



Жиль Делез
Переговоры. 1972 - 1990

Издание осуществлено в рамках программы "Пушкин" при поддержке Министерства иностранных дел Франции и посольства Франции в России.

Жиль Делез

Переговоры. 1972 - 1990

Перевод с французского В. Ю. Быстрова

Санкт-Петербург

"Наука"

2004

УДК 14 (Ж. Делёз) ББК87.3 Д29

ISBN 5-02-026845-3 («Наука»)

ISBN 2-7073-1341-6 («Les Editions de Minuit»)

© 1990 by Les Editions de Minuit © Н. Ваumberger/Gamma, фото © Издательство «Наука»,
2004 © В. Ю. Быстрое, перевод, 2004 © П. Палей, оформление, 2004

В. Ю. Быстрое

ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ: ЧЕЛОВЕК С ПЯТЬЮ ЛИЦАМИ

Цель и смысл книги, которую читатель держит в руках, сам Делёз прекрасно объясняет в короткой преамбуле, предваряющей собрание отдельных писем, интервью и коротких статей, написанных им почти за двадцать лет. Название ее — «Переговоры» — нужно понимать, говорит он, в духе военной стратегии и тактики, а если кто-то усматривает в нем и дипломатические нюансы, то речь может идти только о дипломатии как продолжении боевых действий иными средствами. Новейшая философия, отказавшись от сотрудничества с властью, обрекла себя на перманентную войну со всеми ее ликами. Но поскольку силы воюющих сторон явно не равны, поскольку в антифилософскую коалицию, помимо государства, входят также религия, право, экономика, наука, общественное мнение, телевидение и т. д., то должно быть понятно, почему философия (этим словом Делёз всегда называет самого себя) даже в момент кратковременного перемирия, на переговорах, вынуждена менять свой облик. В зависимости от того, с кем вступает в переговоры. И не ради того, чтобы приспособиться к очередному полномочному представителю власти. Современные средства ведения войны позволяют уничтожать любую цель, если она себя обнаруживает, так что быть видимым, как говорит Поль Верильо, — значит быть уязвимым.

Из этого следует, что, кратко описав в этой книге каждое из пяти лиц Делёза, вопрос об истинности—ложности того или иного из них следует оставить без рассмотрения, исходя из тактических соображений и чтобы по недоразумению не оказаться на стороне противника. К тому же вопрос о многоликости творчества Делёза постоянно поднимается в самой книге его собеседниками. Речь, правда, всегда идет о том, как совместить какие-то две линии, какие-то два мотива, проходящие через все, что написал философ. И Делёз с достойным вниманием постоянством от ответа на подобные вопросы уклоняется.

Однако, если композиция книги находится в необходимом отношении к ее принципу, то речь должна идти не о двух, а о пяти ликах Делёза:

1. Чаще всего о нем говорят как о радикальном новаторе, революционере в интеллектуальном мире, противопоставившем академической философии свой «поп-анализ» и свою «поп-философию». Он не только расширил традиционные представления о предмете философии, но и ввел в философское творчество, считавшееся занятием сугубо индивидуальным, институт соавторства. Результатом совместной работы с Ф. Гваттари стали два тома «Капитализма и шизофрении», книга о Кафке и хорошо известная отечественному читателю работа «Что такое философия?» Первый том «Капитализма и шизофрении», «Анти-Эдип», содержит в себе радикальную критику психоанализа и марксистской теории капитализма. Им был противопоставлен шизоанализ, рассматриваемый одновременно и в качестве терапевтической практики, и как подлинная теория революции.

2. В век, когда философия существует только в виде предварительного знания и лишь в форме так называемых философских наук (философии права, философии культуры, философии техники и т. д.), Делёз имеет все основания рассчитывать на признание своих авторских прав в учреждении новой, ранее не существовавшей дисциплины — философии кино. Речь идет не об эстетике кино и, тем более, не о кинокритике, вдохновляющейся

философскими концептами. Речь вообще идет не о том, чтобы рассматривать кино в ряду других искусств, с точки зрения экспликации в кинематографе определенного художественного «эйдоса». Кино подлежит исследованию как новая онтологическая проблема¹ как новая экзистенциальная модальность. В этом смысле Делёз определяет свою задачу как задачу создания «естественной истории» кино. «Было бы любопытно посмотреть, не принесло ли с собой кино определенную движущуюся материю, которая потребует нового понимания образов и знаков». Поскольку в этом начинании в качестве своего предшественника Делёз видит Анри Бергсона, то к «естественной истории» кино следует отнести не только две его книги, специально посвященные кинематографу («Образ-пространство» и «Образ-время»), но и более раннюю работу о Бергсоне.

3. Радикальное новаторство Делёза парадоксальным образом сочетается с его настойчивыми утверждениями, что он лишь продолжает начатое Мишелем Фуко и следует по проложенной им дороге. Все ключевые концепты своих книг — складки, архивы, страты знания и стратегии власти, «двойники», процессы субъективации и необходимое для их постижения топологическое мышление — Делёз заимствует у Фуко. Однако уже неоднократно обращали внимание на то, что все эти концепты Делёз подвергает радикальному переосмыслению. В созданном им концептуальном пространстве они «инфицируют» друг друга, обмениваются своей эвристической энергией, гипостазируются в качестве самостоятельных понятийных инстанций. У Фуко же они всегда апплицированы к конкретной методологической программе, т. е. несамодостаточны. Получается так, что, являясь продолжателем Фуко, Делёз все же не последователь в классическом смысле этого слова, он не тот, кто применяет к новым объектам методологические парадигмы «штифтера». Скорее наоборот, именно Фуко в своих генеалогических и археологических изысканиях апробирует все эти концепты, а об их собственной экспликации заботится уже Делёз. Такое разделение труда можно было бы принять, если бы не очевидный и для Фуко и для Делёза платонический характер воздвигаемой при таком разделении архитектуры («эйдос» — вещь, идеальный эталон и его применение к реальности). Вся философия, все ее исторические формы и Делёз и Фуко рассматривают как попытки выстроить антитезу платонизму, уводящему мысль от явлений — к сущностям. Но все эти попытки были основаны на стремлении вернуться к явлению, тогда как дело заключается в том, чтобы обратить философию — к событию, к тому «что войдет к нам, затопляя явление и разрушая его сцепленность с сущностью».¹ Поэтому о преемственности между Фуко и Делёзом свидетельствует не только книга последнего «Фуко», но также «Логика смысла» и «Различие и повторение».

4. Большинство книг, выпущенных в свет Делёзом, можно назвать книгами по истории философии. Фуко, Бергсон, Ницше, Кант, Юм, Лейбниц, Спиноза образуют целую галерею историко-философских портретов, демонстрирующих как сходство с оригиналами, так и своеобразие собственной позиции их создателя. Делёз исходит из представления о том, что важнейшей функцией философии является изготовление концептов. Эта функция роднит философию не столько с наукой, сколько с искусством дизайна и даже с маркетингом. Но историк философии должен не воспроизводить какой-либо концепт, а, пользуясь современными средствами анализа, продемонстрировать как генезис, так и функционирование этого концепта «изнутри». «История философии не должна повторять то, что сказал какой-либо философ; она должна говорить о том, что он неизбежно подразумевал, то, о чем он не говорил, но что, однако, присутствовало в том, что он говорил». Историко-философское исследование должно быть идеальным дублированием, предполагающим раскрытие всех возможных модификаций оригинала. Так

у Делёза появляется идея представить Гегеля бородатым, а Маркса безбородым. Или идея философского инцеста: прочитать Гегеля как Ницше, а Ницше — как Гегеля. Некие тексты повторяются один в другом, отыгрывая все свои возможные варианты. Сам Делёз говорит, что в своих историко-философских исследованиях он всегда исходил из идеального тождества Ницше и Спинозы, т. е. из тождества несовместимых крайностей.

5. Наконец, Делёз предстает в этой книге и как политический мыслитель. Он констатирует, что дисциплинарные общества, описанные Фуко, уходят в прошлое, а на смену им приходят общества контроля. Характерная для дисциплинарных обществ потребность в сегментации социального пространства и в особой для каждого сегмента форме контроля исчезает в ситуации, когда, благодаря применению цифровых кодов, становится возможной непрерывная модуляция контролирующих функций и их взаимная конвертация. Границы сегментов, все еще сохраняющиеся на некоторое время, уже не имеют особого смысла. Контроль становится одновременно и единым, и многообразным. Наступает эпоха перманентного реформирования всех сегментов социального пространства (школы, больницы, армии, производственной сферы и т. д.), но на самом деле под видом реформ происходит их уничтожение. Цель политической философии Делёза — найти новые, более эффективные формы сопротивления.

