленькие кубики костного мозга, по настоящему восхитительные мозги, язык...

Затем Делез предлагает взглянуть на эти вкусовые пристрастия несколько иначе, в связи с тем, что они обсуждали ранее: эти блюда составляют своего рода троицу, поскольку можно было бы сказать – Делез признает, что это звучит несколько анекдотично, – что мозги есть Бог-отец, костный мозг – сын, потому что это связано с позвоночными, маленькими крабами... Итак, Господь – мозги, позвоночные – сын, Иисус, а язык – Дух Святой, сила языка. Или, Делез колеблется, мозг – это концепт, костный мозг – аффект, а язык – перцепт. Делез просит Парне не спрашивать его, почему это так, просто он считает эти троицы очень... (он не заканчивает предложение).

Да, заканчивает Делез, это было бы фантастическое меню. Ел ли он когда-нибудь все три блюда сразу? Может быть на дне рождения с друзьями (Парне смеется), они могли бы приготовить для него такое меню (Делез улыбается Парне и говорит: "Что?"), на празднике (fete). (Смеется, очень весело.) Парне говорит, что кроме этих трех блюд она хотела бы обсудить старость. Делез говорит: да, попробовать их все за раз было бы уж слишком. Парне смеется: да, просто отвратительно! Делез переходит к старости, вновь еле слышно произнося "ах, старость!" (ah! la vieillesse!).

Делез говорит, что есть один человек, который прекрасно рассказал о старости: Раймон Дево (Raymond Devos); его роман – это лучшее описание старости. Делез считает старость блестящим возрастом. Конечно, есть некоторые проблемы, например, определенная медлительность. Но гораздо хуже, когда говорят: "Нет, вы не такой уж старый", потому что, говоря это, они не понимают, что такое жалоба. Делез говорит: я жалуюсь, я говорю "о, я стар", то есть я призываю силы старости, а тут кто-то хочет подбодрить меня: "Нет, вы не настолько старый". Поэтому, говорит Делез, я бью его своей тростью (alors je vais lui foutre un coup de canne) (Парне смеется), ведь он совершенно бесцеремонно заявляет, что все мои жалобы – стариковские жалобы. Лучше всего отвечать: "Да, вы полностью правы!". Но это чистая радость, говорит Делез, радость повсюду, если бы еще не эта медлительности.

Самое ужасное в старости – боль и нужда, но они не свойственны старости. Делез уточняет, что он имеет в виду: старость делают патетической, скорбной нищие старики, которым не хватает денег на то, чтобы жить, у которых нет даже здоровья, только еле теплящая жизнь и бесконечные страдания. Вот что отвратительно, но дело не в старости, полагает он, сама по себе она не несет зла. Если у вас достаточно денег и сохранилось кое-какое здоровье, она великолепна, потому что вы понимаете, что дожили до старости. Это не чувство триумфа, это просто констатация того факта, что вы в конце концов достигли ее, в мире, полном войн и мерзких вирусов, вы прошли через все это.

И это возраст, продолжает он, для которого существует лишь один вопрос – вопрос бытия. Не бытия кем-то конкретно; быть стариком значит просто быть, это некий период, вот что это. Все очень просто. Кто имеет право просто быть? Пожилой человек может говорить, что у него имеются планы. Но это одновременно и так, и не так: не так по сравнению с человеком, которому 30 и у которого действительно есть планы. Делез говорит, что он надеется закончить две книги, которые он должен написать, одну по литературе, другую по философии, но это ни сколько не меняет того факта, что он свободен от любых планов. Когда становишься стариком, говорит Делез, перестаешь быть восприимчивым или чувствительным, перестаешь испытывать фундаментальные разочарования, становишься гораздо более незаинтересованным и получаешь удовольствие от людей таких, какие они есть. Делезу кажется, что старость оттачивает его восприятие того, что он раньше не замечал, восприятие изящных (des elegances) вещей, к которым он никогда не был



чувствителен. Он видит лучше, считает Делез, потому что он смотрит на людей так, как если бы это был вопрос формирования образа, перцепта человека.

Делез признает, что есть дни полные слабости, но для него слабость – не болезнь, а что-то иное, не смерть, лишь сигнал об окончании дня. Конечно, старость предполагает и определенную агонию, но каждый должен избавиться от нее сам, а от нее действительно легко избавиться, как от оборотней или вампиров: нельзя оставаться одному, когда становится холодно, потому что ты слишком медлителен, чтобы выжить. Поэтому необходимо избегать некоторых вещей, но что поразительно, замечает Делез, – люди отпускают вас, общество позволяет вам уйти. Когда социум оставляет тебя, это так прекрасно; не то что бы общество держало Делеза железной хваткой, но тот, кто еще не достиг возраста Делеза, еще не вышел на пенсию, даже не предполагает, сколько радости можно испытать, когда общество отстанет от тебя. Когда он слышит как жалуется старик, он знает, что это жалуется тот, кто не хочет быть стариком или не хочет быть настолько старым, насколько он стар сейчас. Они не могут вынести этой свободы, и Делезу это не понятно, потому что они могут делать что-нибудь другое. Он не верит в то, что пенсионеры неспособны найти, чем им заняться.

Делез говорит, что нужно встряхнуться (*se secouer*), чтобы все паразиты, которых вы всю жизнь таскали на своей спине, слетели. Что тогда останется вокруг вас? Только люди, которых вы любите и которые поддерживают и любят вас, если чувствуют в этом необходимость. Остальное должно уйти. И действительно жестоко, когда кто-то пытается снова поймать вас. Делез говорит, что он не выносит общества, но он понял это только теперь, когда вышел на пенсию. Он думает, что общество не знает о нем абсолютно ничего. И это катастрофа, когда кто-то, кто считает, что он все еще принадлежит обществу, просит у него интервью. Делез делает паузу и говорит, что "Алфавит" – это нечто иное, поскольку то, что они делают, полностью соответствует его представлению об идеальной старости. Но когда у него просят интервью, ему хочется спросить: с вами все в порядке (*ça va pas, la tete*), известно ли вам, что я уже старик и общество отпустило меня? (Делез смеется.)

Делез думает, что обычно путают две вещи: нельзя говорить о старости, надо говорить о нищете и страданиях, потому что не существует слов, чтобы описать нищего и страдающего старика. Старик в чистом виде (*un pur vieux*) не является ни чем иным, кроме как стариком.

Парне говорит, что поскольку Делез – больной уставший старик (Делез смеется), это иногда трудно для окружающих помоложе: его детей, жены. Делез отвечает, что у его детей с этим нет никаких проблем. Они могли бы быть, если бы они были маленькими, но они уже достаточно взрослые и живут самостоятельной жизнью. Делез не обременяет их, за исключением тех случаев, когда они в силу привязанности говорят: "О, он действительно выглядит слишком уставшим". Что касается Фанни, его жены, Делез не думает, что для нее это проблема, хотя, может быть, он просто не в курсе. Довольно трудно, говорит он, спрашивать тех, кого любишь, чем бы они могли заняться в другой жизни. Делез предполагает, что Фанни с удовольствием бы много путешествовала. Но он спрашивает, что бы "иное" она нашла, если бы путешествовала? Она (как и Парне, замечает Делез) получила серьезное филологическое образование, так что у нее была возможность открывать удивительные вещи читая романы, что, подчеркивает Делез, равносильно путешествию. Конечно, проблемы есть, но они выше понимания Делеза.

Парне говорит, что в завершение она хотела бы узнать о его проектах, вроде книги о литературе или "Что такое философия?" Когда он начинает такой проект, что он находит в нем приятного как старик? Она напоминает ему, что он сказал, что, возможно, не закончит их, но что в них есть что-то великолепное. Делез говорит, что это нечто изумительное,

целая эволюция, потому что когда ты стар, у тебя есть некоторые идеи относительно того, чем ты собираешься заняться, которые становятся все более и более ясным, все более и более чистым. Делез говорит, что он часто думает о знаменитых японских линейных рисунках, линии которых так чисты и кроме них нет ничего, ничего кроме тоненьких линий. Именно такими он представляет проекты в старости: как нечто необычайно чистое, необычайно пустое, и в то же время полное, изумительное. Это обретение трезвости, которая может прийти только на закате жизни.

Он приводит в пример работу "Что такое философия?", свое исследование этой проблемы: во-первых, в его возрасте довольно приятно (*tres gai*) чувствовать, что ты знаешь ответ и что ты единственный, кто его знает; это как если бы ты приобрел автобус, но никто об этом не догадывался (Парне смеется). Это очень приятно. Возможно, он мог бы написать книгу о том, "что такое философия", и тридцать лет назад, но эта книга была бы совсем не похожа на ту, которую он задумал теперь. Сейчас у него есть своеобразная трезвость, которая... Независимо от того, повезет ему или нет, он знает, что может сделать это, что прежде он не мог, но теперь знает, что способен, что он может сделать то, что в любом случае не будет ни на что похожим...

## **Н как в Neurologie (Неврология)**

Парне говорит, что этот заголовок связан как с неврологией, так и с мозгом. Делез замечает, что он мало понимает в неврологии, но она всегда его притягивала. Чтобы ответить почему, он спрашивает: что происходит в чьей-либо голове, когда у него есть идея? Когда идей нет, говорит он, все похоже на машину для пинбола. Как все это связывается внутри головы? Идеи не движутся уже сформированными путями и по готовым ассоциативным цепочкам, но что-то происходит, если бы только знать что. Этот вопрос очень интересует Делеза, так как он чувствует, что если бы мы поняли это, мы поняли бы все, и последствия были бы самыми разными. Он поясняет: две крайние точки мозга могут легко устанавливать между собой контакт через электрические процессы в синапсах. Но есть и другие случаи, наверное, гораздо более сложные, когда непрерывность разрушается и надо перескочить через возникающую в ней брешь. Делез говорит, что мозг полон трещин (*fentes*), что такой скачок происходит постоянно в вероятностном режиме. Он полагает, что между двумя этими типами связей существуют отношения вероятности и что коммуникации внутри мозга неопределенны и подчиняются законам вероятности. Это вопрос о том, что заставляет нас мыслить, и Делез допускает, что кто-то мог бы возразить: ничего нового он тут не изобретает, это старая проблема ассоциации идей. Можно было бы задаться целью, говорит он, нарисовать карту состояния мозга, например, в тот момент, когда вводят концепт или смотрят на произведение искусства, карту его внутренних связей, отражающую непрерывные коммуникации и разрывы в коммуникациях между одной точкой и другой.

Одна история произвела на него огромное впечатление, вспоминает Делез, ее используют физики. Это история о том, что делает пекарь: беря кусок теста, чтобы замесить его, он растягивает его в прямоугольник, затем сворачивает обратно и т. д. и т. д., он делает множество преобразований и после  $X$  преобразований две максимально близкие точки оказываются противоположными, очень отдаленными друг от друга. И есть отдаленные точки, которые в результате  $X$  преобразований оказываются очень близко друг к другу. Итак, спрашивает Делез, если мы заглянем в чью-либо голову, не обнаружим ли мы там тот же тип комбинаций (*brassages*): например, две точки, которые вроде бы невозможно никак связать, в результате многочисленных трансформаций оказываются рядом? Он говорит, что между концептом и произведением искусства, то есть между ментальным продуктом и мозговым механизмом, есть удивительное сходство, и для него вопросы "как мыслит человек?" и "что значит мыслить?" означают, что проблемы мышления и проблемы

мозга тесно связаны. Делез говорит, что он верит скорее в будущее молекулярной биологии мозга, нежели в будущее информационной науки или теории коммуникации.

Парне указывает на то, что Делез всегда отводил особое место психиатрии XIX столетия, которая интенсивно развивала неврологию и науку о мозге; он отдает приоритет психиатрии перед психоанализом именно потому, что психиатрия связана с неврологией. Это по-прежнему так, спрашивает она? Делез отвечает: да, полностью. Как он сказал ранее, все это так же связано с фармакологией, возможным воздействием лекарств на мозг и мозговые структуры на молекулярном уровне, как в случае шизофрении. По мнению Делеза, именно за этим будущее, а не за менталистской психиатрией (*la psychiatrie spiritualiste*).

Парне задает методологический вопрос: ни для кого не секрет, что Делез скорее самоучка (*autodidacte*), хотя он читает работы по неврологии и научные журналы. Он так же не очень хорошо разбирается в математике, в отличие от некоторых философов, у которых он учился, таких как Бергсон (у которого была ученая степень по математике), Спиноза (он был силен в математике), Лейбниц (не надо даже напоминать, насколько он разбирался в математике). Она спрашивает, как Делез берется за чтение? Когда у него есть идея и ему что-то интересно, но непонятно, – как он решает этот вопрос?

Делез замечает, что одна вещь приносит ему огромное облегчение, а именно то, что он убежден в возможности нескольких прочтений одного и того же. Уже занимаясь философией он безоговорочно верил в то, что не обязательно быть философом, чтобы читать философию. Дело не только в том, что философия открыта для двух прочтений, философия "нуждается" в двух прочтениях одновременно. Не-философское чтение философии абсолютно необходимо, без него в философии не было бы никакой красоты. То есть, если есть не-специалисты, читающие философию, то такое не-философское чтение философии не является ущербным и совершенно приемлемо. Но, тем не менее, два прочтения не смогут охватить всю философию. Он с трудом может себе представить не-философское прочтение Канта. Но что касается Спинозы, то не так уж невозможно, если фермер или владелец магазина начнут читать Спинозу и Ницше, как и всех тех философов, которыми восхищается Делез.

Итак, продолжает он, нет никакой необходимости понимать, потому что понимание – это определенный уровень чтения. Если кто-то будет возражать: мол, чтобы оценить живопись Гогена надо ознакомиться с экспертным мнением, Делез ответит: конечно, некоторая экспертиза необходима, но есть так же и необыкновенные эмоции, подлинные, необычайно чистые, необычайно сильные, при полном невежестве в живописи. Для него совершенно очевидно, что для кого-то живопись может быть подобна удару молнии и при этом он не будет знать о ней ничего. Точно так же можно быть охваченным чувствами, вызванными музыкальным произведением, не зная ни слова. Делез говорит, что его, к примеру, очень трогают "Лулу" (*Lulu*) и "Воццек" (*Wozzek*), и что концерт "Памяти ангела" (*Dem Andenken eines Engels*) взволновал его в свое время так, как ничто другое.