Здесь, возможно, пятый луч этой пентаграммы проходит ближе к первому, чем к четвертому лучу, т. е. к темам критики марксизма, психоанализа, ближе к революционной энергии шизофрении. Предмет революционной атаки Гваттари и Делёза в двух томах «Капитализма и шизофрении» — фрейдовский Эдипов комплекс, «альфа и омега» современной цивилизации, поскольку, по их мнению, этот комплекс психоанализ не только обнаруживает, но и насаждает. В одном из интервью Делёз говорит, что философ должен стать «клиницистом цивилизации», новатором в симптоматологии. Великие мыслители, художники и писатели — не больные, как полагают психоаналитики, а наоборот, врачи. «Почему Мазох дает свое имя извращению, старому как сам мир? Не потому, что он сам „страдает“, а потому, что он обновляет его симптомы, составляет его оригинальную картину, превращая договор в его главный признак и связывая поведение мазохиста с положением этнических меньшинств и с ролью женщин в этих меньшинствах; мазохизм становится актом сопротивления, не отделимым от юмора этих меньшинств. Мазох — великий симптоматолог». Пруст, Кафка и многие другие, несмотря на обилие симптомов, легко обнаруживаемых в их творчестве, все же скорее врачи, чем больные; они, по словам Ницше, — врачи цивилизации. Потому-то психоанализ, претендующий на «системную» клиническую терапию современной цивилизации, и не устраивает Делёза. Важнейший и самый показательный психический недуг современности — не невроз, как полагают последователи Фрейда, а упускаемая ими из виду шизофрения. Революционную энергию нельзя почерпнуть из загнанных в Эдипов треугольник детских влечений. Точку высвобождения такой энергии следует искать там, где психические аномалии вступают в самый острый конфликт с социальными нормами. В этом смысле шизоанализ Делёза и Гваттари является разрушительной техникой; ее задача — полное и окончательное очищение бессознательного. Возможно, именно так следует понимать признание Делёза: «Мы всегда оставались марксистами».

В заключение следует сказать несколько слов о языке и стиле Делёза. Здесь в первую очередь нужно учитывать его пространственное, точнее сказать, топологическое мышление. Делёз

говорит о сгибах, складках, разрывах, линиях, плоскостях, искривлениях и т. д. Его язык сопротивляется переводу на общепринятую философскую лексику, которая пропитана постоянными апелляциями к области трансцендентного. Делёз считает, что такие апелляции недопустимы для философа, у которого нет права ожидать вмешательства трансцендентного в существую-

щий порядок вещей. Это религия может обращаться к династиям богов с просьбой поселиться на небосводе земного мира и раз и навсегда учредить в этом мире неизблемый порядок. Философия же требует от нас погрузиться в хаос. Отсюда — ее специфический топологический язык, его складки и изгибы. Борьбу против*хаоса нельзя вести без сближения с противником. Но только так, говорит Делёз, мы сумеем его победить.

1

10

ОТ «АНТИ-ЭДИПА» ДО «ТЫСЯЧИ ПЛАТО»

ПИСЬМО СУРОВОМУ КРИТИКУ

Зачем объединять в одной книге тексты бесед, занимающие во времени почти двадцать лет? Случается, переговоры длятся так долго, что уже не понятно, являются ли они переговорами по поводу военных действий или же переговорами о мире. Это правда, что Философия не отделяет себя от гнева в адрес эпохи, а также от ясности, которую она нам предоставляет. Но все же Философия — это не Власть. Формами Власти являются религия, государство, капитализм, наука, право, общественное мнение, телевидение, но не Философия. Внутри Философии могут разворачиваться грандиозные сражения (идеализм—реализм и т. д.), но все они не очень серьезны. Не будучи Властью, Философия не может вступить с нею в сражение, она берет реванш в войне без сражений, в партизанской войне против всех. И она не может разговаривать с этими формами Власти, поскольку ей нечего им сказать, нечего сообщить, и она только ведет с ними переговоры. Поскольку Власть не довольствуется внешним миром и проникает в каждого из нас, то все мы ведем постоянные переговоры и сражаемся, благодаря Философии, сами с собой.

12

Ты очарователен, умен, враждебен и даже склонен к злобе. Ты мог бы поступить и иначе, хотя... В конце концов, в письме, мне отправленном, ты обращаешься иногда к тому, что говорят люди, иногда к тому, что сам думаешь, и все это смешивается в какое-то ликование по поводу моего предполагаемого несчастья. С одной стороны, ты говоришь мне, что я загнан в угол во всех отношениях — в жизни, в образовании, в политике, что я приобрел дурную славу, которая долго не продлится, и что я уже не выйду из этой колеи. С другой стороны, ты утверждаешь, что я всегда плелся в хвосте, что я сосу вашу кровь, что нахожу приятным ваш яд, а вас, критиков, считаю истинными экспериментаторами или героями, но что сам всегда остаюсь с краю,

разглядывая вас издали и извлекая из всего этого пользу. Но ничего подобного я не испытываю. Я уже в такой мере пресытился шизофрениками, настоящими или ложными, что с радостью обращаюсь к паранойе. Да здравствует паранойя! Что ты хочешь впрыснуть в меня этим письмом, если не каплю злопамятства («ты загнан в угол, ты загнан в угол, признай это») и немного дурной совести («у тебя нет стыда, ты опустился»). Если ты только это собирался мне сказать, то не стоило и труда. Ты отомстишь, сделав книгу обо мне. Твое письмо наполнено притворным состраданием и реальным желанием свести со мной счеты.

Вначале я все же напомню тебе, что не я желал появления этой книги. Ты говоришь о причинах ее выхода в свет: «юмор, азарт, желание денег или общественного признания». Я едва ли могу представить, как таким образом все это можно получить. Повторяю, это твое дело, и я с самого начала говорил, что твоя книга меня не касается и что я не буду ее читать или же прочитаю позже, но только те места, что имеют отношение к тебе, к твоему «Я». Ты намерен увидаться со мной и интересуешься, нет ли у меня чего-нибудь неизданного. И действительно, чтобы доставить тебе удовольствие, я предложил обмениваться письмами: для меня это было бы легче, не так утомительно в сравнении с беседой перед магнитофоном. Но я поставил условие: эти письма должны быть опубликованы отдельно от твоей книги, в виде приложения. И вот теперь ты пользуешься этим, чтобы немного изменить наше соглашение и упрекнуть меня в том, что я веду себя по отношению к тебе как старый Германт с его «Вам пишут», как оракул, отсылающий к буквам Р и Т, или как Рильке, отказывающий в совете молодому поэту. Терпение!

Известно, что доброжелательность не является вашей, я имею в виду критиков, сильной стороной. Когда я не смогу любить людей или вещи и перестану ими восхищаться, то буду чувствовать себя мертвецом. О вас же, критиках, говорят, что вы уже рождаетесь с желчью в душе и что ваше искусство — это искусство мгновения, «не мне делать это... я делаю книгу о тебе, но я намерен ее тебе показать...». Из всех возможных интерпретаций вы выбираете самую враждебную или самую низкую. Первый пример: я люблю и восхищаюсь Фуко. Я написал о нем статью. И он, в свою очередь, написал обо мне, и у него есть фраза, которую ты цитируешь: «Однажды, возможно, наступит век Делёза». Твой комментарий: они посылают друг другу цветы. Тебе, видимо, не могло прийти в голову, что мое восхищение Фуко реально и, кроме того, что эта маленькая фраза была шутливой, предназна-

ченной рассмешить тех, кто нас любит, и разозлить остальных. Текст, который тебе известен, объясняет эту врожденную недоброжелательность наследников гошизма: «Если вы смелый человек, попробуйте произнести перед собранием гошистов слова братства или доброжелательности. Они крайне прилежно упражняются в недружелюбии под всеми его одеяниями, в агрессивности и в насмешках, отпускаемых по любому поводу и в адрес любой персоны — присутствующей или отсутствующей, врага или друга. Нет и речи о том, чтобы понять другого, за ними можно только следить и быть бдительным».2 Твое письмо является верхом бдительности. Мне вспоминается один тип из ФАР,3 заявивший на одном собрании: «Если бы мы не стали вашей нечистой совестью, то нас бы здесь не было». Странный и в какой-то степени полицейский идеал: быть чьей-то нечистой совестью. Говорят, что ты также делаешь книгу обо мне (или против меня) в своем духе, чтобы приобрести власть надо мной. Ничего. Что касается меня, то мне одинаково надоело как самому иметь нечистую совесть, так и быть ею для

других.

Другой пример: мои ногти, они длинные и необрезанные. В конце своего письма ты говоришь, что моя куртка рабочего (это не так, это куртка крестьянина) стоит затянутого корсета Мерилин Монро, а мои ногти — темных очков Греты Гарбо. И ты забрасываешь меня ироническими и злобными советами. И поскольку ты неоднократно возвращаешься к этому, к моим ногтям, то я намерен кое-что тебе объяснить. Всегда можно сказать, что мне их обрезала моя мать и что это связано с Эдипом и с кастрацией (гротескная, но психоаналитическая интерпретация). Рассматривая кончики моих пальцев, можно также заметить, что их подушечки, обычно выполняющие защитную функцию, недоразвиты, и прикосновение к ка-

2 Recherches, mars 1973. «Grande Encyclopedia des homosexualites» (примеч. авт.).

3 FNAR — Гомосексуальный фронт революционного действия (здесь и далее — примеч. переводчика).

15

кому-либо предмету, особенно к ткани, доставляет мне раздражение и боль, и поэтому длинные ногти — моя защита (таратологическая и селекционистская интерпретация). Можно еще сказать, и это будет правдой, что моя мечта состоит в том, чтобы быть если не невидимым, то хотя бы недоступным восприятию, и что я компенсирую эту мечту, отпуская длинные ногти, которые всегда могу спрятать в кармане, потому что больше всего меня шокирует тот, кто их разглядывает (психосоциологическая интерпретация). Можно, в конце концов, сказать: «Не следует грызть ногти, потому что они принадлежат тебе; если ты любишь ногти, то грызи их у других, если хочешь и если можешь» (политическая интерпретация, Дарьей⁴). Но ты, ты избираешь самую худшую интерпретацию: говоришь, что я хочу выделиться, создать свою Грету Гарбо. Во всяком случае любопытно, что из всех моих друзей никто никогда не замечал моих длинных ногтей, все находили их совершенно естественными, выросшими случайно, словно ветер принес их семена, а о ветре не стоит говорить.

Теперь вернусь к твоему первому критическому замечанию, где говорится снова и снова: «Ты заблокирован, ты загнан в угол, признайся». Генеральный прокурор! Я ни в чем не признаюсь. Поскольку речь идет об одной ошибке в твоей книге обо мне, я хотел бы объяснить, как я вижу то, о чем написал. Я принадлежу к поколению, к одному из последних поколений, которое в той или иной мере было истерзано историей философии. История философии выполняет в самой философии очевидную репрессивную функцию; это, собственно говоря, философский Эдип: «Ты не можешь рисковать и не можешь говорить от своего имени, поскольку не прочитал того и этого, и этого о том, и того об этом». Что касается моего поколения, то многие от этого комплекса так и не избавились, а остальные изобретали свои собственные методы и новые правила, новую тональность. Что касается меня,

4 Жорж Дарьей (1862—1921) — псевдоним Жоржа Ипполита Ад-риена, публициста и писателя, анархиста по убеждениям.

то я долгое время «занимался» историей философии, читал о тех или иных авторах. Но я достигал компенсации различными способами: вначале мне нравились авторы, противостоящие рационалистической традиции этой истории (и между Лукрецием, Юмом, Спинозой, Ницше для меня существует тайная связь, образованная негативной критикой в их адрес, культурой радости, неприязнью к внутреннему, внешним характером сил и отношений, отрицанием власти и т. д.). В первую очередь я ненавидел гегельянство и диалектику. Моя книга о Канте — это другое, я ее очень люблю. Я написал ее как книгу о враге и пытаюсь показать, как функционирует его система и каковы механизмы этой системы — трибунал Разума, осмотнительное использование познавательных способностей, покорность, еще более лицемерная в силу того, что нас называют законодателями. Но, прежде всего, я избавился от комплекса благодаря, как я полагаю, представлениям об истории философии как о процессе духовного соития (enculage) или, что то же самое, непорочного зачатия. Я воображал, что подкрадываюсь к какому-то автору сзади и что мы зачинаем с ним ребенка, который был бы похож на него и вместе с тем родился бы монстром. Очень важно, чтобы это был именно его ребенок, ибо автор реально должен был сказать все то, о чем я его заставлял говорить. Но было также необходимо, чтобы ребенок был монстром, потому что нужно было пройти все виды смещений, скольжений, изломов, тайных выделений, которые доставляли мне огромное удовольствие. Я считаю, что моя книга о Бергсоне — образец в этом жанре. И сегодня еще находятся люди, которые посмеиваются, упрекая меня в том, что я написал даже о Бергсоне. Дело в том, что они в достаточной мере не знают истории. Они не знают, что Бергсон с самого начала сумел сконцентрировать на себе ненависть французского университета и что он привлекал для своих исследований безумцев и маргиналов всех видов. И происходило ли все это вопреки его воле или нет — неважно. Ницше я прочел поздно, и именно он вытащил меня из всего этого. Поскольку подвергнуть его такой обработ-

2 Жиль Делёз

ке было невозможно. Скорее всего, он сам зачнет ребенка, подкравшись к вам сзади. Он прививает вам склонность к перверсии (чего ни Фрейд, ни Маркс никогда ни для кого не сделали, скорее наоборот), — склонность говорить простые вещи от своего собственного имени, от имени аффектов, силы, переживания, опыта. Говорить что-либо от своего имени весьма любопытно; это совсем не похоже на то, когда кто-то берется говорить от своего имени вместо меня, какой-либо личности или субъекта. Напротив, индивид приобретает свое подлинное имя в результате самого строгого упражнения в деперсонализации, раскрываясь в множествах, насквозь его пересекающих, в силах, которые через него проходят. Имя как сиюминутное восприятие такого интенсивного множества — это противоположность деперсонализации, проводимой историей философии, это деперсонализация любви и непокорности. Мы говорим о глубине того, что нам не известно, о глубинах своей собственной недоразвитости, своего «Я». Возникает ансамбль отпущенных на свободу сингулярностей, фамилий, имен, ногтей, вещей, животных, незначительных событий — противоположность всему значительному и находящемуся в центре. Двигаясь на ощупь в этом направлении я начал писать две книги: «Различие и повторение» и «Логика смысла». Я не питаю иллюзий: здесь еще в избытке представлен университетский аппарат, еще ощущается тяжесть, но уже есть что-то,

что я пытаюсь сбросить, пробудить в себе, трактуя письмо как поток, а не как шифр. И в «Различии и повторении» есть страницы, которые мне нравятся, например, об усталости и созерцании, потому что они исходят, несмотря на первое впечатление, из реально пережитого. Это еще не зашло далеко, а было только началом.

А затем состоялась моя встреча с Феликсом Гваттари. Между нами возникло взаимопонимание; мы дополняли друг друга, деперсонализировались один в другом, являлись сингулярностями по отношению друг к другу — короче, были друзьями. Результатом стал «Анти-Эдип», и он был новой ступенькой. Я задаю себе вопрос: не заклю-

18

чена ли одна из причин враждебности, иногда проявляющаяся по отношению к этой книге, в том, что она написана двумя лицами, в соавторстве, ведь люди так любят ссоры и судебные скандалы! В этом случае они пытаются разобраться в чем-то едва различимом или зафиксировать то, что свойственно каждому из нас. И поскольку каждый, как и мир в целом, — уже множество, то так поступают многие. Несомненно, нельзя сказать, что «Анти-Эдип» был свободен от какого бы то ни было аппарата знания: это еще в значительной мере университетская книга, полная ученой премудрости, и это — не поп-философия и не желанный поп-анализ. Но меня поражает следующее: те, кто находят эту книгу в первую очередь трудной, неплохо образованы, и особенно в сфере психоанализа. Они говорят: что это такое — тело без органов, что вы хотите сказать вашими машинами желания? Напротив, те, кто знают не много, кто не испорчен психоанализом, видят здесь меньше проблем и беззаботно пропускают то, что им непонятно. По этой причине мы говорили, что эта книга, по меньшей мере, *de jure*, адресована тем, кому от пятнадцати до двадцати. Дело в том, что есть два способа читать ее. В первом случае мы рассматриваем книгу как коробку, которая отсылает нас к Внутреннему, и в таком случае ищем ее означаемое, а затем, если есть еще что-то непонятное или искаженное, отправляемся на поиск этого означающего. И следующую книгу мы будем рассматривать как коробку, найденную внутри предыдущей книги или, наоборот, содержащую ее в себе. Мы комментируем, интерпретируем, требуем объяснений, пишем книгу о книге и так до бесконечности. Другой способ таков: книгу рассматривают как небольшую машину означающего; единственная проблема — разобраться, что здесь функционирует и как. Как эта машина работает для вас? Если она не функционирует, если ничего не происходит, берите в таком случае другую книгу. Это другое чтение уже более интенсивно: либо что-то происходит, либо нет. Не нужно ничего объяснять, понимать и интерпретировать. Это что-то вроде подключения к электриче-