Да, лучше иметь компетентный взгляд, но вместе с тем все ценное в мире открыто в пространстве разума для двойного прочтения, при условии, что это не сделано по случаю каким-нибудь самоучкой. Скорее, здесь мы начинаем с проблем, взятых из другой области. Делез имеет в виду, что именно потому, что он философ, он осуществляет не-музыкальное восприятие музыки, поэтому музыка необычайно волнует его. Точно так же, только если ты являешься музыкантом, живописцем или кем-то еще, ты можешь осуществить не-философское прочтение философии. Если бы этого второго прочтения (которое не вторично) не случилось, если бы не было двух, одновременных прочтений... Это как два крыла у птицы – они должны быть. Кроме того, Делез уверен, что даже философ должен научиться читать великого философа не-философски. Типичный пример для него опять же

Спиноза: чтение Спинозы в мягкой обложке, всегда и везде, где представляется возможность, вызывает у Делеза столько же эмоций, сколько музыкальное произведение. И в некоторой степени проблема здесь не в понимании, поскольку на тех курсах, которые читал Делез, было видно, что иногда студенты понимают, иногда нет, и мы ведем себя точно так же – иногда понимаем, иногда нет.

Делез возвращается к вопросу Парне о науке, которую он рассматривает тем же самым образом: в некоторой степени именно на пределе (pointe) невежества должно происходить включение (s'installer), на пределе знания или незнания, которые равносильны, чтобы мы могли что-нибудь сказать. Если бы он ждал, пока поймет, что именно собирается написать, говорит Делез, если бы он ждал, пока поймет, о чем же он говорит, тогда бы он ждал вечно, потому что, что бы он не говорил, это представляет никакого интереса. Если он не рискнет, если он включится и начнет говорить академическим тоном о том, в чем не разбирается, – это тоже не представляет собой никакого интереса. Но если он говорит на самой границе между знанием и незнанием, именно там следует включаться, чтобы было что сказать.

В науке дела обстоят точно так же, утверждает Делез, и подтверждение тому – то, что он всегда был тесно связан с учеными. Они никогда не признавали его за ученого, им кажется, что он смыслит не очень много, но некоторые из них говорили ему, что все работает. Он объясняет это тем фактом, что он все еще открыт для "эха", за неимением лучшего слова. Он приводит в пример живописца, который ему очень нравится, Делоне (Robert Delaunay), и спрашивает: что он делает? Он видел нечто поразительное, и это возвращает их к обсуждению вопроса о том, что значит обладать идеей. Идея Делоне состоит в том, что свет формирует фигуры, фигуры создаются светом, и он рисовал фигуры света, а не игру света, встретившегося с объектом. Тем самым Делоне отделяет себя от любых объектов, в результате рисуя картины вообще без объектов. Делез читал некоторые прекрасные вещи Делоне, где тот критикует кубизм. Делоне говорит о том, что Сезанн преуспел в разрушении объекта, разбив вазу (compotier), а кубисты занимались тем, что пытались снова склеить ее. То есть, устраняя объекты в виде твердых и геометрических тел, Делоне утверждает фигуры чистого света. Это живописное событие, Делоне-событие.

Делез считает, что все это связано с относительностью, с теорией относительности, и он уверен, что не надо знать много, опасно лишь быть самоучкой. Он практически ничего не знает об относительности, только следующее: вместо того, чтобы рассматривать линии света, линии, которыми следует свет (lignes suivies par lumiere), как подчиненные геометрическим линиям, эксперименты Майкельсона (Albert Michaelson) доказывают прямо противоположное. Теперь линии света становятся условием геометрических линий – полный переворот научной перспективы, меняющий все, так как линия света перестает обладать неизменностью геометрической линии, все меняется. Этот аспект относительности, говорит он, лучше всего иллюстрируют эксперименты Майкельсона. Это не значит, что Делоне использует теорию относительности. Делез отмечает, что это встреча живописи с наукой, которые обычно не вступают в отношения друг с другом.

Другой пример – римановские (Georg Friedrich Bernhard Riemann) пространства, о которых, как говорит Делез, он знает немного, но достаточно, чтобы понять, что это пространства, образующиеся из частей, и связи между частями не predeterminedены. Но, по совсем другим причинам, Делезу понадобился пространственный концепт для частей, между которыми нет чистых связей, они не заданы. "Мне это было необходимо!" (j'en ai besoin, moi!), говорит он; он не мог потратить пять лет своей жизни на изучение Римана, поскольку даже через пять лет он ни на шаг не продвинулся бы в разработке философского концепта. И смотря фильмы, он видит там странный тип пространства, который, как известно, присутствует в фильмах Брессона (Robert Bresson). Здесь пространство редко

оказывается глобальным, оно конструируется часть за частью. Мы видим небольшие фрагменты пространства, включающие, например, сегмент тюремной камеры в "Приговоренном к смерти" (Un Condamné a mort s'est échappé), связь между которыми не predetermined. Почему, спрашивает Делез? Потому что они связаны с руками; и здесь мы можем увидеть, насколько важны для Брессона руки. Действительно, в "Карманнике" (Pickpocket) именно скорость, с которой украденные предметы переходят из одних рук в другие, определяет связи между маленькими пространствами. Это не значит, что Брессон использует римановские пространства, скорее, это значит, что возможна встреча философского концепта, научного понятия и эстетического перцепта. Это совершенство!

Делез говорит, что о науке он знает именно столько, сколько нужно, чтобы понять, произошла ли встреча; если бы он знал больше, он занимался бы наукой, а не философией. Поэтому часто он говорит о том, чего не знает, но он говорит о том, чего не знает, в качестве функции того, что он знает. Он убежден, что это вопрос такта, отказа от обмана, от создания видимости осведомленности, когда не знаешь. Делез говорит, что у него были встречи с художниками, и это были лучшие дни в его жизни. Не физические встречи, но те, о которых пишет Делез; величайшая из них была с Хантаи (Simon Hantai), между которым и Делезом что-то произошло. У него была встреча с Кармело Бене. Делез никогда не занимался театром, он ничего в нем не понимает, но он должен признать, что с ним там тоже что-то случилось. Есть так же ученые, с которыми такое возможно. Делез говорит, что он знаком с некоторыми математиками, у которых хватило терпения прочитать то, что он написал, и они сказали, что все это нормально работает.

Делез говорит, что его слова звучат все более мерзко, потому что у него такое ощущение, что он тратит время на гадкое самодовольство. Для него вопрос не в том, знаком он ли в достаточной мере с наукой или нет, не в том, способен ли он узнать что-то, скорее, главное – не говорить глупостей (betises) и вызывать эхо, явление эхо между концептом, перцептом и функцией (поскольку, для Делеза, наука занимается не концептами, а функциями). Из этой перспективы видно, что Делезу нужны были римановские пространства, он знал, что они существуют, не зная точно, что они из себя представляют, но этого было достаточно.

## **О как в Опера (Опера)**

Парне начинает с признания: в данном заголовке есть доля шутки, потому что, если не брать во внимание "Лулу" и "Воццека" Берга (Alban Berg), можно сказать, что опера не интересует Делеза. По сравнению с Фуко или Франсуа Шатле (Francois Chatelet), которые любили итальянскую оперу, Делез никогда по настоящему не слушал ни музыку, ни оперу. Его интересовала больше популярная песня, особенно Эдит Пиаф (Edith Piaf), которую он особенно любил. Она спрашивает, не мог бы он рассказать немного об этом.

Делез замечает, что она не вполне права. Во-первых, он немного слушал музыку, давно, но потом бросил, потому что пришел к выводу, что это бездна, отнимающая все время, а у него было слишком много работы – не социальных задач, но желания писать, – у него просто не было времени, чтобы слушать музыку или слушать ее в достаточном объеме.

Парне указывает, что Шатле работал под звуки оперы, на что Делез отвечает: во-первых, он бы не смог так, и он не так уж уверен в том, что Шатле поступал подобным образом, может быть, конечно, когда принимал кого-то у себя дома. Опера заставляла людей замолкать, когда у него кончалось терпение, но Делез видит ее роль в другом. Однако он предпочел бы сделать вопрос более удобным, переформулировав таким образом: что общего между популярной песней и музыкальным произведением искусства? Это великолепная тема. Возьмем, к примеру, Эдит Пиаф. Делез считает ее великой певицей



(chanteuse), обладающей экстраординарным голосом; но, кроме того, она умела петь дисгармонично, постоянно беря фальшивую ноту и делая это правильно; это своего рода система, находящаяся в постоянном дисбалансе, стремящаяся к нему и делающая это правильно. Это, для Делеза, атрибут любого стиля. Он очень нравится Делезу, потому что таков вопрос, который он ставит относительно всего поля популярной песни: что нового (de nouveau) она дает мне? В том, что касается, в особенности, способа производства, они дают нечто новое. Даже если бы это проделывали уже 10, 100, 1000 раз, возможно даже проделывали хорошо, Делез согласен с тем, что сказал Роб-Грийе: Бальзак (Honoré de Balzac) был, несомненно, великим писателем, но какой смысл сегодня создавать романы так же, как их создавал Бальзак? Кроме того, эта практика пятнает романы Бальзака, но сегодня она повсеместна.

Особенно привлекало Делеза в Пиаф то, что она предложила нечто новое относительно предшествующего поколения – Фреель (Frehel) и Адабья (Adabia), – даже в том, как она преподносила себя, в своем голосе. Что касается более современных певцов, то здесь можно упомянуть Шарля Трене (Charles Trenet). Он действительно, говорит Делез, не слышал никого, кто бы пел лучше. Делез настаивает на том, что для философии, для музыки, для живописи, для искусства, будь то популярная песня или что-либо иное, пусть даже спорт, вопрос остается одним и тем же: что в этом нового? Новое здесь надо понимать не в контексте моды, наоборот, то, что является новым, не может быть модным, поскольку люди не ожидают этого. Когда Трене пел хорошо, люди говорили, что он сошел с ума; они больше не говорят этого, но он как был сумасшедшим, так и остался им. Пиаф казалась всем нам чем-то грандиозным.

Парне спрашивает о восхищении Делеза Клодом Франсуа (Claude Francois), и Делез отвечает, что, прав он был или нет, но он верил, что нашел что-то свежее в Клоде Франсуа, который пытался обнаружить что-то другое, тогда как многие вообще ничего не пытались делать. Для Делеза это одно и то же: обнаружить нечто новое и обнаружить нечто иное. Пиаф – что она искала? Делез вспоминает то, что сказал раньше о слабом здоровье и сильной жизни: Пиаф – пример человека, который видел жизнь, силу жизни, которая сломала ее. Делез был восприимчив к Клоду Франсуа, потому что тот искал свежий способ представления, песенного шоу, он пытался изобрести танцевальную песню, что, очевидно, подразумевало использование фонограммы. К худшему или к лучшему, говорит Делез, но это так же позволило ему начать исследование звука. Франсуа был неудовлетворен текстами своих песен, довольно слабыми и глупыми. Он пробовал менять что-то в своих текстах и в результате достиг высокого текстуального качества, как, например, в "Александрии, Александре" (Alexandrie, Alexandra) – хорошая песня.

С сегодняшней музыкой он почти не знаком, говорит Делез, но когда он включает телевизор – право, которое он получил выйдя на пенсию: включать телевизор, когда он устал, – он видит, что каналов стало больше, они все больше походят друг на друга, они становятся все более пустыми, абсолютно пустыми. Режим конкуренции, соревнования друг с другом, ведет к бесконечной выхолощенности и к стремлению узнать, что надо, чтобы слушателя включил нас, а не их; это ужасно. То, что он слышит там, нельзя назвать песнями, поскольку у них нет даже голоса, ни у одного из них нет даже минимального голоса.

Однако, замечает Делез, не стоит жаловаться. Все они хотят, чтобы была такая область, которую можно было бы одновременно рассматривать и как область популярной песни, и как область музыки. Делез обращается к одному понятию, разработанному им и Феликсом Гваттари, которое, на его взгляд, представляет собой очень важный философский концепт: ритурнель, – это и есть то общее. Для Делеза ритурнель – та самая общая точка. Делез определяет ритурнель как короткий напев, вроде "тра-ла-ла". Когда я произношу "тра-ла-ла", спрашивает Делез? (Он настаивает на том, что спрашивая, в каких случаях он поет

наедине с собой, он занимается философией.) В трех случаях: он поет этот напев, когда перемещается по своей территории, протирает свою мебель, а на заднем фоне играет радио. Итак, он поет, когда он дома. Дальше, он напевает себе под нос, когда находится вдали от дома, в час агонии, когда он ищет дорогу и должен вселить в себя храбрость, напевая "тра-ла-ла". Он идет домой. И он напевает, когда говорит "прощай, я уйду, ты навсегда останешься в моем сердце", это популярная песня, и я пою ее себе, когда покидаю дом, отправляясь в другое место. Иными словами, продолжает Делез, ритурнель целиком связана – это возвращает нас назад к "А как в Animal (Животное)" – с проблемой территории, ухода с территории или прихода на нее, то есть с проблемой детерриториализации. Я возвращаюсь на свою территорию или пытаюсь это сделать, либо же я детерриториализую себя, то есть оставляю, покидаю свою территорию.

Причем здесь музыка? При создании концептов, настаивает Делез, необходимо двигаться в некотором направлении, вот почему он прибегает к образу мозга. Возьмем, к примеру, его собственный мозг... Внезапно он говорит: "песня", что такое "песня"? Это всегда голос, издающий звук как функцию своего положения в отношении территории. Моя территория, территория, которой я больше не обладаю, территория, которую я пытаюсь вновь обрести, – вот что такое песня. Будь то Шуман (Robert Schumann) или Шуберт (Franz Schubert), это главное. Это то, что Делез называет аффектом. Когда он говорил раньше о том, что музыка – это история становлений и сил становлений, он имел в виду что-то в этом роде, великая или заурядная.