19

ству. Что касается тела без органов, то я знаю людей без всякой культуры, которые сразу все поняли благодаря своим «привычкам», своей манере адаптироваться к обстоятельствам. Этот иной способ чтения противоположен предыдущему, потому что при нем книга непосредственно сопоставляется с Внешним. Книга — это маленькое колесико во внешнем, гораздо более сложном механизме. Писать — значит быть одним из потоков, не обладающим никаким преимуществом по отношению к тем, что сливаются с другими потоками в общее течение, либо образующим противотечение или водоворот, поток дерьма, спермы, слов, действий, эротизма, денег, политики и т. д. Как Блум,⁵ писать одной рукой и мастурбировать — другой; как же

соотносятся эти потоки? Мы, наше внешнее в нас, — по меньшей мере, одна сторона этого внешнего, — представляли собой массу людей (главным образом молодых), которым надоел психоанализ. Они «загнаны в угол», как ты говоришь, поскольку в той или иной мере продолжают быть подверженными анализу; они мыслят против психоанализа, но в психоаналитических терминах. (Например, что касается интимных развлечений, могут ли мальчики из ФАР, девушки из МЛФб и другие, быть подвергнуты анализу? Он не стесняет их? Они верят ему? Что они умеют неплохо делать, лежа на диване?) Наличие этого течения и делает возможным «Анти-Эдип». И если у психоаналитиков, от самых глупых до самых умных, реакция на эту книгу в целом враждебная, хотя она скорее защитная, чем агрессивная, то, очевидно, не только из-за ее содержания, но и потому, что растет количество людей, которым надоедает выговаривать «папа, мама, Эдип, кастрация, регрессия» и видеть в сексуальности вообще, и в своей собственной в частности, образ собственного тщедушия и слабости. Говорят, что психоаналитики должны принять в расчет «массы», почти не

5 Леопольд Блум — дублинский обыватель, один из трех основных героев романа Джойса «Улисс».

6 MLF — Движение за освобождение женщин.

20

имеющие для них значения массы. Мы получаем прекрасные отклики по этому поводу, и письма от люмпен-пролетариата психоанализа намного лучше, чем статьи критиков.

Этот способ интенсивного чтения, в отношении к Внешнему, — поток против потока, машина против машины, эксперименты, события для каждого (все это имеет отношение не столько к книге, сколько к отрывкам из нее и представляет собой новый способ обращения с вещами, не важно с какими и т. д.), это проявление любви. Именно так ты и прочитал мою книгу, точно таким же способом. И один отрывок из твоего письма кажется мне прекрасным, даже чудесным, — там где ты говоришь, как ты ее читал, как использовал для своих целей. Увы! Увы! Почему же ты так быстро возвращаешься к упрекам — и не собираешься от них отходить? Их нужно ожидать и по поводу второго тома... Нет, это не совсем так, у нас уже есть идея. Мы сделаем продолжение, потому что нам нравится работать вместе. Но это будет не совсем продолжение. При содействии внешнего появится нечто настолько отличное по языковым средствам и по способу мышления, что люди, «ждущие» нас, будут вынуждены сказать: они стали совершенно сумасшедшими; они либо пара негодяев, либо не способны создать продолжение. Есть удовольствие и в разочаровании. Мы не то чтобы желаем показаться безумцами, но мы станем ими в свой час и в свойственной нам манере, не надо нас подталкивать. Мы хорошо знаем, что первый том «Анти-Эдипа» еще наполнен компромиссами, перенасыщен вещами из науки, которые напоминают о концептах. Итак, многое изменится, это уже факт, и у нас все идет хорошо. Некоторые думают, что мы собираемся идти по той же тропе; появилось даже предположение, что мы сформировали пятую психоаналитическую группу. Какое убожество! Мы мечтаем о других вещах, более тайных и более радостных. Компромиссов не будет вообще, потому что мы в них больше не нуждаемся. И мы всегда найдем союзников, которым нужны мы и которые нужны нам.

Ты желаешь загнать меня в угол. Это несправедливо: ни Феликс, ни я не стали последователями какой-либо школы. И если кто-то использует «Анти-Эдип», что-то с ним делает, то это уже другой вопрос. Ты хочешь загнать меня в угол в политике, свести все к подписям под манифестами и петициями, к роли «социального суперассистента». Это не так, и среди заслуг, приписываемых Фуко, на его счету есть и впервые разрушенные машины возмещения, и отстранение интеллектуала от его классического положения в политике. Именно вы еще живете провокациями, публикациями, вопросами, публичными признаниями («признайся, признайся...»). Я же, наоборот, чувствую, как приближается век подполья — наполовину добровольного, наполовину вынужденного, — и с ним будут связаны самые свежие желания, в том числе и в политике. Ты хочешь загнать меня в угол и в профессиональном отношении, так как я два года читал лекции в Винсенне,⁷ и теперь, как ты говоришь, мне там уже нечего делать. Ты думаешь, что пока то преподавал, я допускал противоречие, когда «отвергая положение профессора, был вынужден преподавать, поднимал сбрюю, когда весь мир ее ронял»; но я нечувствителен к противоречиям, я — не прекрасная душа, трагически переживающая условия своего существования. Борцы, активисты, безумцы — как настоящие, так и притворяющиеся, — глупцы и умники поддерживали меня, прерывали, оскорбляли. В Винсенне было живо и весело. Это длилось два года, и их достаточно, чтобы многое изменилось. Теперь, когда я уже не преподаю в тех же условиях, ты говоришь, или сообщаем, ссылаясь на других, что я уже ничего не делаю, что я бессилён, как старая немощная королева. Все это такая же ложь: я скрываюсь, я продолжаю проделывать свои трюки с как можно меньшим количеством людей, а ты, вместо того чтобы помешать мне оказаться в центре внимания, требуешь у меня отчета и предоставляешь право выбора между бессилием и противоречием. Наконец,

⁷ Винсенн — один из пригородов Парижа.

ты хочешь загнать меня в угол и на уровне личных, семейных отношений. Здесь ты уже высоко не поднимаешься. Ты объясняешь, что у меня была женщина, а потом дочь, которая играла в куклы, и что она была третьей в этом треугольнике. И это вызывает у тебя смех в связи с «Анти-Эдипом». Ты мог бы также сказать, что у меня есть сын, которому скоро придется пройти психоанализ. Если ты полагаешь, что игра в куклы порождает комплекс Эдипа или всего лишь приводит к браку, то это странно. Эдип — это не кукла, это внутренняя секреция, это железа, и никогда не бывает борьбы против эдиповских секретий без борьбы против самого себя, без экспериментов над самим собой, без приобретения способности любить и желать (вместо плаксивого желания быть любимым, которое всех нас приводит к психоаналитику). Вопрос о не-эдиповских страстях не является незначительным. И ты должен знать, что недостаточно быть холостяком, бездетным человеком, педерастом, членом группы, чтобы уйти от комплекса Эдипа, так как комплекс Эдипа есть и у группы, у гомосексуалистов, у женщин из МЛФ и т. д. Свидетель — один текст, «Арабы и мы», в котором еще больше Эдипа, чем у моей дочери.