Делез спрашивает, что такое действительно великая музыка? По его мнению, она проявляется в том, как композиторы поступают с музыкой. Они начинают с ритурнелей, и даже самые абстрактные композиторы здесь не исключение. Он верит в то, что каждый композитор имеет свою ритурнель, свои короткие напевы, маленькие ритурнели. Он указывает на Вентейля (Vinteuil) и Пруста: три ноты, затем две, маленькая ритурнель, идущая от Вентейля, а затем от септета. Для Делеза это ритурнель, которую следует открыть в музыке и даже до музыки, то удивительное, что создает великий музыкант: не ритурнели, которые он нагромождает одна на другую, но ритурнели, которые будут растворяться в еще более полных ритурнелях. Все это ритурнели территорий, этой территории и той, которые будут собраны в самом сердце бесконечной ритурнели, космической ритурнели! Все, что Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) говорит о музыке и космосе, – это возвращение к темам, которые были распространены в средние века и в эпоху Возрождения. Делезу нравится идея того, что музыка связана с космосом.

Он возвращается к восхищающему его музыканту, который оказал на него огромное влияние, – к Малеру (Gustav Mahler), к его "Песне Земли" (Das Lied von der Erde). Делез считает, что никто не способен выразить это лучше. Это все время элементы в процессе появления, среди которых всегда присутствуют короткие ритурнели, иногда в виде двух коровьих колокольчиков. Делез считает необычайно волнующим тот способ, которым в произведениях Малера используются ритурнели, которые уже сами по себе являются музыкальными произведениями гения – ритурнели таверны, ритурнели пастуха и т. д., – способ, которым они, образуя композиция, сливаются в некую величественную ритурнель, ставшую песней земли. Делез приводит и другой пример – Барток (Bela Bartok), подлинный гений. Делез восхищается тем, как он соединяет и воссоединяет локальные ритурнели, ритурнели национальных меньшинств и т. д., и собирает их в произведении, которые до сих пор еще не до конца изучено.

Делез продолжает обсуждать музыку и живопись как во многом сходные вещи. Он обращается к Клее (Paul Klee), который сказал: художник "запечатлевать видимое, не запечатлевать его". Речь идет о силах, которые невидимы. Для музыканта ситуация идентична: музыкант не запечатлевать слышимое, он запечатлевать слышимые силы, которые неслышны, он делает слышимой музыку земли, музыку, отталкиваясь от которой

он сочиняет, в точности как философ. Философ запечатлевает мыслительные силы, которые немыслимы, которые по природе своей довольно неопределенны, разрушительны. Именно это объединение маленьких ритурунелей в большой ритурунели определяет музыку, все просто. Это сила музыки, сила, рождающаяся на космическом уровне, как если бы звезды начали петь тихую мелодию коровьего колокольчика, мелодию маленького пастуха. Но может быть и наоборот: коровьи колокольчики внезапно начинают издавать небесные или адские звуки.

Парне говорит, что она не может объяснять точно почему, но у нее такое впечатление от этого объяснения Делеза, демонстрирующего глубокие музыкальные познания, что он все-таки ищет визуальное в музыке, в ритурунели. Она полагает, что он увлечен визуальным, и не понимает, в какой степени слышимое, которое является визуальным, связано с космическими силами. Она отмечает, что Делез не ходит на концерты, что-то ему в них не нравится, он не слушает музыку. Обычно он ходит на художественные выставки, по крайней мере один раз в неделю.

Делез говорит, что у него нет ни возможности, ни времени дать полный ответ, но что интересует его в литературе, кроме всего прочего, – это стиль. Стиль для него – чисто слуховое (*l'auditif pur*) явление. Он говорит, что не может, как она, развести визуальное и слуховое. Он признает, что редко ходит на концерты, потому что теперь это стало сложнее, ведь места надо заказывать заранее. Это практические детали жизни, но если проходит художественная выставка, не надо делать никаких предварительных заказов. Но, отмечает Делез, каждый раз, когда он приходит на концерт, тот оказывается слишком длинным для него, потому что его внимание неустойчиво, однако он всегда испытывает глубокие переживания. Поэтому, продолжает Делез, он не уверен в том, что Парне совершенно ошибается, но полагает, что она может ошибаться, потому что ее впечатление не совсем правдиво. В любом случае, это сложнее, чем говорить о живописи. Это высшая точка – говорить о музыке.

Парне напоминает, что многие философы говорили о музыке. Делез прерывает ее: стиль – нечто звуковое, а не визуальное, он интересуется звучанием только на этом уровне. Парне продолжает: музыка непосредственно связана с философией, многие философы говорили о музыке, например, Янкелевич (*Vladimir Jankelevitch*) (Делез соглашается), но за исключением Мерло-Понти, почти никто из философов не говорил о живописи. Делез удивляется: действительно? Он в этом не уверен, но Парне говорит, что Барт (*Roland Barthes*), Янкелевич, даже Фуко говорили о музыке. Делез делает протестующий жест, когда она называет Фуко, так как Фуко ничего не говорил о музыке, возражает Делез, для него были загадкой его отношения с музыкой, полной загадкой. Парне продолжает: да, он был очень близко связан с некоторыми композиторами. Делез не хочет обсуждать это, он говорит, что это тайны, которые Фуко не обсуждал. Парне развивает тему, говоря, что у Фуко были тесные отношения с музыкальным миром, хотя и тайные. Делез отвечает: да, да...

Затем Парне указывает, что для Делеза есть исключение – Берг... И Делез подтверждает: да, и чтобы объяснить свое восхищение, он ставит вопрос о том, почему кто-то предан чему-либо. Он не знает почему, но открыл в то же время, что музыкальные вариации для оркестра... Он продолжает: видите, что такое старость, уже не помнишь имен... вариации для оркестра под руководством (Парне называет ему имя)... Шенберга (*Arnold Schoenberg*). Еще совсем недавно, вспоминает Делез, он попытался выстроить эти пятнадцать оркестровых вариаций в единый ряд и обнаружил совершенно невероятные вещи. Тогда же Делез открыл Берга, которого он может слушать хоть целый день. Но это так же вопрос отношения к земле. Малера, говорит Делез, он узнал намного позже, но это музыка и земля. Делез отмечает, что у очень старых композиторов чувствуется эта связь музыки с землей, но то, как она дает о себе знать в произведениях Берга и Малера, превосходит все

мыслимые пределы. Для него это означает, что начинают звучать силы земли, как, например, в опере "Воцце", которую Делез считает великим текстом, потому что это музыка земли.

Парне замечает, что там много крика и что Делезу нравятся крики. Делез соглашается: как ему кажется, между песней (chant) и криком есть связь, фактически, эта школа заново вновь поставила эту проблему. Два крика, говорит Делез, никогда не утомляют его: горизонтальный крик, плывущий над землей в "Воццеке", и абсолютно вертикальный крик графини в "Лулу". Они – это что-то вроде двух плотных вершин крика. Вот что интересует Делеза, потому что в философии тоже есть песни и крики, настоящие песни (концепты – истинные песни) и крики философии. Однажды Аристотель говорит: вы должны остановиться! Или кто-то другой говорит: нет, я никогда не остановлюсь! Спиноза: на что способно тело? (qu'est-ce que peut un corps?) Мы даже не знаем на что способно тело! Так что отношения крик–песня или концепт–аффект идентичны, Делез полностью уверен, и это особенно впечатляет его.

## **Р как в Professeur (Профессор)**

Парне напоминает Делезу о том, что теперь ему 64 года, из которых почти 40 он читал курсы в качестве профессора, сначала во французских лицеях, затем в университете. В 1988-ом Делез оставил преподавание. Она спрашивает: во-первых, не испытывает ли он нехватки этого, поскольку он когда-то говорил, что читает курсы со огромной удовольствием? Не скучает ли он по преподавательской деятельности? Делез говорит: нет, несколько. Он соглашается с тем, что курсы были очень важной частью его жизни, но, уйдя на пенсию, он был счастлив, потому что работа над курсами была уже не столь приятна. У него нет здесь сложностей: курсы имеют эквиваленты в других областях и требовали серьезной подготовки. Опять же, как во многих других видах деятельности, ради пяти или, самое большее, десяти минут вдохновения нужно сделать столько работы. Делез говорит, что это ему всегда нравилось, он всегда много готовился ради этих моментов вдохновения, но чем дальше, тем больше времени уходило на подготовку, а моменты вдохновения становились все короче. Так что настал час, и все это перестало приносить ему радость; он любил этим заниматься, но стал меньше нуждаться в этом. Теперь у него есть его письмо, которое открывает другие типы проблем, но ему очень нравилось преподавать.

Парне спрашивает, что он имеет в виду, когда говорит, что много готовился. Делез отвечает, что это походило на репетиции (des repetitions). Он сравнивает это с театром или пением, где нужны репетиции, ведь если ты не будешь достаточно много репетировать, то не будет и вдохновения. В отношении преподавания курса это означает, что не будет моментов вдохновения, без которых сам курс не имеет смысла. Парне уточняет: он же не репетировал в самой аудитории, и Делез говорит: конечно нет, в каждом виде деятельности есть свои способы достижения вдохновения. Тебе словно что-то приходит в голову (se mettre dans la tete), и ты обнаруживаешь, что то, что ты говоришь, интересно. Понятно, даже если лектор не считает, что то, что он говорит, интересно... Пока не начнешь говорить, настаивает Делез, невозможно понять, вызывает ли интерес и возбуждение то, о чем идет речь. Делез замечает, что это не форма тщеславия, не уверенность в том, что ты увлекателен и интересен, это вопрос предмета размышления и исследования, именно он должен быть увлекательным. И чтобы это произошло, надо иногда жестко подталкивать себя (se donner parfois veritables coups de fouet). Проблема не в том, чтобы сделать предмет интересным, речь идет о необходимости стимулировать себя (se monter soi-meme), пока не сможешь говорить о нем с энтузиазмом – вот что такое репетиция.

Итак, говорит Делез, он стал меньше нуждаться в преподавании, в частности потому, что его курсы были довольно специфическими, он называет их кубами, особым пространством-временем, в котором случается столько всего. Делез говорит, что лекции ему нравятся намного меньше, потому что они, как правило, занимают слишком небольшое пространство-время, тогда как курс – это то, что тянется от одной недели к другой. Это пространство и очень, очень специфическая темпоральность, предполагающая последовательные шаги (*une suite*). Он поясняет: это значит, что нельзя просто взять и переделать все или начать заново, когда что-то идет не так, у курса есть свое собственное внутреннее развитие. Кроме того, от недели к неделе люди меняются, и аудитория в итоге получается довольно любопытная.

Парне возвращается к началу карьеры Делеза, когда он только начинал преподавать в лицеях. Делез говорит, что теперь это почти ничего не значит, поскольку все происходило в то время, когда лицеи были совершенно другими. Он думает о тех молодых преподавателях, которых сегодня почти силой отправляют в лицеи. Он же преподавал в лицее вскоре после Освобождения, тогда все было иначе. Что касается вопроса Парне, то он вспоминает, что работал в двух провинциальных городах. Один ему нравился, второй – не очень. Амьен (Amiens) он любил, потому что это был свободный город, очень открытый, тогда как Орлеан (Orleans) был намного более строгим. В то время к профессору философии относились с большим великодушием, ему все прощали, потому что он был чем-то вроде сумасшедшего, деревенского дурачка. И, как правило, он мог делать все, что захочет. Делез говорит, что учил своих студентов с помощью музыкальной пилы, он работал с ней и все считали это вполне нормальным. Делез думает, что в сегодняшних лицеях такое больше невозможно. Парне, смеясь, спрашивает его, как он учил с помощью музыкальной пилы. Делез поясняет: он использовал ее, рассказывая о кривых, потому что надо согнуть пилу, чтобы извлечь звук из кривой, и это были довольно очаровательные кривые, которые нравились студентам (Делез улыбается Парне). Она произносит, что это уже какая-то бесконечная вариация, и Делез, смеясь, отвечает: да, но этого он никогда не делал в рамках программы бакалавриата, здесь он был очень добросовестным преподавателем. Там, напоминает Парне, он повстречал Поперена (Jean Popereen), и Делез соглашается: да, но тот путешествовал больше Делеза и недолго оставался в Амьене. Делез вспоминает, что у него был маленький чемодан и огромный будильник, потому что он не любил наручных часов, и каждый день он брал этот будильник с собой на занятия. Делез считал его очаровательным. Парне спрашивает, с кем Делез был знаком как профессор лицея. Делез вспоминает физкультурников, преподавателей гимнастики, но вообще помнит очень мало. Он говорит, что преподавательские комнаты в лицее с тех пор, наверное, сильно изменились. Парне говорит, что студентам преподавательская комната представляется довольно зловещим местом, но Делез возражает: нет, там встречаются разные люди, серьезные и шутники, но он практически не заходил туда.

Парне продолжает: после Амьена и Орлеана Делез работал в Париже в Лицее Луи Великого (Lycée Louis-le-Grand) на подготовительном отделении (Делез говорит: "да, да, да"), и она просит его вспомнить студентов, которые чем-то заметно или не очень выделялись. Делез повторяет этот вопрос, задумывается и говорит, что он никого не помнит; возможно, некоторые из них стали профессорами, но ни один, насколько ему известно, не стал министром. Он смеется, вспоминая одного студента, который стал офицером полиции, но там действительно не было никого особенного, все они пошли своими путями.

Парне продолжает, обращаясь к годам, проведенным в Сорбонне (Sorbonne), которые, судя по всему, совпадают с периодом его увлечения историей философии. Затем он перешел в Винсенн, и это был совершенно непохожий и поворотный опыт после Сорбонны (Парне вспоминает, что она не упомянула Лион (Lyon), который был после Сорбонны). Она спрашивает, был ли он счастлив, став преподавателем университета, а не лицея? Делез



отвечает, что счастлив – неподходящее в данном случае слово, это была нормальная карьера, и если бы ему нужно было возвратиться в лицей, это не было бы трагедией, просто было бы чем-то ненормальным, неудачей; так что все шло как положено, без проблем, больше ему нечего сказать. Парне спрашивает, готовился ли он к университетским курсам иначе, чем к лицейским? Делез отвечает: отнюдь нет, точно так же, он всегда готовил свои курсы одинаково. Парне выглядит удивленной, и снова спрашивает, готовился ли он в лицее столь же интенсивно, как и в университете, и он три раза повторяет "конечно". Независимо от обстоятельств, говорит Делез, надо полностью погружаться в то, о чем говоришь, и это не происходит само по себе, поэтому необходимо репетировать, готовиться, мысленно все перебирать, необходимо найти трюк. Пленка заканчивается, и Делез говорит: что весьма забавно, каждый должен найти что-то вроде двери, через которую он сумеет пройти лишь став в определенную позицию. После замены пленки Парне задает тот же самый вопрос в третий раз, и Делез повторяет, что для него между двумя этими видами курсов не было вообще никакой разницы.