Таким образом, я ни в чем не должен признаваться. Относительный успех «Анти-Эдипа» не компрометирует ни Феликса, ни меня; в каком-то смысле он нас не касается, потому что у нас уже другие планы. Теперь я перейду к другому твоему критическому выпадку, более грубому и более чувствительному, сводящемуся к тому, что я, исходя из расчета, всегда плетусь в хвосте,

берегу свои силы, пользуюсь чужими исследованиями, экспериментами педерастов, наркоманов, алкоголиков, мазохистов, безумцев и т. д., смутно понимаю их радости и их горечь, а сам никогда ничем не рискую. Ты обращаешь против меня текст, который я сам написал и где прошу не делать профессионального докладчика об Арто из светского любителя Фитцджеральда. Но что ты знаешь обо мне, если говоришь, что я скорее верю в тайну, т. е. в могущество лжи, чем в рассказы, свидетельствующие о печальной

23

вере в точность и правду? Если я не бродяжничаю и никуда не уезжаю, то это значит, что я путешествую, не трогаясь с места, и для меня это — целый мир, который я могу измерить только эмоциями и уклончиво выразить в том, что пишу. И причем здесь мои отношения с педерастами, наркоманами, алкоголиками, если я сам получаю аналогичные результаты иными средствами? Интерес не в том, чтобы узнать, пользуюсь ли я чем бы то ни было, а в том, чтобы выяснить, есть ли люди, которые делают те или иные вещи, как и я, в своем углу, и возможны ли между ними встречи, случайные, непредвиденные, и никаких выравниваний, присоединений, всего этого дерьма, где за каждым предполагается нечистая совесть, и каждый проверяет другого. Я вам ничего не должен, т. е. я должен вам не больше, чем вы мне. Нет никаких причин для того, чтобы я пришел в ваши гетто, так как они у меня свои. Никогда не было так, чтобы проблема заключалась в природе той или иной исключительной группы; все дело — в трансверсальных отношениях, где эффекты, вызванные чем-либо (гомосексуализм, наркотики и т. д.), всегда могут быть получены иными средствами. В противоположность тем, кто мыслит о себе «я есть то, я есть это», кто мыслит еще психоаналитическим способом (обращаясь к своему детству или к своей судьбе), следует мыслить неопределенными, маловероятными терминами. Я не знаю, кем я являюсь, и пока нет необходимых исследований, опытов не-эдиповских, не-нарциссистских, никакой педераст никогда не сможет сказать с уверенностью: «Я — педераст». Проблема не в том, чтобы быть тем или иным человеком, но, скорее, в становлении нечеловеческого, в становлении универсального животного, — не в том смысле, что следует взять какого-то зверя, а в том, чтобы разобрать организацию человеческого тела, проникнуть в ту или иную зону его интенсивности, открывая в каждой из них зоны, принадлежащие моему «Я», а также группы, популяции и виды, которые там обитают. Почему я не имею права говорить о медицине, не будучи врачом, если я говорю о ней как собака? Почему я не могу говорить о наркотиках, не будучи

24

наркоманом, если я говорю о них как маленькая птичка? И почему я не могу описать какой-либо дискурс, даже если он совершенно ирреальный и искусственный, если не требуется, чтобы я придерживался его заглавия? Наркотик иногда вызывает бред, почему же я не буду бредить от наркотика? Что вы сделали из вашей реальности? Ваш плоский реализм. И тогда зачем ты читаешь меня? Аргументация от осторожного опыта — это плохая, реакционная аргументация. Я отдаю предпочтение следующей фразе из «Анти-Эдипа»: нет, мы никогда не видели шизофреников.

В конце концов, что же можно найти в твоём письме? Ничего от тебя самого, за исключением того прекрасного отрывка. Совокупность сплетен (говорят, что ты ловко их преподносишь, — как от имени других, так и от самого себя). Возможно, что именно этого ты и хотел, что-то вроде подражания бряканью камешков в закрытой вазе. Это светское письмо, в достаточной мере снобистское. Ты спрашиваешь меня о «неизданном», а затем пишешь пакости. Вследствие

этого мое письмо выглядит как оправдание. Меня это не устраивает. Ты — не араб, ты — шакал. Ты делаешь все, чтобы я стал тем, кого ты критикуешь, — маленькой звездочкой, мало кому известной знаменитостью. Я же у тебя ничего не прошу и, чтобы покончить со слухами, признаюсь тебе в любви.

В кн.: Michel Cressole. Deleuze. Ed. Universitaires, 1973.

БЕСЕДА ОБ «АНТИ-ЭДИПЕ» (вместе с Феликсом Гваттари)

— Один из вас психоаналитик, другой — философ; ваша книга представляет собой отказ и от психоанализа и от философии, и вы предлагаете нечто иное: шизоанализ. Чем

25

связала вас эта книга ? Как замышлялось это предприятие и какие изменения произошли с каждым из вас?

ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ: Тут нужно говорить так, как разговаривают маленькие девочки, в условном наклонении: если бы встретились, если бы это произошло... Два с половиной года тому назад я встретил Феликса. У него было впечатление, что я опережал его, а он чего-то ждал. Дело в том, что у меня не было ни ответственности психоаналитика, ни вины, прививаемой психоанализом. Я не находил себе места, это приносило в мою жизнь определенную легкость, и я считал психоанализ странным, как бы даже жалким. Но я работал только с концептами, и притом довольно робко. Феликс рассказывал мне о том, что он называл машинами желания: это была целостная теоретическая и практическая концепция машины бессознательного, бессознательного шизофреника. Тогда у меня было впечатление, что именно он опережал меня. Но о своей машине бессознательного он рассказывал еще в терминах структуры, означающего, фаллоса и т. д. Это было неизбежно, так как он был многим обязан Лакану (как и я). Но я говорил себе, что было бы еще лучше, если бы удалось найти адекватные концепты, вместо того чтобы использовать понятия, созданные даже не Лака-ном, а той ортодоксией, которая возникала вокруг него. А Лакан говорил: мне не помогают. Это была помощь шизофреника. И мы тем более обязаны Лакану тем, что отказались от таких понятий, как структура, символическое или означающее, которые никуда не годятся и к которым сам Лакан постоянно возвращался, чтобы показать их обратную сторону.

Мы решили, Феликс и я, работать вместе. Вначале мы обменивались письмами. Затем, время от времени, происходили сеансы, где один слушал другого. Было немало развлечений, впрочем, немало было и скуки. И всегда кто-то из нас был слишком многоречив. Случалось так, что один предлагал какое-то понятие, которое ничего не говорило другому, и тот мог воспользоваться им только

26

несколько месяцев спустя, в ином контексте. И потом мы читали много книг, ни одну из них — полностью, только по частям. Иногда обнаруживались вещи совершенно идиотские, которые

подтверждали вред Эдипа и великое убожество психоанализа, а иногда — вещи, казавшиеся нам восхитительными, которые мы хотели использовать. И затем мы много писали. Феликс трактовал письмо как шизоидный поток, который приносит с собой самые разные вещи. Меня же интересовало, как отдельная страница может обрываться со всех сторон и в то же время быть замкнутой в себе, словно яйцо. И потом, в любой книге имелись ретенции, резонансы, осадки и много скрытого, замаскированного. Тогда мы действительно писали вдвоем, и у нас не было никаких связанных с этим проблем. Мы создавали одну версию за другой.

ФЕЛИКС ГВАТТАРИ: У меня было немало оснований для совместной работы, я насчитываю, их по меньшей мере четыре. Я шел от коммунистического Движения, затем — от левой оппозиции; до мая 68-го там много агитировали и мало писали, например «девять тезисов левой Оппозиции». Затем я работал в клинике Ля Борде в Кур-Шеверни, с того момента, как ее основал Жан Ори⁸ в 1953 г. для продолжения исследований Токвилля;⁹ здесь пытались теоретически и практически определить основания институциональной психотерапии (со своей стороны я проверял на практике такие понятия, как «трансверсальность», или «фантазм группы»). Потом меня сформировал Лакан, с самого начала своих семинаров. И наконец, шизоидный дискурс; я всегда был влюблен в шизофрени-

⁸ Жан Ори (род. в 1924г.) — французский психиатр, автор ряда книг, в том числе «„Liberte de circulation" et „espace du dire"» и «Sur la hierarchies

⁹ Франсуа Токвилль (1912—1994) — французский психиатр испанского происхождения, эмигрировал из Испании в 1939 г. Автор таких книг, как: «Structure et reeducation therapeutique» (1970), «Education et psychotherapie institutionnelle» (1984), «Le Vecu de la fin du monde dans la folie» (1986), «La Reeducation des debiles mentaux»(1992), «L'Enseigne-ment de la folie» (1992).

27

ков, увлекался ими. Чтобы их понять, нужно жить с ними. По крайней мере, проблемы шизофреников — это настоящие проблемы, в отличие от проблем неврозов. Моя первая психотерапия была работой с шизофреником при помощи магнитофона.

Итак, вот эти четыре основания, четыре дискурса. Это были не только основания и дискурсы, но и модусы существования, в какой-то степени неизбежно оторванные друг от друга. Май 68-го был потрясением для Жилия и для меня, как и для многих других: мы не знали друг друга, но эта книга сегодня является все же продолжением событий Мая. Я же нуждался не в унифицировании, а в склеивании этих четырех модусов своего существования. У меня были определенные ориентиры; например, необходимость интерпретировать невроз, отталкиваясь от шизофрении. Но у меня не было логики, необходимой для этого склеивания. Я написал в «Исследованиях»¹⁰ один текст, отмеченный Лаканом, хотя там уже не было означающего. Вместе с тем я был еще связан чем-то вроде диалектики. От работы с Жилем я ожидал следующего: тела без органов, множеств, возможности применения логики множеств при склеивании тел без органов. В нашей книге логические операции являются также и операциями физическими. И мы вместе исследовали дискурсы политического X психиатрического безумия, не сводя одно измерение к другому.

— Вы постоянно противопоставляете бессознательное шизоанализа, созданное из машин желания* и бессознательное психоанализа, которое вы подвергаете всевозможным видам критики. Вы все измеряете шизофренией. Но можете ли вы действительно утверждать, что Фрейд игнорировал сферу машин или, по меньшей мере, аппаратов? И что он не понял в сфере психоза ?

10 Журнал движения антипсихиатрии, соучредителем которого был Ф. Гваттари.

28

Ф. Г.: Это сложный вопрос. В определенном отношении Фрейд понимал, что настоящий клинический материал, базис его клинических исследований, пришел к нему из психоза, от Блэйлера¹¹ и Юнга. И это будет повторяться: все новое, что придет в психоанализ от Мелани Клейн до Лакана, придет из психоза. С другой стороны, дело Тауска:¹² Фрейд, возможно, опасался конфронтации аналитических концептов с психозом. В комментарии Шрёбера¹³ можно найти всевозможные двусмысленности. И шизофреники, сложилось впечатление, что Фрейд их вообще не любит; он говорит о них ужасные, совершенно невероятные вещи... Теперь, если вы говорите, что Фрейд не игнорировал машины желания, то это правда. Это даже открытие психоанализа, желание, машинерия желания. Эти машины не перестают в психоанализе гудеть, скрипеть, производить. И психоаналитики не перестают загружать эти машины работой, перезагружать их, на основе шизофрении. Но, возможно, они делают, или приводят в действие, такие вещи, которые не вполне ясно осознают. Возможно, их практика подразумевает эскиз таких операций, не проявляющихся достаточно отчетливо в теории. Несомненно, психоаналитик вызывал тревогу в системе ментальной медицины, он играл роль какой-то inferнальной машины. Неважно, что сначала существовали компромиссы; все это продолжало вызывать тревогу, навязывать новые артикуляции, разоблачать желание. Вы сами обращаетесь к психическим аппаратам, к тем, что анализирует Фрейд: у него есть целая отрасль машинерии, производства желания, производственных единиц. Кроме того, у него есть и другая отрасль — персонифика-

11 Евгений Блэйлер (1857—1939) — швейцарский психиатр и психолог.

12 Виктор Тауск (1877—1919) — один из учеников Фрейда, словак по происхождению, покончил жизнь самоубийством.

13 Пауль Шрёбер — немецкий судья, ставшей пациентом психиатров в 1884г. в возрасте 42 лет и остававшийся им в течение 27 лет; опубликовал книгу «Воспоминания нервнобольного», которую Фрейд использовал при изучении паранойи.

29

ции этих аппаратов (Сверх-Я, Я, Оно), где возводится театральная сцена, на которой простые

ценности репрезентации сменяются подлинными производительными силами бессознательного. Здесь машины желания все больше и больше становятся машинами театра: Сверх-Я, импульс смерти как *deus ex machina*. Эти машины начинают все в большей и большей степени функционировать за стеной, за кулисами. Это все же машины иллюзии, эффектов. Любое производство желания подавляется. Поэтому мы утверждаем, что Фрейд одновременно раскрывает желание как либидо, как производительное желание и вновь постоянно скрывает его под семейным представлением (Эдип). С психоанализом происходит та же самая история, что и с политической экономией, как ее представляет Маркс: Адам Смит и Рикардо раскрывают сущность богатства в производительном труде, и они же скрывают эту сущность в представлении о собственности. Такое сглаживание, умиротворение желания на семейной сцене приводит к тому, что психоанализ недооценивает психоз и сообщает самому невроту такую интерпретацию, которая искажает силы бессознательного.

- Это вы и хотите сказать, когда говорите об «идеалистическом повороте» в психоанализе, связанном с Эдипом, и когда пытаетесь противопоставить новый материализм идеализму в психиатрии? Как соотносятся материализм и идеализм в области психоанализа ?

Ж. Д.: Нашей атаке подвергается идеология, которая могла бы стать идеологией психоанализа. Это сам психоанализ, его практика и его теория. В этой связи не будет противоречием сказать о какой-то вещи, что она потрясает и в то же время изначально является извращенной. Идеалистический поворот присутствует в психоанализе с самого начала. В этом нет противоречия: цветы великолепны, и в то же время они — уже поникли. Идеализмом в психоанализе мы называем всю систему умиротворений, сглаживаний, редукций в аналитической теории и

30

на практике: сведение производства желания к системе представлений, называемых бессознательными, к соответствующим каузальным формам, выражениям и понятиям; сведение фабрик бессознательного к театральной сцене, к Эдипу, к Гамлету; сведение социальных инвестиций либидо к семейным инвестициям, умиротворение желания в координатах семьи, а также самого Эдипа. Мы не хотим утверждать, что Эдип -- изобретение психоанализа. Он только отвечает на запросы реальности, люди уже приходят со своим Эдипом. Психоанализ только и делает, что возводит Эдипа в квадрат, создает проекцию Эдипа, переносит Эдипа на Эдипа, и все это происходит на диване, словно на маленьком островке грязной земли. Но семейный Эдип, Эдип аналитиков, является, в сущности, аппаратом репрессии над машиной желания и ни в коей мере — формой самого бессознательного. Мы не хотим утверждать, что Эдип, или его эквивалент, изменяется вместе с рассматриваемыми нами социальными формами. Мы, скорее, полагали бы, вместе со структуралистами, что он остается неизменным инвариантом. Но это инвариант отклонения сил бессознательного. Поэтому мы и нападаем на комплекс Эдипа, — не от имени тех обществ, которые не допускают его существования, а от имени тех, что признают его в высшей степени, от имени нашего капиталистического общества. Мы нападаем на него не от имени идей, претендующих на управление сексуальностью, а от имени самой сексуальности, которая не сводится к «маленькой грязной семейной тайне». И мы не делаем различия между воображаемыми вариациями Эдипа и структуралистским инвариантом, потому что это всегда один и тот же тупик в обоих концах улицы, одно и то же подавление машин желания. То, что в психоанализе называют разрешением комплекса Эдипа или его разложением, не вызывает ничего, кроме смеха; это бесконечная операция,

нескончаемый анализ, заражение Эдипом, его передача от отца к сыну. Можно сойти с ума от тех глупостей, которые произносятся от имени Эдипа, и в первую очередь о ребенке.

31

связаны с реальными проблемами: здесь нет идеологии). Вечную угрозу для революционных аппаратов предоставляет создание пуританской концепции интересов, которые осуществляются всегда только в пользу одной фракции угнетенного класса, так что в результате эта фракция выделяется в особую касту и встраивается в иерархию угнетателей. Чем выше поднимаются по этой иерархии, даже псевдореволюционной, тем меньше возможно выражение желания (вместо этого оно появляется в низовых организациях, сколь бы деформированным оно ни было). Фашизму у власти мы противопоставляем активные и позитивные линии бегства, потому что эти линии приводят к желанию, к машинам желания и к организации социального поля желания: не убежать самому или «персонально», а так, словно лопается труба или вскрывается нарыв. Пропускать потоки под социальными кодами, которые стремятся сообщить им направление, преградить им путь. Нет никакой позиции желания против угнетения, какой бы локальной и микроскопической эта позиция не была, она не затрагивает мало-помалу всю капиталистическую систему в целом и не способствует бегству от нее. Мы разоблачаем все эти темы противопоставления человека машине, человека, отчужденного машиной и т. д. После майского движения власть, поддержанная левыми псевдо-организациями, пыталась заставить поверить, что все дело было в чрезвычайно испорченных молодых людях, боровшихся против общества потребления, тогда как настоящие рабочие прекрасно понимали, где их подлинные интересы. Никогда не было борьбы против общества потребления, это понятие для слабоумных. Мы, наоборот, говорим, что потребление никогда не достигало достаточного уровня: никогда интересы не окажутся на стороне революции, если линии желания не достигнут точки, где желание и машина действуют заодно, так чтобы развернуться против данностей, например, капиталистического общества, данностей, называемых естественными. Этой точки, с одной стороны, легко достичь, потому что она принадлежит самому кро-

34

хотному желанию, и в то же время к ней трудно подобраться, так как она привлекает к себе все инвестиции бессознательного.