Парне говорит, что поскольку они обсуждают его университетскую деятельность, не мог бы он рассказать о защите своей докторской диссертации? Она спрашивает: когда он защищал ее? Делез напоминает Парне, что к моменту защиты уже написал несколько книг, и отчасти он сделал это потому, что не хотел заканчивать диссертацию, – частый случай. Он вспоминает, что много работал, и однажды понял, что должен написать диссертацию, что это не терпит отлагательства. Поэтому он приложил максимум усилий и наконец представил ее; это была одна из первых защит после мая 68-го, в начале 69-го. Ситуация в этом отношении была для него очень удачная, потому что комиссия беспокоилась только об одном: как провести защиту и не попасться одной из тех "шак", что разгуливали по Сорбонне. Они были сильно напуганы, так как все происходило сразу по возвращении в школу после майских событий 68-го; они ждали чего угодно. Делез вспоминает как председатель сказал, что у них есть две возможности: либо защита будет проходить на первом этаже, преимущество которого в том, что там есть два выхода (Делез смеется), так что они смогут быстро скрыться, но плохо то, что "шайки" появлялись в основном именно на первом этаже. Или же они могут подняться на второй этаж, преимущество которого в том, что там "шайки" встречаются реже, но плохо то, что там только один выход, так что если что случится, они не смогут никуда деться. Поэтому во время защиты Делезу ни разу не удалось встретиться взглядом ни с одним из членов комиссии, все они напряженно следили за дверями (Делез смеется): не собирается ли кто войти. Парне спрашивает, кто был председателем комиссии, но Делез отвечает, что это секрет. Парне говорит, что она могла бы заставить его признаться, но Делез настаивает: нет, особенно учитывая агонию председателя в тот момент, а так же то, что он был просто великолепен. Любопытно, что председатель беспокоился больше, чем сам Делез, а ведь довольно редко комиссия волнуется больше кандидата. Парне предполагает, что он, вероятно, был более известен, чем любой из членов комиссии, но Делез говорит, что он не был известен. Парне спрашивает, была ли это защита по "Различию и повторению", и Делез говорит: да. Тогда Парне напоминает, что его работы о Прусте и Ницше принесли ему известность (здесь Делез негромко ворчит, видно, что ситуация его смущает, затем он пожимает плечами).

Парне продолжает тему Винсенна, и Делез замечает: что касается Винсенна, то здесь Парне права, там кое-что изменилось, но не в том, как он готовил курсы (то, что он называет своими репетициями), не в стиле чтения курса. Начиная с Винсенна, говорит Делез, у него больше не было студенческой аудитории. Это ему особенно понравилось в Винсенне и этого не было в остальных университетах, где все было по-прежнему. По крайней мере на занятиях по философии – Делез не знает, относится ли это ко всему Винсенну, – была совершенно новая аудитория, больше не состоящая из студентов, включающая людей всех возрастов, всех видов профессий, в том числе пациентов психиатрических клиник. Это была самая пестрая (bigarre) публика, каким-то загадочным образом собравшаяся в Винсенне. То есть именно одновременное максимальное

разнообразие и максимальная общность были функцией, даже продуктом Винсенна, который собрал эту разношерстную аудиторию в некоторое единство. Делез говорит, что всю свою карьеру провел в Винсенне, и если бы его впоследствии перевели на другой "факультет" (faculte), он бы утратил абсолютно все свои точки опоры. Когда он позже бывал в других школах, для него это было подобно путешествию во времени, он словно оказывался в девятнадцатом столетии.

Итак, в Винсенне он преподавал смешанной аудитории: молодым художникам, работникам психиатрической системы, музыкантам, наркоманам, начинающим архитекторам, иностранцам. Перед ним проходили целые волны слушателей, менявшихся каждый год. Он помнит как внезапно появились пять или шесть австралийцев, Делез даже не знает откуда, и на следующий год исчезли. Там упорно, из года в год, сидел один японец, были южноамериканцы, негры. Делез подчеркивает, что это была бесценная и фантастическая аудитория. Парне замечает: возможно, дело в том, что Делез впервые говорил с не-философами, о чем он упоминал выше. Делез соглашается: то была философия, обращенная как к философам, так и к не-философам, точно так же, как живопись обращена как к живописцам, так и к не-живописцам, или музыка, которая не ограничивается лишь специалистами в области музыки, это одна и та же музыка, тот же самый Берг или тот же самый Бетховен (Ludwig van Beethoven), обращенная как к людям, которые не являются специалистами в музыке, так и к музыкантам. С философией дело должно обстоять точно так же: она должна быть одинаковой и для не-философов, и для философов. Философию, адресованную не-философам, следует упрощать не больше, чем музыку Бетховена – для не-специалистов. В философии то же самое, говорит Делез, ведь для него философия всегда требовала такого двойного вслушивания: не-философского наравне с философским. И если они не соседствуют, тогда нет ничего.

Парне просит Делеза объяснить одну тонкость (une finesse): на конференции приезжают не-философы, однако он ненавидит конференции. Делез говорит: да, он ненавидит конференции, потому что это что-то искусственное, а так же из-за того, что происходит до и после них. Ему нравится читать курсы, потому что это единственный способ не говорить так, как говорят на конференциях. Они говорят до, говорят после, у них нет чистоты, свойственной курсу. И кроме того, конференции похожи на цирк, хотя Делез допускает, что курсы тоже отчасти похожи на цирк, но они по крайней мере нравятся ему и их можно улучшать (profonds). У конференций есть фальшивая сторона, и Делез подчеркивает, что ему не нравятся люди, которые участвуют в них или даже просто говорят на них: он считает их слишком натянутыми, слишком продажными (trop putain), слишком утомительными, словом, неинтересными.

Парне возвращается к тому, что она называет его "дорогой аудиторией" (cher public) в Винсенне, представлявшей собой смесь безумцев, наркоманов, как сказал Делез, которые ужасно мешали ему, перебивали, но его это, судя по всему, несколько не беспокоило. Несмотря на все эти помехи это по-прежнему был авторский курс (cours magistral), и никакие препятствия не могли лишить его этого аспекта, он всегда оставался авторским.

После того, как она заканчивает говорить, Делез произносит беспокойно: "Да, да, да", и затем говорит, что нужно найти другое слово, поскольку это выражение – "авторский курс" (cours magistral) – навязано университетом, необходимо другое слово. Делез рассматривает две концепции курса: первая – где предмет должен вызывать немедленную реакцию аудитории, для чего используются вопросы и паузы. Это целая традиция, говорит Делез, определенная концепция курса. С другой стороны, существует так называемая "авторская" (magistral) концепция, где говорит только преподаватель (monsieur). Не то что бы он предпочитал одну или другую, говорит Делез, у него просто не было выбора, у него был опыт только второй формы, "авторской" концепции. Так что нужно другое слово.

Это больше похоже на музыкальную концепцию, считает Делез. Ему кажется, что музыку нельзя прервать, хорошая она или плохая, только если она действительно плохая, но во всех остальных случаях музыку нельзя остановить, тогда как устную речь очень легко прервать. Он спрашивает, что означает эта музыкальная концепция курса? Он опирается на свой опыт, хотя не утверждает, что это лучшая концепция, просто так он видит вещи. Насколько он следил за аудиториями, своими аудиториями, часто случалось так, что кто-то чего-то не понимал, и это приводило к своего рода отсроченному эффекту, как в музыке. Некоторое время вы не понимаете, что происходит, но проходит три или десять минут и все становится ясным: что-то за это время случается. Эти отсроченные эффекты ведут к тому, что слушатель может, конечно, сначала ничего не понимать, но спустя десять минут все становится ясно, это своего рода ретроактивный эффект. Так что если его уже прервали... Вот почему Делез считает остановки столь глупыми, как и некоторые вопросы. Вместо того, чтобы задавать вопрос, если не понимаешь, лучше подожди. Это первое правило. Делез говорит, что лучшими студентами были те, кто задавали вопросы на следующей неделе. Он не настаивал, но они откладывали свое замечание до следующей недели – что он очень ценил, – и говорили ему, что он должен возвратиться к этому месту. Такое ожидание было своеобразным способом коммуникации.

Делез указывает на второй важный момент своей концепции курса: так как каждое занятие длилось два с половиной часа, а никто не может слушать так долго, для него курс не был тем, что следовало понимать целиком. Курс, говорит Делез, – это материя в движении (*matiere en mouvement*), действительно материя в движении, как музыка. Надо позволить каждой группе или отдельному человеку выбирать то, что ему подходит. Плохой курс – это такой курс, который фактически никому не подходит, но, конечно, не стоит ждать, что подойдет абсолютно все. Люди вынуждены ждать, и, понятно, некоторые практически засыпают, но вдруг, по какой-то загадочной причине, они просыпаются как раз в тот момент, когда говорится о чем-то интересующем их. Нет никакого закона, определяющего, заденет или нет тот или иной фрагмент того или иного человека. Интерес вызывает даже не предмет обсуждения, говорит Делез, а что-то еще. В каждый курс вкладывается чувство, поровну чувство и интеллект, и если чувства нет, то курс теряет смысл, он не представляет интереса. Так что это не значит, что надо следить за всем или слушать все; надо просто быть внимательным, чтобы разглядеть то, что кажется привлекательным в данный момент. Это всегда будет нечто личное, и именно поэтому для Делеза так важна разнообразная аудитория, потому что он ясно ощущает, как смещаются фокусы интереса и перескакивают с одного на другое, образуя роскошную ткань, текстуру.

Парне напоминает ему, что все это касается аудитории, но для ситуации "концерта" Делез изобрел выражения "поп-философия" и "поп-философ". Делез кивает головой: да, это он и имеет в виду. Парне продолжает: его облик (*allure*), подобно облику Фуко, был довольно специфичным: его шляпа, его ногти на руках, его голос. Она спрашивает, осознавал ли Делез ту мистическую ауру, которой окружили студенты его фигуру, подобно тому, как они мистифицировали Фуко? Во-первых, говорит он, ощущал ли он, что у него особый облик и особый голос? Конечно, ведь в чтении курса задействован голос – он вспоминает, что сказал раньше: философия привлекает и рассматривает концепты, – который вокализует концепты. Так что это нормально, так же, как иметь письменный стиль концептов. Философы – не те, кто пишет не думая о стиле или не вырабатывая его; они похожи на художников, они и есть художники. Так что курс предполагает вокализацию (Делез упоминает о том, что говорит немного по-немецки), своего рода "*Sprechgesang*" (речь-песня). Если же все это подвергается мистификации – вы видели его ногти? и т. д. – что ж, это происходит со всеми преподавателями, даже в начальной школе. Гораздо важнее отношения между голосом и концептом. Парне говорит, что может быть он будет рад услышать, что его шляпа была как маленькое черное платье Эдит Пиаф, очень точно схватывающей облик (*allure*). Делез отвечает: он гордится тем, что никогда не носил ее ради этого, но если она вызывает такие эффекты, тем лучше (*tant mieux*), отлично. Парне

спрашивает, является ли это частью его профессорской роли? Делез вслух повторяет вопрос перед тем как сказать: нет, это дополнительный элемент. Роль профессора предполагает то, о чем он говорил раньше: предварительные репетиции и одно мгновение вдохновения, такова роль профессора.

Парне говорит, что он никогда не хотел создавать никакой "школы", не хотел иметь учеников, и этот отказ от учеников соотносится с чем-то очень глубоким в нем. Делез, хохоча, отвечает, что он вовсе не отказывается, и вообще это двояко: никто не хочет быть его учеником больше, чем он хочет иметь их. "Школа" – это ужасно, говорит он, по очень простой причине: она отнимает слишком много времени, она превращает в администратора. Посмотрите на философов, у которых есть своя "школа": витгенштейнианцы (Ludwig Wittgenstein), не самая живая компания (pas tres marrade). Хайдеггерианцы (Martin Heidegger) составляют школу: сначала – ужасное улаживание счетов, дальше – чувство исключительности, а потом – планирование, административная работа. Делез говорит, что видел, как боролись друг с другом французские хайдеггерианцы, во главе с Бофре (Jean Beaufret), и бельгийские хайдеггерианцы, во главе с Девеленом (Develin); это была настоящая битва на смерть, мерзкая и малоинтересная.

Делез размышляет о других причинах, отмечая, что даже на уровне амбиций быть лидером "школы"... (Он вздыхает.) "Посмотрите на Лакана (Jacques Lacan), Лакан... Лакан тоже был лидером "школы" (Делез смеется). Это ужасно, говорит он, столько забот. Нужно быть убежденным маккиавеллистом, чтобы справиться со всем этим; лично он презирает все это. По его мнению "школа" противоположна движению. Он приводит простой пример: сюрреализм был "школой", со взаимными претензиями, судами, исключениями и т. д., лидером которой был Бретон (Andre Breton); Дада же было движением. Делез говорит, что если у него и был идеал – это не значит, что он следовал ему, – то это было участие в движении, но быть лидером "школы" кажется Делезу не очень завидной судьбой (Делез смеется). Идеал – движение без каких-либо гарантий и предписанных понятий, или учеников, зубрящих их. Для Делеза важны две вещи. Во-первых, отношения, выстраиваемые со студентами, должны научить их наслаждаться своим одиночеством. Они говорят: давайте немного побеседуем, мы не можем одни, мы так одиноки и т. д., поэтому им и нужны "школы". Все, что они делают, диктуется им чувством одиночества, так что надо учить их извлекать выгоду из их одиночества, примирить их с одиночеством. В этом он видел свою роль как профессор.