Ж. Д.: В этом смысле речь о единстве этой книги вообще не идет. Есть два аспекта: первый - - это критика Эдипа и психоанализа, второй - - исследование капитализма и его отношения к шизофрении. Причем первый аспект тесно связан со вторым. Мы нападаем на следующие положения психоанализа, касающиеся его практики не меньше, чем теории: его культ Эдипа, его редукцию к либидо и к семейным инвестициям, даже под отдаленными и обобщенными формами структурализма и символизма. Мы утверждаем, что либидо отталкивается от отличающихся от предсознательных инвестиций интереса бессознательных инвестиций, которые, однако, приносят на социальное поле не меньше, чем первые. Еще раз о бреде: нас спрашивали, видели ли мы когда-нибудь шизофреника, а нам следует спросить психоаналитиков, слышали ли они когда-нибудь его бред. Этот бред является всемирно-историческим, а не семейным. Бредят о китайцах, о немцах, о Жанне д'Арк, о Великих Моголах, об арийцах и евреях, о деньгах, о власти и производстве, а совсем не о папе-маме. Скорее, замечательный семейный роман сильно зависит от бессознательных социальных инвестиций,

которые появляются в бреде, но не наоборот. Мы пытаемся показать, в каком смысле это истинно уже для ребенка. Мы предлагаем шизоанализ, который противоположен психоанализу. Можно ограничиться только двумя пунктами, на которые натывается психоанализ: он не добирается до машин желания, потому что придерживается Эдиповых структур и фигур; он не доходит до социальных инвестиций либидо, потому что придерживается семейных инвестиций. Это хорошо видно на образцовом психоанализе *in vitro* у президента Шрёбера. Нас интересует то, что не интересует психоанализ: чем для тебя являются твои машины желания? Что представляет собой твой бред на поле социального? Единство нашей книги в том, что недостаточность психоанализа ка-

35

жется нам связанной как с его глубокой укорененностью в капиталистическом обществе, так и с невежеством в отношении основ шизофрении. Психоанализ похож на капитализм: он действительно ограничен шизофренией, но все время переходит эту границу и постоянно пытается это делать при помощи магических заклинаний.

- Ваша книга наполнена ссылками и текстами, забавно используемыми в их прямом или обратном смысле; но во всех случаях именно ваша книга является почвой для определенной «культуры». Это говорит о том, что вы отводите большое значение этнологии и не очень большое — лингвистике, большое значение некоторым английским и американским романистам и почти никакого — современным теориям письма. Зачем, в частности, эти нападки на понятие означающего и каковы причины, по которым вы отказываетесь от системы ?

Ф. Г.: Означающее — с ним нечего было делать. Здесь мы не одиноки и не являемся первопроходцами. Почитайте Фуко или загляните в последнюю книгу Лиотара. Если вам не вполне ясна наша критика означающего, то потому, что это — не более чем расплывчатая сущность, полностью стертая вышедшей из употребления машиной письма. Эксклюзивная и принудительная оппозиция между означающим и означаемым преследуется империализмом Означающего до такой степени, что оно появляется уже вместе с машиной письма. Здесь все по праву соотносится с каждой буквой. Это и есть сам закон сверхкодирования. Наша гипотеза состоит в следующем: это мог быть знак Великого Деспота (в век письма), который, уходя, оставил бы после себя страну, распавшуюся на микроэлементы, и некоторые упорядоченные отношения между этими элементами. Эта гипотеза, по меньшей мере, учитывает тиранический, террористический характер означающего, содержащуюся в нем угрозу кастрации. Это поразительный архаизм, отсылающий нас к великим империям. Мы даже не уверены, что это актуально для

36

языка, для означающего. По этой причине мы встали на сторону Ельмслева: он уже давно создал что-то вроде спинозистской теории языка, где потоки содержания и выражения обходятся без означающего. Язык как система непрерывных потоков содержания и выражения, смешанных с механическими устройствами из дискретных, прерывных по форме фигур. В этой книге мы оставили без внимания концепцию коллективных агентов высказывания, которые стремятся заполнить пространство между субъектом высказывания и содержанием

высказанного. Мы являемся чистыми функционалистами: нас прежде всего интересует, как та или иная вещь функционирует и что это за машина работает. Так, означаящее принадлежит еще и к области вопроса «о чем хотят сказать?», и сам этот вопрос является барьером. Но для нас бессознательное ничего не желает сказать, это не язык. Провал функционализма объясняется попыткой установить его в той области, где он неприменим, в грандиозных структурных ансамблях, которые с тех пор не могут сформироваться, не могут быть сформированы даже тем же самым способом, которым они функционируют. Вместо этого функционализм царствует в мире микромножеств, микромашин, молекулярных формаций. На этом уровне нет машин, квалифицируемых тем или иным образом, например таких, как лингвистическая машина, но есть только лингвистические элементы любой машины, вместе с иными элементами. Бессознательное является микробессознательным, оно молекулярно, а шизоанализ — это микроанализ. Единственный вопрос в том, как это функционирует, вместе с силами, потоками, процессами, частными объектами, любыми иными вещами, о которых здесь нет желания говорить.

Ж. Д.: У нас одинаковое представление о нашей книге. Речь идет о том, чтобы знать, функционирует ли это, как и почему. Это и есть сама машина. Дело не в том, чтобы прочесть эту книгу заново, нужно написать что-то другое. Это книга, которую мы написали с радостью. Мы обращаемся не к тем, кто считает, что с психоанализом все в порядке и что он обладает верным представлением о

37

бессознательном. Мы обращаемся к тем, кто считает, что он, с его бормотаньем об Эдипе, кастрации, влечении к смерти и т. д., очень однообразен и уныл. Мы обращаемся к бессознательному, которое протестует. Мы ищем союзников. Нам они очень нужны. И у нас есть впечатление, что эти союзники уже есть где-то, что они просто не ждали нас, что уже есть достаточное количество людей, которые мыслят, чувствуют и работают в аналогичном направлении: здесь речь идет не о моде, но о более глубоком «духе времени», когда совпадающие друг с другом исследования совершаются в различных областях знания. Например, в этнологии, в психиатрии. Или то, что делает Фуко: наши методы различны, но у нас есть впечатление, что мы присоединяемся к нему по всем пунктам, которые кажутся нам существенными, следуем за ним по всем дорогам, которые он проложил. В таком случае правда, что мы много читали. Но это так, от случая к случаю. Наша проблема — это, конечно, не возвращение ни к Фрейдю, ни к Марксу. Это не теория чтения. Мы ищем в книге тот способ, которым следует передавать вещи, ускользающие от социальных кодов: активные революционные линии бегства, линии абсолютного декодирования, которые противопоставляются культуре. Даже в книгах есть Эдиповы структуры, Эдиповы коды и лигатуры, и чем более они абстрактны и не выражены в какой-либо фигуре, тем труднее их обнаружить. У великих английских и американских романистов мы находим дар, который у французов встречается редко. Это силы, потоки, книги-машины, книги-обычаи, шизокниги. У нас же есть Арто и частично Беккет. Возможно, нашу книгу будут упрекать за избыток литературности, но этот упрек, мы уверены, будет идти от профессоров словесности. Но наша ли вина в том, что Лоуренс, Миллер, Керуак, Берроуз, Арто или Беккет знают о шизофрении больше, чем психиатры или психоаналитики?

— Бы не боитесь более серьезных упреков? Шизоанализ, который вы предлагаете, это фактически дезанализ. Вам, возможно, скажут, что вы оцениваете шизофрению слиш-

ком романтично и безответственно. И, между прочим, у вас есть склонность смешивать революционера и шизофреника. Каково ваше отношение к этим вероятным критикам?

Ж. Д.—Ф. Г.: Да, более глубокое изучение шизофрении нам не помешало бы. Нужно освободить потоки и идти еще дальше: шизофреник — это всегда некто декодированный, детерриториализированный. Утверждая это, мы снимаем с себя ответственность за искажение смысла. Всегда есть люди, которые нарочно искажают смысл (посмотрите на нападки на Лэнга и антипсихиатрию). Недавно в «Обсервере» появилась статья, автор которой, психиатр, говорил: я очень смелый, я разоблачаю современные течения в психиатрии и антипсихиатрии. Ничего подобного. Он просто точно выбрал момент, когда усиливается политическая реакция против любой попытки что-либо изменить в психиатрической клинике и в производстве медикаментов. За искаженным смыслом всегда стоит политика. Мы ставим очень простую задачу, подобную задаче Берроуза в отношении наркотиков: нельзя ли заполучить могущество наркотика, не употребляя его, не превращаясь в одурманенное отребье? То же самое и с шизофренией. Мы различаем шизофрению как процесс и производство шизофреника как клинической единицы, пригодной для лечебницы: они-находятся друг к другу в обратном пропорциональном отношении. Шизофреник из лечебницы -- это тот, кто пытался что-то сделать и потерпел неудачу, рухнул вниз. Мы не утверждаем, что революционер - - это шизофреник. Мы говорим, что есть процесс шизофрении, процесс декодирования и детерриториализации, которому только революционная деятельность мешает развернуться в сторону производства шизофрении. Мы ставим задачу, касающуюся близкой связи между капитализмом и психоанализом, с одной стороны, и между революционными движениями и шизо-анализом - - с другой. Капиталистическая паранойя и революционная шизофрения - - мы можем говорить та-