Второй аспект связан с предыдущим: вместо того, чтобы вводить понятия, которые бы конституировали "школу", Делез хотел создавать понятия или концепты, которые циркулировали бы по курсу. Нет, они не становились бы чем-то обыденным, но поступали бы в общее распоряжение, чтобы ими можно было по-разному манипулировать. Такое могло произойти только в том случае, говорит Делез, если бы он обращался к тем или иным одиночкам, которые по-своему используют эти понятия, в зависимости от своих нужд. Так что все эти понятия включаются в движения, а не "школы".

Парне спрашивает, закончилась ли сегодня эра великих профессоров; судя по всему, дела идут не самым лучшим образом. Делез отвечает, что у него нет никаких особых мыслей по этому поводу, так как он больше не занимается преподаванием. Он ушел в ужасное время, и уже тогда он не понимал, как профессора могут по-прежнему читать курсы, если они превратились в чиновников. Делез уверен, что нынешняя политическая тенденция вполне ясна: университет перестанет быть местом проведения исследований, полностью покорившись власти новых дисциплин, которые не имеют ничего общего с университетскими дисциплинами. Он мечтает об университетах, которые продолжали бы оставаться местом для проведения исследований, и наряду с университетами развивались бы технические школы, в которых учили бы обходиться с числами, информацией, а университеты обращались бы к вычислению и информатике только на уровне



исследований. Между технической школой и университетом могли бы существовать соглашения, в соответствии с которыми школа посылала бы своих студентов читать исследовательские курсы в университете. Но когда они ввели материал, принадлежащий таким школам, в университет, все было кончено (foutue). Теперь это уже не исследовательское пространство, оно все больше занимается управленческими баталиями и заседаниями. Именно поэтому, говорит Делез, он сказал, что не понимает, каким образом профессор может подготовить курс; скорее всего, некоторые из них занимаются одним и тем же из года в год. Он признает, что может ошибаться; быть может они до сих пор создают новые курсы, тем лучше. Но тенденция, как кажется Делезу, такова, что исследование уходит из университета, растет количество не-творческих дисциплин, дисциплин не-исследовательских, и именно это он называет адаптацией университета к рынку труда. Делез убежден, что роль университета не в адаптации к рынку труда, это дело технических школ.

### **Q как в Question (Вопрос)**

Парне говорит, что философия служит Делезу средством постановки вопросов и проблем, и что эти вопросы конструируются не с целью ответить на них, но чтобы преодолеть их. Так, например, преодолеть историю философии значит найти новые вопросы. В интервью никто на самом деле не задает Делезу вопросов, поэтому она спрашивает, как он справляется с этим. Парне рассматривает эту ситуацию как ситуацию своего рода принудительного выбора, и ее интересует, какова для Делеза разница между вопросом в контексте средств массовой информации и вопросом в истории философии?

Делез делает паузу, говоря, что это трудный вопрос. В средствах массовой информации возможны только опросы, никаких вопросов, никаких проблем, лишь опросы. Если кто-то спрашивает: "Как поживаете?", то это не создает проблему. "Сколько времени?" – это не проблема, а опрос. Если мы посмотрим обычное телевидение, даже вроде бы серьезные программы, то и там найдем одни опросы: "Что вы думаете об этом?" – это не проблема, это требование высказать мнение, это опрос. Именно поэтому телевидение малоинтересно. Делеза не интересуют мнения людей.

Он приводит в пример вопрос "Верите ли вы в Бога?". Он спрашивает: где здесь проблема, где вопрос? Их там нет. Поэтому если кто-то поднимает вопросы или проблемы на телевизионном шоу... Делез признает, что телепередач огромное количество, но, тем не менее, очень редко на телевизионном шоу затрагиваются какие-либо проблемы. Делезу кажется, что можно было бы поставить вопрос, например, о Китае. Но как правило они приглашают специалистов по Китаю (Делез смеется), которые говорят что-то о Китае, что можно было бы сказать и просто так, ничего про него не зная (смеется). Возвращаясь к большому вопросу о Боге: что является проблемой или вопросом в случае Бога? Дело не в том, верит ли кто-то в Бога или нет, это мало кому интересно, важно, что имеется в виду, когда произносится слово "Бог". Делез говорит, что это могло бы означать: ждет ли вас после смерти суд? Почему это становится проблемой? Это случай установления проблемных отношений между Богом и инстанцией (instance) суда. "Является ли Бог судьей?" – вот вопрос.

Другой пример – Паскаль (Blaise Pascal). Допустим кто-то убежден, что его текст о том, "существует Бог или нет". Он заключает пари, читает текст Паскаля и видит, что на самом деле вопрос не в этом, Паскаль ставит другой вопрос: не существует Бог или нет, это не очень интересно, а каков наилучший способ существования для того, кто верит в существование Бога, или же для того, кто верит в то, что Бога нет? Так что вопрос Паскаля касается не существования (или несуществования) Бога, а, скорее, существования того, кто верит или не верит в существование Бога. Паскаль, говорит Делез, в силу разных



причин разрабатывает свои вопросы, но их можно артикулировать: Паскаль считает, что тот, кто верит в существование Бога, живет лучше, нежели тот, кто не верит. Таков предмет интереса Паскаля, такова проблема, вопрос, и это больше не вопрос Бога. Есть скрытая ткань, взаимная трансформация вопросов.

Делез говорит, что это относится и к Ницше: когда тот говорит "Бог умер", это не вопрос о том, существует Бог или нет. Делез спрашивает: если говорится, что Бог мертв, на какой вопрос это указывает, на тот ли самый, который подразумевается, когда спрашивают о том, существует ли Бог? Читая Ницше, говорит Делез, можно заметить, что его меньше всего беспокоит смерть Бога, Ницше ставит другой вопрос, а именно: если Бог мертв, тогда нет оснований отрицать то, что и человек умер, что следует найти что-то помимо человека, и т. д. Ницше интересовало не умер ли Бог, а нечто совершенно другое.

Таковы, говорит Делез, вопросы и проблемы, и они могли бы быть, конечно, представлены на телевидении или в медиа, но это было бы очень странное шоу, отталкивающееся от истории проблем и вопросов. В своих повседневных разговорах, как и в средствах массовой информации, люди остаются на уровне опросов. Делез отсылает к конкретному шоу (поскольку это посмертное интервью, говорит Делез) "Час истины" (Делез смеется): чистые опросы типа "Мадам Валь (Veil), вы верите в Европу?" Было бы интересно, считает Делез, если бы кого-то спросили о проблеме Европы. Но это как в случае с вопросом о Китае. Они постоянно думают о подготовке к объединению Европы, они спрашивают друг друга об этом, о том, как унифицировать систему страхования и т. д. И затем они обнаруживают миллион людей на площади Согласия (Place de la Concorde), собравшихся ото всюду: из Голландии, Германии и т. д., и все их опросы не могут помочь им контролировать происходящее, они обращаются к специалистам, которые должны сказать им, почему на площади Согласия столько датчан. Они обходят реальные вопросы, которые необходимо задавать. Делез признает: то, что он говорил, немного путано (он смеется).

Парне приводит в пример самого Делеза, который имел обыкновение читать "Ле Монд" (Le Monde) или "Либерасьон" (Liberation), но больше не делает этого. Она спрашивает, есть ли что-то на уровне прессы или медиа, не задающих вопросов, что вызывает у него отвращение, и Делез отвечает: да! Он чувствует, что все меньше и меньше учится. Он говорит, что готов учиться разным вещам, поскольку он ничего не знает, но так как газеты ничего не говорят, что тут можно поделаться? Парне упоминает о том, что он всегда смотрит вечерние новости, и это единственное телевизионное шоу, которое он никогда не пропускает, поэтому она спрашивает, есть ли у Делеза вопрос, который он всякий раз формулирует и на который средства массовой информации не могут ему ответить. Делез отвечает, что не знает. Парне отмечает, что он, похоже, думает, что на вопросы никогда нельзя ответить. Делез отвечает, что по большей части на вопросы невозможно ответить. Здесь Делез выбирает конкретный пример: недавний скандал во Франции, связанный с периодом Виши, арест Поля Тувье (Paul Touvier). Делез полагает, что в данном случае отчетливо видно, как вопросы обходятся и намеренно не поднимаются. Очевидно, что Тувье был защищен от вопросов относительно его поведения во время войны, так как он обладал информацией, касающейся некоторых представителей католической церкви. Итак, говорит Делез, все знают, что Тувье знает, но никто не задает вопросов, и они остаются без ответа. Это то, что известно как консенсус, замечает Делез, то есть соглашение, согласно которому простые опросы типа "Как поживаете?" занимают место проблем и вопросов, то есть опросы, которые обходят стороной реальные вопросы.

Парне хочет возразить Делезу, и он говорит, что попробует привести другой пример, касающийся французских реформаторов от консервативной партии и политического аппарата правых. Делез подчеркивает, что все знают об этом, но газеты ничего не сообщают публике. Делезу кажется, что эти реформаторы поднимают очень интересный вопрос: это попытка реорганизовать элементы партийного аппарата, который всегда

центрировался вокруг Парижа. В частности, реформаторы хотят региональной независимости, это очень интересно, но никто не обращает на это внимания. В связи с европейским вопросом – они хотят создать Европу не наций, а регионов, то есть подлинное региональное и межрегиональное единство, а не национальное и интернациональное. Эта проблема, полагает Делез, – одна из тех, с которыми однажды столкнутся социалисты, проблема отношений между региональными и интернациональными тенденциями. Но аппараты партии, то есть провинциальные федерации, все еще соответствуют старой, центрированной вокруг Парижа модели, которая продолжает играть существенную роль.

Итак, заключает Делез, консервативные реформаторы создают антиякобинское движение, которое скоро возникнет и слева. Делез чувствует, что все это требует обсуждения (*rougarlers*), но никто не хочет этим заниматься, они отказываются, потому что, если они начнут это делать, они разоблачат самих себя. Следовательно, они будут участвовать только в опросах, которые являются ни чем иным как разговорами, не представляющими никакого интереса. За редкими исключениями, телевидение охвачено дискуссиями, опросами. Для Делеза это даже не вопрос преднамеренного обмана, только незначительность, нечто неинтересное. Парне приводит в пример журналистку Анни Сен-Клер (*Anne Saint-Clair*), которая пытается ставить хорошие вопросы, а не проводить опросы, и Делез отвечает: прекрасно, это ее дело, он уверен, что она весьма довольна собой.

На вопрос Парне о том, почему Делез никогда не соглашался на телевизионное интервью, тогда как Фуко и Серр (*Michel Serres*) принимали приглашения, и не отгородился ли он от жизни, как это сделал Беккет, Делез отвечает, что у него есть ответ-доказательство – это интервью, оно будет показано по телевидению! Но то, почему он не соглашался, связано с тем, о чем он уже упоминал: у него нет никакого желания вести беседы с людьми, это невыносимо для него, особенно, когда никто не знает, какая проблема обсуждается. Он возвращается к своему примеру Бога: проблема в небытии Бога, смерти Бога, смерти человека, существовании Бога, существовании того, кто верит в Бога, и т. д.? Все так запутано, так утомительно, говорит Делез. Когда все говорят по очереди, это домашняя жизнь в чистом виде, где есть идиот-хозяин (*presentateur a la con*)...

Делез заканчивает бормоча: "Сострадания, сострадания" (*Pitie, pitie*)... Парне говорит, что важнее всего то, что Делез здесь сегодня отвечает на их скромные вопросы. Делез реагирует: "При условии посмертного использования" (*A titre posthume*).

## **R как в Resistance (Сопrotивление)**

Парне напоминает Делезу о том, что он сказал ранее: философия создает концепты, и всякий раз, когда это происходит, она сопротивляется. Художники, режиссеры, композиторы, математики, философы – все они сопротивляются, но Парне спрашивает, чему именно они сопротивляются? Она предлагает брать случай за случаем: философы создают концепты, но создают ли концепты ученые? Делез отвечает: нет, это вопрос целей, потому что если мы соглашаемся закрепить слово "концепт" за философией, тогда для научных понятий необходимо другое слово. Нельзя говорить, например, что художник создает концепты, а живописец или музыкант не создают их. Поэтому для науки нужно другое слово. Давайте скажем, что ученый – это тот, кто создает функции, хотя это и не лучшее слово. Они создают новые функции, например, Эйнштейн (*Albert Einstein*), но также и великие математики, физики, биологи – все они создают функции.

Итак, Делез снова спрашивает: как это связано с сопротивлением? Здесь проще взять случай искусства, говорит он, потому что наука находится в более неопределенном

положении, как и кино: столько проблем с организацией, финансированием и т. п., что часть сопротивления... (Делез не заканчивает мысль.) Но великие ученые, продолжает он, так же обнаруживают значительное сопротивление, вспомнить хотя бы Эйнштейна, многих физиков и биологов, – это очевидно. Они сопротивляются сначала против навязываемых интересов (*entrainements*) и против требований общественного мнения, то есть против всего поля идиотского опроса. Они действительно имеют достаточно сил претендовать на собственный путь, собственный ритм, и их невозможно заставить делать все что угодно в любых условиях, как обычно не пристают к художнику.

Делез обсуждает вопрос творчества как сопротивления ссылаясь на автора, которого он недавно прочитал и который оказал на него огромное влияние в данном вопросе. Делез говорит, что одним из великих мотивов в искусстве и мысли является мотив "стыда быть человеком" (*la honte d'être un homme*). Примо Леви (*Primo Levi*) – писатель и художник, который наиболее глубоко исследовал эту тему. Он сумел, говорит Делез, рассказать об этом стыде в очень глубокой книге, которую написал после своего возвращения из нацистских концлагерей. Леви говорил, что когда он был освобожден, доминирующим чувством был стыд оставаться человеком. Делез полагает, что это прекрасное высказывание, не абстракция, очень конкретное, это стыд быть человеком. Но Делез настаивает, что эта фраза не означает тех глупостей, которые некоторые хотели бы приписать ей. Она не говорит о том, что все мы убийцы, что мы все виновны в нацизме. Леви утверждает, что это не значит, что нет разницы между палачами и жертвами, и Делезу кажется, что мы не должны верить в это, не надо уравнивать палачей и жертв.

Стыд быть человеком, продолжает Делез, не подразумевает, что все мы одинаковы или что все мы виновны. Он означает несколько вещей, это очень комплексное чувство, не единое. Оно означает, во-первых, следующее: как могли некоторые люди (*hommes*) – "некоторые" люди, повторяет Делез, то есть не я, – делать это? И во-вторых, каким образом я сам, тем не менее, принимал в этом участие? Делез говорит, что это не значит, что я был палачом, но тем не менее каждый выбирал некоторую сторону, чтобы выжить, и стыд состоит в том, что ты выживал, а твои друзья – нет. Так что стыд быть человеком – составное чувство, и Делезу кажется, что в основе всего искусства лежит это очень сильное чувство стыда за то, что ты человек, которое ведет к освобождению жизни, заключенной людьми в тюрьму. Делез говорит, что люди все время заключают жизнь в тюрьму, убивают жизнь – отсюда "стыд быть человеком". Поэтому художник – это тот, кто освобождает жизнь, исполненную силы, жизнь, которая больше личной жизни, не его или ее жизнь.

После замены пленки Парне возвращает Делеза назад, к идее художника и сопротивления, роли стыда быть человеком, искусства, освобождающего жизнь из этой тюрьмы стыда, что не имеет никакого отношения к сублимации. Делез настаивает, что это означает вырывать жизнь из тисков (*arracher la vie*), освободить жизнь, и это не нечто абстрактное. Делез спрашивает, что такое великий персонаж в романе? Это не великий персонаж, заимствованный из реальности, и даже не выдуманный: он указывает на Шарлю (*Charlus*) в "Воспоминании" Пруста, который не является реальным Монтескью (*Montesquiou*), но и не создан блестящим воображением Пруста. Делез говорит, что это фантастические жизненные силы, как бы плохо они не сходились. Литературный персонаж собирает их в себе... Делез называет его своего рода великаном, преувеличением в отношении жизни, но не преувеличением в отношении искусства, так как искусство – это производство подобных преувеличений, и только их существование позволяет сопротивляться. Или другое направление, связанное с темой "А как в Animal (Животное)": письмо – это всегда письмо ради животных, то есть не для них, но вместо них, действие того, чего животное не может, письмо, освобождение жизни из тюрем, которые создали люди, и это есть сопротивление. Именно этим заняты художники, говорит Делез, и добавляет: не существует искусства,

которое бы не было также освобождением жизненных сил, не существует искусства смерти.

Парне указывает, однако, что искусства недостаточно. Примо Леви позже покончил с собой. Делез соглашается: да, но он совершил самоубийство по личным причинам, он больше не мог всего этого вынести, он совершил самоубийство своей личной жизни. Но, продолжает он, есть четыре страницы, или двенадцать страниц, или сотня страниц, написанных Примо Леви, которые навсегда останутся сопротивлением, так это и происходит.

Делез развивает тему "стыда быть человеком", но уже не в грандиозном смысле Примо Леви. Все мы можем сказать нечто в этом роде, у каждого из нас в нашей повседневной жизни есть крохотные события, которые заставляют нас испытывать стыд за то, что мы люди. Мы наблюдаем сцену, когда кто-то ведет себя вызывающе, нас это никак не касается, но мы расстраиваемся, расстраиваемся за другого и за себя, потому что мы поддерживаем все это своеобразным компромиссом. Но если мы возражаем, указывая, что то, что вы говорите – низко, отвратительно, мы делаем из этого большую драму, и вот мы уже пойманы. Хотя это не сравнить с Аушвицем (Auschwitz), но мы чувствуем даже на этом микроскопическом уровне небольшой стыд за то, что мы люди. Если вы не чувствуете стыда, то у вас нет причин творить искусство.

Парне спрашивает: если кто-то занимается творчеством, особенно, если он художник, чувствует ли он опасность вокруг себя? Делез говорит: да, несомненно, даже в философии. Как сказал Ницше, философия препятствует и сопротивляется глупости (*nuire et resister a la betise*). Если бы философии не существовало, мы даже не догадываемся, сколько было бы глупости, поскольку философия останавливает разрастание глупости до тех размеров, каких бы она достигла не будь философии. В этом состоит величие философии; мы понятия не имеем, как бы все было, повторяет Делез, если бы не было искусства, насколько вульгарными были бы люди... Когда мы говорим "творить – значит сопротивляться", это эффективно (*effectif*), позитивно. Мир не был бы таким, каков он есть, если бы не было искусства, говорит Делез, люди не смогли больше держаться. Не то что бы они читали философию, просто само существование философии останавливает людей от того, чтобы скатиться в глупость и скотское состояние (*stupide et bete*), где они очутились бы, если бы не философия.

Парне спрашивает, что Делез думает, когда заявляют о смерти мысли, смерти кино, смерти литературы (Делез смеется), не кажется ли ему все это шуткой? Да, говорит Делез, нет никаких смертей, есть убийства, все очень просто. Он считает, что, возможно, кино будет однажды убито, вполне возможно, но оно не умрет естественной смертью по очень простой причине: пока есть что исследовать и философия может исполнять свою функцию, у нее будут все основания для того, чтобы продолжать жить, но если что-то другое начнет исполнять функцию философии, то это будет уже не философия. Если мы говорим, что философия – это создание концептов и, благодаря этому, помеха и защита от глупости, то что может умереть в философии? Речь может идти о запрете, цензуре, убийстве, но она по-прежнему функционирует, она не собирается умирать. Делез говорит, что смерть философии всегда казалась ему идиотской идеей, и не потому, что он считает, будто философия бессмертна. Делеза просто удивляет эта глупая, несколько бездумная (*gentillette*) идея смерти философии, которая просто указывает на то, что что-то изменилось.

Но, продолжает он, что пророчат на смену философии? Возможно, кто-то скажет: не надо больше создавать концепты, то есть, заключает Делез, пусть правит глупость; прекрасно, идиоты хотят заняться философией. Но кто будет создавать концепты? Информатика? Рекламные агенты, который приняли на вооружение слово "концепт"? Великолепно, у нас

будут рекламные концепты, например, концепт марки лапши, говорит Делез. Они не рискуют напрямую соперничать с философией, потому что слово "концепт", считает он, больше не используется тем же самым образом. Но реклама хочет стать настоящим конкурентом философии, поскольку они говорят нам: мы, рекламщики, изобретаем концепты. Но что касается концепта, предлагаемого информатикой, компьютерами, – довольно занятно, что они называют концептом.

Парне спрашивает, можно ли сказать, что Делез, Гваттари и Фуко создают сети концептов как сети сопротивления, как машину войны против доминирующих способов мысли. Делез явно обескуражен, и отвечает: да, почему нет? Было бы очень хорошо, если бы это было так. Он продолжает размышлять о сетях: если вы не принадлежите к "школе" – а для Делеза эти "школы" мысли кажутся чем-то очень нехорошим, – есть только режим сетей, соучастий, чего-то, что есть в любую эпоху, например, в ту, которую мы называем Романтизмом, – немецким или вообще, – как и сегодня есть сети. Парне спрашивает, являются ли они сетями сопротивления? И Делез говорит: да, поскольку функция сети состоит в сопротивлении и творчестве.

Парне упоминает о том, что Делез, например, одновременно и известен, и неизвестен, он живет довольно скрытно (Делез смеется), что ему нравится. Делез говорит, что он не считает себя ни известным, ни неизвестным, хотя на самом деле он хотел бы быть незаметным. Но быть незаметным можно, если... Эти вопросы – они очень личные... Что он хочет, так это заниматься своей работой и чтобы люди не беспокоили его, не тратили понапрасну его время, и в то же самое время он хочет видеть людей, он нуждается в них, как и каждый из нас, ему нравятся люди или маленькие группы людей, за которыми он с удовольствием наблюдает. Но он настаивает, что не хочет, чтобы это было проблемой; просто иметь незаметные отношения с незаметными людьми – нет ничего прекраснее в этом мире. Делез говорит, что все мы молекулы, молекулярная сеть.

Парне спрашивает, выстраивает ли он какую-то стратегию в философии? Например, когда писал в этом году свою книгу о Лейбнице, он делал это стратегически? Делез улыбается, спрашивая вслух, что значит слово "стратегия"? Возможно, то, что никто не пишет без определенной необходимости. Но, говорит он, если нет необходимости создавать книгу, то автор определенно чувствует потребность не делать этого. Поэтому, когда Делез писал о Лейбнице, он чувствовал необходимость, потому что для него настал момент – слишком долго объяснять почему – поговорить о Лейбнице и складке. И в случае складки случилось так, что для Делеза эта тема оказалась глубоко связана с Лейбницем. Он может сказать, что каждая его книга диктовалась необходимостью, заявлявшей о себе в тот или иной период.

Парне продолжает эту тему: помимо давления необходимости, которая заставляет Делеза писать, она спрашивает о его возвращении после философии к истории философии, после книг о кино и после таких работ, как "Анти-Эдип" и "Тысяча плато". Делез отвечает, что здесь нет никакого ухода от философии, так что раньше на ее вопрос он ответил верно. Он написал книгу о Лейбнице, потому что для него настал момент исследовать, что такое "складка". Он занимается историей философии, когда испытывает в этом потребность, то есть, когда встречает и изучает понятие, которое уже связано с определенным философом. Когда он заинтересовался понятием "выражения", он написал книгу о Спинозе, потому что Спиноза – философ, который поднял понятие "выражения" на экстраординарную высоту. Так что Делез не знал, что придет к Лейбницу, и, случается, он встречает понятия, не связанные ни с одним из философов, тогда Делез не занимается историей философии. Но он не видит никакой разницы между написанием книги по истории философии и книги по философии, так что в любом случае он идет своей дорогой (je vais mon chemin).



## S как в Style (Стиль)

Парне произносит этот заголовок, и Делез восклицает: "О, прекрасно!" Парне спрашивает, что такое стиль. Она напоминает ему, что в "Диалогах" (Dialogues) Делез говорит, что стиль является принадлежностью тех, о ком говорят, что они не имеют стиля. Он говорит это по поводу Бальзака, поэтому, что такое стиль? Делез замечает, что это непростой вопрос, и Парне поясняет: да, именно поэтому она задала его так быстро!

Делез смеется и говорит, что, можно сказать, он понял, что это такое: прежде всего, лучше вообще ничего не знать о лингвистике. Лингвистика принесла много вреда, говорит он. Почему? Существует оппозиция – Фуко хорошо сказал об этом – и в то же время взаимосвязь между лингвистикой и литературой. В отличие от того, что многие говорят, они вообще не соотносятся друг с другом. Дело в том, что для лингвистики, говорит Делез, язык (langue) всегда является сбалансированной системой, которую можно сделать предметом науки. А остальное, вариации, касаются уже не языка, а речи (parole). Когда мы пишем, мы очень хорошо знаем, что язык (langue) – система, о которой физики могли бы сказать, что она далека от равновесия, система в бесконечном дисбалансе, так что нет никакого различия между языком и речью, язык конституируется всевозможными гетерогенными потоками, выводящими друг друга из равновесия.

Он продолжает: что такое стиль великого автора? Делез считает, что в стиле есть две вещи (он указывает, что отвечает быстро и максимально понятно, но ему стыдно оттого, что это слишком походит на резюме). Стиль состоит из двух вещей: язык, на котором говорят и пишут, подвергается определенной обработке, не искусственной обработке, произвольной и т. д., а обработке, которая мобилизует все, волю автора, но также и его желания, интересы, потребности, нужды. То есть язык подвергается синтаксической и оригинальной обработке, которая может – здесь, указывает Делез, они возвращаются к теме "животного" – обработке, которая может заставить язык заикаться (bégayer), заикаться не человека, а сам язык. Или, и это не то же самое, уточняет он, заставить язык запинаться (balbutier).

Он вспоминает о великих стилистах: Герасим Люка (Gherasim Luca), поэт, он в целом вызывает заикание, но не собственной речи, он заставляет заикаться сам язык. Другой пример – Шарль Пеги (Charles Peguy), он очень странный, говорит Делез, потому что Пеги – это такая личность, о которой все забывают, что это один из величайших художников и совершенно сумасшедший. Делез считает, что никто не писал так, как Пеги, и не сможет писать, поскольку его письмо является одним из величайших стилей во французской литературе, он один из великих творцов французского языка. Что он делал? Нельзя сказать, что его стиль – заикание, скорее, он заставляет предложение расти от середины: вместо предложений, следующих друг за другом, он повторяет то же самое предложение с небольшим дополнением в середине, что, в свою очередь, порождает следующее дополнение и т. д. Он заставляет предложение распространяться от середины, через вставки. Это великий стиль, заключает Делез.

Итак, таков первый аспект: язык подвергается невероятной обработке. Именно поэтому великий стилист – не тот, кто сохраняет синтаксис, но творец синтаксиса. Делез говорит, что он никогда не забывает прекрасной формулы Пруста: произведения искусства (chefs d'oeuvre) всегда написаны на своего рода иностранном языке. Стилист – это тот, кто делает иностранный язык из своего родного языка. Это верно для Селина (Louis Ferdinand Celine), Пеги. В то же самое время, если этот первый аспект – порождение синтаксиса через деформирующую, искажающую обработку, но которая с необходимостью конституирует нечто вроде иностранного языка в том языке, на котором пишется, – то второй пункт состоит в приведении, через этот процесс, языка к пределу, границе, которая

отделяет его от музыки. Производится своего рода музыка. Если такое и удастся, то благодаря этим двум вещам, именно так надо поступать, это стиль, так делают все великие стилисты. Все случается сразу: найти в пределах языка иностранный язык, привести весь язык к своего рода музыкальному пределу. Это и значит иметь стиль.

Парне быстро спрашивает, считает ли Делез, что у него есть свой стиль, и он смеется, говоря: "О, коварство!" (O! La perfidie!). Парне продолжает: она заметила перемену по сравнению с его первыми книгами. Делез отмечает, что доказательством стиля является его изменчивость, и что вообще это дорога ко все более и более трезвому стилю. Это не означает менее сложному, настаивает Делез. Он вспоминает здесь об одном из писателей, который восхищает его с точки зрения стиля, о Джеке Керуаке (Jack Kerouac). Под конец жизни, говорит Делез, письмо Керуака было подобно японскому линейному рисунку, чистая линия, трезвость, но это происходит действительно лишь тогда, когда из родного языка создается иностранный язык. Делез также думает о Селине, и он считает странным, когда люди по-прежнему превозносят Селина за то, что он ввел устную речь в письменный язык. Делез считает это глупостью (betise), потому что, на самом деле, требование полной обработки письма исходит из языка, нужно создать иностранный язык в пределах языка, чтобы получить через письмо эквивалент разговорной речи. Так что Селин не ввел речь в язык, глупо так думать, говорит Делез. Но когда Селина поздравляли, продолжает Делез, он знал, что слишком далек от того, что он хотел создать; так родился его второй роман. В "Смерти в кредит" (Mort a Credit) он подошел ближе, но когда его напечатали и сказали, что он изменил стиль, он снова знал, что очень далек от того, чего хочет, а то, чего он хотел, он достиг в "Банде Гиньоля" (Guignol's band), где язык фактически приведен к пределу, так, что он почти стал музыкой. Это больше не обработка языка, ведущая к созданию иностранного языка, но язык, целиком приведенный к музыкальному пределу. Так что, по самой своей природе, стиль меняется, порождает собственные вариации.

Парне упоминает, что в связи с Пеги часто говорят о музыкальном стиле Стива Райха (Steve Reich), с его повторами, но Делез отмечает, что Пеги – намного более великий стилист, нежели Райх. Парне указывает, что Делез все еще не ответил на ее "коварный" вопрос: считает ли он, что у него есть стиль? Делез говорит, что хотел бы этого, но что она надеется от него услышать? Чтобы быть стилистом, говорит он, нужно жить проблемой стиля. Он может ответить более скромно: он живет (je le vis) проблемой. Когда он пишет, он не говорит себе, что займется стилем позже. Он прекрасно знает, что не получит того движения концептов, которого ему хочется, если письмо не будет подчиняться какому-то стилю, поэтому он готов переписывать одну и ту же страницу десять раз.

После замены ленты Парне вновь возвращается в этому моменту, уточняя: для Делеза стиль необходим для упорядочивания того, что он пишет, стиль входит в композицию письма с самого начала. Делез полностью соглашается, перефразируя вопрос: является ли композиция книги вопросом стиля? Да, абсолютно. Композиция книги не может сложиться заранее, она появляется во время написания книги. Среди всего того, что написал Делез, "если мне хватит смелости сказать об этом", есть две книги, имеющие композицию. Он всегда придавал большое значение композиции, например, в "Логике смысла", состоящей из серий, образующих настоящую серийную композицию. Затем, в "Тысяча плато" – композиция, состоящая из плато, плато, конституирующих вещи. Это две почти музыкальные композиции. Композиция, говорит он, – это фундаментальный элемент стиля.

Парне задает вопрос по поводу того, что он сказал раньше: ближе ли сегодня Делез в своем способе выражения к тому, к чему он стремится, чем двадцать лет назад, или все изменилось? Делез говорит, что ощущает: в том, что он делает сейчас (actuellement), в том, что еще не завершено, он подходит ближе, он подбирается к тому, что он искал и не

находил прежде. Парне говорит, что его стиль затрагивает не только литературу, что стиль чувствуется во всем. Например, поясняет она, у Делеза прекрасная семья, его друг Жан-Пьер просто восхитителен; Делез кажется очень чувствительным к такого рода утонченности.

Делез отвечает, что это выше его понимания (*depasse*). Он говорит, что хотел бы быть утонченным, но он отлично знает, что это не так. Для него утонченность скрывается уже в восприятии того, что есть утонченность. Это должно быть так, если есть люди, которым ее не хватает, но то, что они называют утонченностью, вовсе не утонченно. Поэтому представление о том, что такое утонченность, является частью самой утонченности. Эта утонченность, производящая на Делеза огромное впечатление, такая же область, как и любая другая, которой надо учиться, к которой надо обладать некоторым даром. Он спрашивает Парне, почему она вообще спросила его об этом? Она говорит, что спрашивает о стиле, который проявляется во всех областях. Делез отвечает: конечно, но этот аспект не является частью великого искусства. Делез делает паузу и продолжает: что важно – помимо утонченности, которую он находит очень приятной, – это все те вещи в мире, которые испускают знаки. Поэтому великая утонченность, так же, как и вульгарность, испускает знаки, и здесь важно кое-что помимо утонченности, считает Делез: сама эмиссия знаков. Вот почему ему всегда так нравился и нравится Пруст: за жизнь общества (*mondanite*), социальные отношения (*rappports mondains*). Это фантастическая эмиссия знаков, которая известна, например, как "бестактность" (*gaffe*). Это непонимание знака, знаки, которые люди не понимают. Социальная жизнь как среда распространения пустых знаков, но это также скорость их эмиссии, природа их эмиссии. Это возвращает нас назад, к животным мирам, поскольку животные миры тоже предполагают эмиссию знаков. Животные и социальные "животные" (*mondains*) – специалисты по знакам.

Парне замечает, что, хотя Делез редко появляется на людях, его всегда больше привлекали социальные сообщества (*soirees mondaines*), нежели дружеские беседы. Делез соглашается: конечно, потому что ему кажется, что в социальных средах люди не собираются ничего обсуждать (*discuter*), вульгарность этого желания не является частью среды. Скорее, разговор идет абсолютно легко, то есть с экстраординарной скоростью, со скоростью разговора. Опять же, говорит Делез, это очень интересный пример эмиссии знаков.

## **Т как в Tennis (Теннис)**

Парне говорит, что Делез всегда любил теннис. Есть даже знаменитый анекдот о Делезе: когда тот был ребенком, он попытался взять автограф у великого шведского теннисиста, узнав его на улице, но это оказался король Швеции. Делез говорит, что это не было ошибкой, он знал, кто это, королю было уже под сотню (*centenaire*). Но он действительно попросил автограф у короля Швеции. В "Фигаро" (*Le Figaro*) была даже фотография Делеза, на которой изображен маленький мальчик, приближающийся к пожилому королю Швеции, чтобы взять у него автограф. Парне спрашивает, подошел ли он затем к теннисному игроку, и Делез говорит, что это был его однофамилец, тоже Боротра (*Borotra*), но не великий шведский игрок, он был одним из телохранителей короля, играл с королем в теннис, давал ему уроки. Он пытался несколько раз дать Делезу пинка, чтобы тот не подходил к королю слишком близко, но король был очень добр и Боротра тоже подобрел.

Парне спрашивает: является ли теннис единственным видом спорта, который Делез смотрит по телевизору, и Делез говорит: нет, он обожает футбол, футбол и теннис. Парне уточняет: играл ли он сам в теннис, и Делез отвечает: да, до войны, очень часто, так что он – жертва войны! Парне спрашивает, влияют ли на тело активные занятия спортом или их прекращение, происходят ли какие-то изменения? Делез говорит, что он так не думает, по

крайней мере, с ним этого не было. Он не превращал спорт в профессию. В 1939-ом, когда ему было 14 лет, он оставил его, так что это не было серьезно. Парне спрашивает, хорошо ли он играл, и Делез отвечает, что да, для 14-летнего он играл очень хорошо, но он был слишком маленького роста. Как она слышала, он также немного занимался французским боксом. Делез подтверждает, что это правда, но он получил травму и прекратил занятия, однако он пробовал заниматься боксом.

Парне спрашивает, не считает ли он, что теннис сильно изменился со времен его юности, и Делез соглашается: конечно, как и во всех видах спорта среда меняется, и здесь они снова возвращаются к теме стиля. Делез находит очень интересным вопрос о позициях (*attitudes*) тела. Есть различные варианты положения тела в пространствах большей или меньшей протяженности, и можно было бы категоризировать эти переменные в истории спорта. Вот некоторые из них: переменные тактики – в футболе тактика значительно изменилась со времен его детства. Есть переменные положения тела: был момент, говорит Делез, когда он очень интересовался толканием ядра, сам он этим не занимался, но анализировал то, как тело толкателя ядра обретает в некоторый момент наивысшую быстроту. Это был вопрос силы: как действительно сильный толкатель ядра может увеличить скорость и как, развивая тело, он может стать сильнее? Делез считал этот вопрос очень интересным. Он отмечает, что социолог Марсель Мосс (*Marcel Mauss*) провел исследование позиций тела в различных цивилизациях, но спорт – область изменения позиций, нечто очень фундаментальное.

В теннисе, даже до войны, вспоминает Делез, позиции не были одинаковыми, и его очень интересует то, что опять же связано со стилем: тема чемпионов, являющихся подлинными творцами. Делез говорит, что есть два вида чемпионов, которые не равноценны для него: творцы и не-творцы. Не-творцы – это те, кто использует уже существующий стиль и неравенство сил, например, Лендл (*Ivan Lendl*). Делез не думает, что Лендл является творцом в теннисе. Но есть великие творцы, даже на очень простом уровне, те, что изобретают новые "удары" (*coups*) и вводят новую тактику. И уже за ними идет толпа последователей, но великие стилисты являются изобретателями, что можно обнаружить в любом виде спорта.

Делез спрашивает, что было великим поворотным моментом в теннисе? Он полагает, что это была его пролетаризация, весьма относительная, конечно. Он стал спортом для масс, для молодых выходцев из рабочего класса (*jeune cadre un peu prolo*), и Делез чувствует, что мы можем называть это пролетаризацией тенниса. Конечно же, продолжает он, есть более глубокие подходы к объяснению этого, но ничего не произошло бы, если бы в это время не появился гений, Бьерн Борг (*Bjorn Borg*), который сделал это возможным. Почему? Потому что он принес специфический стиль, и он создал весь массовый теннис. Затем, после него, были очень хорошие чемпионы, но не творцы, например, Вилас (*Guillermo Vilas*) и т. д. Таким Борг представляется Делезу: его голова, похожая на голову Христа, его ноша, сравнивая с Христовой, его невероятное достоинство, за что его уважали все игроки.

После замены пленки Парне спрашивает, часто ли Делез посещал теннисные матчи. Он начинает отвечать, но затем возвращается к вопросу о Борге как фигуре, сравнимой с Христом, который создал массовый теннис и тем самым изобрел абсолютно новую игру. Затем он ругает тех игроков, вроде Виласа, которые внесли в игру усыпляющий стиль, тогда как Борг всегда был такого типа игроком, который выслушивает похвалу, но чувствует, что он еще очень далек от того, к чему стремится. Делезу кажется, что Борг намеренно менялся: он использовал определенные удары (*coups*), которые затем переставали его интересовать, его стиль значительно менялся, тогда как простые трудяги от тенниса делали одно и то же. Можно сказать, что Макинрой (*John McEnroe*) – это анти-Борг.

Парне спрашивает о стиле, придуманном Боргом, и Делез описывает его так: располагаться в задней части корта, максимально быстро отходить, вращать (rivetage) мяч, посылать его высоко над сеткой. Делез говорит, что любой пролетарий (prolo) мог понять такую игру, но это не значит – добиться успеха (Делез и Парне смеются). Такие принципы – глубина корта, вращение, высокий мяч – является полной противоположностью аристократических принципов. Это популярные принципы, но их мог изобрести только гений, говорит Делез, сравнимый с Христом, аристократ, идущий навстречу простым людям. Делез признает, что он, вероятно, говорит глупости (betises), но он считает, что влияние, которое оказал Борг (le coup Borg), было поистине удивительным, это работа великого творца.

Макинрой же, продолжает Делез, был чистым аристократом, наполовину египтянином, наполовину русским, с египетской подачей, с русской душой, изобретателем ударов (coups), которые, он знал, никто не сможет повторить. Так что он был аристократом, за которым никто не мог последовать. Он изобретал потрясающие удары, один из них состоял в перебрасывании мяча, очень странном, не ударе, а именно перебрасывании. И он придумал подачу с лета, которая тоже была неизвестна, и она, как и подача Борга, полностью изменились. Другой великий игрок, но уже менее значимый – американец Коннорс (Jimmy Connors), который так же использовал аристократический принцип, полагает Делез: плоский мяч на самой сеткой, очень странный аристократический принцип, а также нанесение удара в падении. Делез говорит, что Коннорс был совершенно гениален, когда играл в падении. Есть история спорта, и ее можно исследовать так же, как историю искусства: эволюция, творцы, последователи, изменения, становления спорта.

Парне говорит, что Делез хотел что-то сказать, и он пытается вспомнить, что имел в виду. Он говорит, что иногда довольно сложно определить, что или где то или иное на самом деле возникло, и все же Делез вспоминает кое-что. До войны были некоторые австралийцы... Делез пускается в рассуждения по поводу национальных истоков, того, почему австралийцы создали обратный свинг двумя руками, по крайней мере, насколько он помнит. Один удар поразил его, когда он был ребенком, он произвел на него огромное впечатление, он видел, что противник пропустил мяч, и не мог понять почему. Делез говорит, что это было довольно слабый удар, и после внимательного его изучения, он увидел, что это был возврат подачи. После того, как противник подавал мяч, игрок возвращал его слабым ударом, и в результате мяч падал на кончики ног соперника, а так как тот готовился к удару с лету, то просто не мог его отбить. Это был странный возврат, и Делез не понимал, почему он работает. По мнению Делеза, первым, кто систематизировал его, был великий австралийский игрок, который мало играл на глиняных кортах, его звали Бромвич (John Bromwich), он играл до или сразу после войны (Делез не помнит точно). Он вспоминает, как ребенком или уже юношей был поражен этим ударом, который сегодня стал классическим. Ему кажется, что это было изобретение возврата, который не был известен поколению Боротра (Jean Borotra), простого возврата.

Чтобы закончить с теннисом, Парне спрашивает, будет ли Макинрой и дальше оскорблять судей, на самом деле больше оскорбляя себя, чем их, является ли это вопросом стиля, хотя такая форма выражения вредит ему? Делез отвечает: да, это вопрос стиля, потому что все это принадлежит стилю Макинроя. Это своего рода нервная перезарядка, как, например, оратор может рассердиться, хотя есть ораторы, которые всегда остаются спокойными и отстраненными. Так что это один из элементов стиля Макинроя, его душа или, по-немецки, "Gemut" (Дух).



## **U как в Un (Единое)**

Парне упоминает о том, что философия и наука, как считается, имеют дело с "универсалиями". Однако Делез всегда говорил, что философия должна работать с единичности. Нет ли здесь парадокса? Делез говорит, что здесь нет никакого парадокса, потому что философия и даже наука не имеют никакого отношения к универсалиям. Это распространенная мысль, всеобщее мнение – то, что философия интересуется универсалиями и что наука интересуется универсальными феноменами, которые можно всегда воспроизвести, и т. д. Делез предлагает рассмотреть следующее утверждение: все тела падают. Здесь важно, настаивает Делез, не то, что все тела падают, а скорее само падение и единичности падения. Даже если научные единичности воспроизводимы, как, например, математические единичности в функциях, или физические единичности, или химические единичности, и т. д., прекрасно, и что из того? Делез доказывает, что это вторичные явления, процессы обобщения, но наука обращается не к универсалиям, а к единичностям: когда тело изменяет свое состояние с жидкого на твердое, и т. д.

Делез продолжает: философия не интересуется единым, бытием (l'etre). Полагать так глупо (betises). Наоборот, она занимается единичностями. Кроме того, мы везде открываем множества, являющиеся конфигурациями единичностей. Формула для множеств и совокупностей множеств такова:  $n-1$ , то есть Единое всегда следует вычитать. Делез утверждает, что есть две ошибки, которые не следует делать: философия не интересуется универсалиями. Есть три вида универсалий, отмечает он: универсалии созерцания – Идеи с центром в Я; универсалии рефлексии; и универсалии коммуникации, последнее убежище универсальных философов, они очень нравятся Хабермасу (Jurgen Habermas) (Делез смеется).

Это означает, что философия определяется либо как созерцание, либо как рефлексия, либо как коммуникация. Во всех трех случаях это выглядит довольно смешно, действительно очень юмористично (bouffon). Созерцающая философия – ладно, говорит Делез, это заставит смеяться любого. Философия, которая рефлексировать, не вызывает смеха, но она еще глупее, потому что никому не нужна философия, чтобы рефлексировать. Математики не нуждаются в философии, чтобы думать о математике. Художнику нет нужды обращаться к философии, чтобы размышлять о живописи или музыке. Булезу (Pierre Boulez) не нужна философия, чтобы рефлексировать музыку. Верить в то, что философия является рефлексией "над" чем-то, – значит презирать это. И в конце концов, над чем может рефлексировать философия, спрашивает Делез? Что касается философии, добивающейся консенсуса в коммуникации на основе универсалий коммуникации – это самая смешная идея (l'idee la plus joyeuse), которую мы когда-либо слышали... Философия не имеет никакого отношения к коммуникации. Коммуникация самодостаточна, и все, что касается консенсуса и мнений, – это искусство беседы.

Делез повторяет, что философия занимается созданием концептов, что не предполагает коммуникацию. Искусство не коммуникативно или рефлексивно, полагает Делез, ни искусство, ни наука, ни философия не являются рефлексивными или коммуникативными. Они креативны, и это все. Так, заканчивает он, формула  $n-1$  вытесняет единство, вытесняет универсальность. Парне говорит, что именно поэтому Делез чувствует, что универсалии не имеют никакого отношения к философии, и Делез улыбается, кивая головой.

## **V как в Voyage (Путешествие)**

Парне объявляет тему и говорит, что это пример парадоксальности концепта, потому что Делез изобрел концепт номадизма, но он ненавидит путешествовать. Во-первых, почему

он ненавидит путешествия, спрашивает она? Делез отвечает, что ему не нравятся условия путешествия для бедного интеллектуала. Возможно, если бы он путешествовал по-другому, он обожал бы путешествия, но интеллектуалы (Делез смеется) – что для них значит путешествовать? Для них это значит ездить на конференции, на другой конец мира, если понадобится, и все время говорить – до и после – с теми, кто тепло приветствует вас, а затем говорить с теми, кто любезно слушал вас, говорить, говорить, говорить. Так что для него путешествие интеллектуала противоположно путешествию: ехать на другой конец земли, чтобы говорить, то есть делать то, что он может делать и дома, и видеть людей, и говорить до, говорить после – это чудовищное путешествие.

Делез подчеркивает, что с симпатией относится (*beaucoup de sympathie*) к тем, кто путешествует, для него это не принципиально, он не претендует на правоту, слава Богу. Он спрашивает, что для него путешествие? Во-первых, это всегда несколько ложный разрыв; таков первый аспект, который делает путешествие для него довольно неприятным. Итак, первая причина – этот дешевый разрыв (*rupture bon marche*), и Делез чувствует то же, что и Фицджеральд, который говорил об этом так: недостаточно уехать, чтобы произошел настоящий разрыв. Что касается разрывов, говорит Делез, то для этого есть другие вещи, помимо путешествия, потому что, в конце концов, что можно увидеть? Люди, которые много путешествуют и, возможно, гордятся этим, как кто-то сказал, находятся в поисках отца (Делез смеется). Есть великие репортеры, которые написали по несколько книг, они побывали во Вьетнаме и в других местах, отмечали там все, но в конце концов они искали лишь отца (Делез смеется). Не стоило беспокоиться... Путешествие может быть в этом смысле полностью Эдиповым, говорит он смеясь. Делез заканчивает: "Нет, я никогда не буду этого делать!" (*Ca ne va pas!*)

Вторая причина связана с замечательной фразой Беккета, которая произвела на Делеза огромное впечатление, ее произнес, скорее всего, один из его персонажей (Делез признается, что плохо помнит цитату); лучше всего ее смысл выразить так: люди действительно глухи (*son*) ко всему, да, кроме путешествий ради удовольствия. Делез считает эту фразу очень подходящей: я глух, говорит он, но не к путешествиям ради удовольствия, нет, не к этому (*quand meme pas*).

И третий аспект путешествия: Парне использовала термин "номад", и Делез признает, что был очарован кочевниками, но они точно не путешествуют. Путешествуют эмигранты, и это могут быть действительно уважаемые люди, которые вынуждены путешествовать, изгнанники, эмигранты. Это тот вид путешествия, над которым нельзя смеяться, потому что это сакральные формы путешествия, принудительного путешествия. Но кочевники не путешествуют, говорит Делез. Фактически, они остаются на одном месте (*ils restent immobiles*), все специалисты по кочевникам говорят это. Кочевники не хотят уходить, потому что они держатся за землю, их землю. Они покидают свою землю и они держатся ее, они могут кочевать только по своей земле, и они могут кочевать лишь постоянно желая остаться на ней. Так что, в некотором смысле, можно сказать, что нет ничего более неподвижного, чем кочевник, никто не путешествует меньше кочевника. Потому что они не хотят оставлять то место, по которому они кочуют. И именно поэтому их всегда преследуют.

И наконец, говорит Делез, последний аспект путешествия: у Пруста есть одно очень красивое высказывание, в котором говорится, что путешествие – лишь способ подтвердить нечто, удостовериться, что цвет, который тебе приснился, действительно существует. И он добавляет кое-что важное, говорит Делез: плох тот сновидец, который не выясняет, действительно ли существует приснившийся ему цвет; хороший сновидец проверяет, существует ли этот цвет. Делез думает, что это отличная концепция путешествия.

Парне говорит, что это фантастическая прогрессия, и Делез продолжает: есть поездки, которые являются истинными разрывами. Например, говорит Делез, жизнь Леклезю (Jean-Marie Gustave Le Clezio) в настоящий момент представляется как манипуляция разрывом. Делез произносит имя Лоуренса (Thomas Edward Lawrence), и затем говорит, что многие великие писатели, которыми он восхищается, создают ощущение путешествия. Стивенсон (Robert Louis Stevenson) – еще один пример, путешествия Стивенсона не незначительны. Делез настаивает на том, что то, что он говорит, не следует обобщать, это его личная оценка, оценка того, кто не любит путешествовать, видимо, по этим четырем причинам.

Парне спрашивает, связана ли тема путешествия с естественной медлительностью Делеза, и Делез отвечает: нет, он не считает путешествие чем-то медленным, но в любом случае, он не ощущает никакой потребности двигаться. Все его интенсивности – неподвижные интенсивности. Интенсивности распределяются, говорит он, в одном пространстве или в других системах, которые не обязательно расположены во внешних пространствах. Делез уверяет Парне, что когда он читает книгу или слушает музыку, которую считает прекрасной, он действительно чувствует, что посещает такие пространства и испытывает такие ощущения, которых бы он никогда не обрел путешествуя. Поэтому, спрашивает он, почему он должен искать эмоции в тех местах, которые ему не нравятся, если самые восхитительные из них он получает от неподвижных систем, таких как музыка, таких как философия? Делез говорит, что существует геомусика, геофилософия, которые он считает настоящими странами, его странами. Парне дополняет: зарубежными странами, и Делез продолжает: его собственными зарубежными странами, которые он не найдет путешествуя.

Парне говорит, что Делез является великолепной иллюстрацией того, что движение состоит не в перемещении, и напоминает, что он все же немного путешествовал: он ездил на конференции в Ливан, в Канаду, в США. Делез соглашается, но должен отметить, что его всегда вынуждали к этому, он больше этим не занимается, потому что ему вообще не следовало это делать: он чувствует, что и это уже слишком. В то время ему нравилось ходить, а теперь он ходит меньше, так что он больше не путешествует. Но Делез вспоминает дневные прогулки по улицам Бейрута (Beirut), когда он не знал, куда идет. Он говорит, что ему нравится рассматривать город во время ходьбы, но теперь все кончено. (Делез кивает головой.)

## **W как в Wittgenstein (Витгенштейн)**

Парне предлагает перейти к W, и Делез замечает, что на W ничего нет. Парне возражает: нет, есть – Витгенштейн. Она знает, что он ничего не значит для Делеза, но это просто слово. Делез признается, что не любит говорить об этом... Это философская катастрофа: эта "школа" – это деградация всей философии, полная деградация. Делез считает, что Витгенштейн – очень печальная тема. Он и его последователи создали (ils ont foutu) систему террора, в которой, под предлогом открытия чего-то нового, они превращали нищету в достоинство. Делез отмечает, что у него нет слов, чтобы выразить, насколько это опасно, но эта опасность все время присутствует, она заявила о себе не впервые. Это очень серьезно, так как он полагает, что витгенштейнианцы по сути своей отвратительны (mechants) и деструктивны (ils cassent tout). Это убийство философии, говорит Делез, они – убийцы философии, здесь надо быть очень бдительным. (Он смеется.)

## **X неизвестно, Y труднопроизносимо**

Парне говорит, что X неизвестно, а Y невыразимо (indicible) (Делез смеется), поэтому они переходят к заключительной букве алфавита.

## Z как в Zigzag (Зигзаг)

Парне говорит, что это последняя буква, Z, и Делез откликается: "Как раз вовремя!" Парне замечает, что это не Z как в Zorro le Justicier (Защитник Зорро), так как Делез во многих местах алфавита выражал свою нелюбовь к судейству. Это Z бифуркации, молнии, это буква, которую можно найти в именах великих философов: Zen (Дзен), Zarathoustra (Заратустра), Leibniz (Лейбниц), Nietzsche (Ницше), Spinoza (Спиноза), BergZon (БергЗон) (Делез смеется) и, конечно, Deleuze (Делез). Делез смеется и говорит, что она была очень остроумна с "БергЗоном" и очень любезна с "Делезом". Он считает, что Z – великая буква, которая возвращает к А, это муха, зигзагообразное движение мухи, Z, последняя буква, после нее никаких слов. Делез думает, что великолепно закончить на этом слове.

Итак, продолжает он, что происходит в случае Z? Он размышляет о том, что дзен (Zen) – перевернутый нос (Nez), который так же является зигзагом. (Делез в воздухе рисует угол носа.) Z как движение, муха – это, возможно, элементарное движение, которое главенствовало при сотворении мира. Делез говорит, что в настоящее время читает книгу о Большом взрыве, о создании вселенной, бесконечном искривлении, как это было. Делез чувствует, что при появлении вещей не было никакого Большого взрыва, только Z, которое, на самом деле, является дзен, маршрутом мухи. Делез говорит, что когда он думает о зигзагах, он вспоминает то, что он говорил раньше по поводу не универсалий, а скорее конфигураций единичностей. Он размышляет о том, как установить отношения между отдельными единичностями или установить отношения между потенциалами, если говорить в терминах физики. Можно вообразить хаос потенциалов, но как установить между ними отношения? Делез пытается вспомнить "неопределенно научную" дисциплину, у которой есть термин, очень понравившийся ему, он использовал его в своих книгах. Кто-то объяснил, что между двумя потенциалами происходит нечто, что было названо "темным предвестником" (sombre precurseur). Этот темный предвестник устанавливает отношения между различными потенциалами, и как только темный предвестник перемещается (trajet), потенциалы вступают в реакцию и случается видимое событие.

Итак, существует темный предвестник, и (Делез чертит в воздухе Z) тогда бьет молния, так был рожден мир. Всегда есть темный предвестник, которого никто не видит, а затем бьет молния, которая освещает все, и вот уже есть мир. Он говорит, что таким должно быть мышление и такой должна быть философия, великая Z, но также и мудрость дзен. Мудрец – темный предвестник, он бьет палкой, как учитель дзен, проходя мимо своих учеников, ударяет их своим посохом. Поэтому для Делеза удар посоха – это молния, которая освещает вещи...

Он делает паузу и говорит: "Итак, мы закончили". Парне задает последний вопрос: рад ли Делез, что у него есть Z в имени? Делез восклицает: "Просто счастлив!" (Ravi!) и смеется. После небольшой паузы он добавляет: "Хорошо, что мы сделали это". Затем он встает, надевает очки, смотрит на Парне и говорит: "После смерти! После смерти!" (Posthume! Posthume!), на что она реагирует: "После Змерти!" (PostZume!) Делез уходит, и за кадром раздается его голос: "Спасибо, вы были крайне терпеливы".