ким образом, потому что мы исходим не из психиатрического смысла этих слов; напротив, мы отталкиваемся от их социальных и политических детерминаций, откуда вытекает их психиатрическое применение только в определенных условиях. У шизоанализа нет той единственной цели, чтобы машины революционные, художественные, аналитические оказались деталями и колесиками какого-то огромного механизма. Если еще раз обратиться к бреду, то нам кажется, что у него два полюса: фашистский полюс паранойи и революционный полюс шизофрении. Бред постоянно колеблется между этими полюсами. Именно это нас и интересует: революционная шизофрения в противоположность деспотическому означающему. В любом случае не стоит заранее протестовать против искаженного смысла: мы не можем здесь все предусмотреть и бороться с ним, как только он появляется. Нужно делать что-то другое, работать с теми, кто движется в том же направлении. Что касается ответственности или безответственности, нам неизвестны эти понятия; это, скорее, понятия, относящиеся к полиции или к судебной психиатрии.

«L'Arc». N 49. 1972 (беседа с Катериной Баке-Клемен).

БЕСЕДА О «ТЫСЯЧЕ ПЛАТО»

Кристиан Декамп: Как устроена ваша книга «Тысяча плато»? Эта книга адресована не только специалистам; она является композицией различных модальностей, в музыкальном смысле этого термина. Она не организована по главам, которые разворачивали бы ее сущность. Возьмем ее оглавление, в нем полно дат различных событий. 1914 год — это война, а также психоанализ «Человека-волка», 1947год — это время, когда Арто встречает тело без органов,

40

1874 год — это время, когда Барбе д'Оревилли¹⁴ создает теорию романа, 1227 год - - это смерть Чингисхана, 1837год — это Шуман... Даты здесь — это события, отмеченные вне хронологии, устанавливающей определенную последовательность. Ваши плато являются весьма неровными...

- Это словно распиленные кольца. Каждое может быть продето в любое другое. Каждое кольцо, или каждая поверхность, должна была бы иметь свой собственный климат, свою собственную тональность или свой тембр. Это книга концептов. Философия всегда занималась концептами, ее задача — пытаться изобретать или создавать концепты. Только концепты имеют множество возможных аспектов. Этим давно пользуются, чтобы определить, чем является вещь (сущность). Мы, напротив, интересуемся обстоятельствами существования вещи: в каких случаях, где и когда, как и т. д. Для нас концепт должен говорить о событии, а не о сущности. Отсюда возможность ввести весьма простые методы романа в философию. Например, такое понятие как «ритурнель» должно сказать нам, в каких случаях мы испытываем потребность петь. Когда и почему? По каждому кольцу, или плато, следует составить карту обстоятельств, поэтому для каждого есть определенная дата, дата фиктивная, а также иллюстрация, образ. Это иллюстрированная книга. Действительно, то, что нас интересует, — это модусы индивидуации, которые уже не являются модусами вещи, личности или субъекта: например, индивидуация какого-то часа дня, региона, климата, реки или ветра, какого-то события. Возможно, напрасно верят в существование вещей, личностей или субъектов. Название «Тысяча плато» отсылает к таким индивидуациям, которые не являются ни личностными, ни вещественными.

14 Жюль Барбе д'Оревилли (1808—1889) — французский писатель.

41

К. Д.: Сегодня книга вообще, и философская в частности, оказывается в странной ситуации. С одной стороны, тамтамы славы звучат в честь не-книг, созданных в духе времени, с другой — есть что-то вроде отказа анализировать работу под именем дряхлого понятия выражения. Жан-Люк Годар подчеркивает, что то, что он делает, является не столько выражением, экспрессией, сколько впечатлением, импрессией. Философская книга — это и трудная книга, и совершенно доступный объект, полностью открытый ящик с инструментами, лишь бы только в нем была потребность, желание к нему обратиться. «Тысяча плато» предлагает результаты познания; но как представить это знание, чтобы оно не было следствием общественного мнения, следствием раздувания славы, чтобы оно не зарождалось среди сплетен, согласно которым каждую неделю

«обнаруживаются» шедевры нашего времени? Если слушать этих властителей на час, вообще нет нужды в концептах. Темная субкультура, которую создают газеты и журналы, заняла бы их место. Философии угрожают официально, и Винсенн, эта удивительная лаборатория, считается неуместной. Итак, ваша книга, наполненная ритуралями к науке, к литературе, к музыке, к этнологии, желает стать концептуальной работой. Она в действительности — и потенциально — представляет собой пари о возвращении философии как веселой науки...

— Это сложный вопрос. Изначально философия никогда не была предназначена для профессоров философии. Философ — тот, кто им становится, кто интересуется этими весьма специфичными творениями, этим миром концептов. Гваттари является экстраординарным философом с самого начала, и прежде всего тогда, когда он говорит о политике, о музыке. Вообще, следует знать, что происходит в настоящее время в мире книг. Мы уже несколько лет переживаем период реакции во всех областях. Нет никакой причины, чтобы она пощадила книги. Мы на пути к созданию литературного пространства, так же как и судебного, экономического, политического

42

пространств — полностью реакционных, заранее сфабрикованных и предназначенных для угнетения. Здесь есть, я полагаю, какой-то систематически реализуемый проект, который «Либерасьон» была бы обязана проанализировать. Средствам массовой информации в этом проекте отводится важная роль, хотя и не исключительная. Это очень интересно. Как сопротивляться этому европейскому литературному пространству, которое устанавливается? Какой могла бы быть роль философии в этом сопротивлении новому ужасному конформизму? У Сартра была исключительная роль, и его смерть — событие, печальное во всех отношениях. После Сартра поколение, к которому принадлежу и я, кажется мне богатым на имена (Фуко, Альтюссер, Деррида, Лиотар, Серра, Файе, Шатле и др.). В наши дни положение молодых философов, а также всех молодых литераторов, которые собираются что-то создать, представляется мне крайне трудным. Есть риск, что их задушат еще до того, как у них что-то получится. Становится весьма трудно работать, потому что сооружается целая система аккультурации и антитворчества, характерная для развитых стран. Это намного хуже, чем цензура. Цензура провоцирует подземное брожение, но реакция желает сделать его совершенно невозможным. Такой жесткий период будет неизбежно коротким. Пока всему этому можно противопоставить только подполье. В таком случае вопрос, который нас интересует в связи с «Тысячей плато», заключается в следующем: нет ли здесь резонансов, общих оснований с тем, что ищут или делают другие философы, музыканты, художники, писатели, социологи, у которых больше сил и веры. Так или иначе, следовало бы сделать социологический анализ того, что происходит в области журналистики, а также политического значения всего происходящего. Возможно, кто-то вроде Бурдьё мог бы сделать такой анализ...

15 Эммануэль Файе — философ, автор книги «Philosophic et perfection de Phomme: de la Renaissance a Descartes».

43

Робер Маггиори: Можно удивиться тому, какое значение отводится в «Тысяче плато»

лингвистике, и даже спросить, не играет ли она здесь центральной роли, которую играл в «Анти-Эдипе» психоанализ. По ходу посвященных ей глав («Постулаты лингвистики», «О некоторых режимах знаков») действительно ставятся на свое место концепты коллективной машины высказывания, которые в каком-то смысле пересекают все иные «плато». С другой стороны, работа, которую вы проводите с теориями Хомского, Лабо-ва, Ельмслева или Бенвениста, могла бы быть легко принята за вклад, разумеется критический, в лингвистику. И тем не менее чувствуется, что вы заботились не о том, чтобы уйти в языке из зон научности, которые могли бы окружать семантику, синтаксистику, фонематику и другие «ики», но, скорее, о том, чтобы разоблачить претензии лингвистики «замкнуть язык в самом себе», установить соответствия высказанного означаемому и высказываний — субъекту. Как следует оценивать значение вашей книги с точки зрения ее соответствия лингвистике? Не идет ли речь о том, чтобы продолжить борьбу, начатую в «Анти-Эдипе» против диктатуры означаемого с лакановской окраской, даже против структурализма? Или все это просто забавы лингвистов, которые интересуются лингвистикой только с «внешней» стороны?

— Для меня в лингвистике нет ничего важного. Феликс, если бы он был здесь, возможно, ответил бы по-другому. Но я уверен, что Феликс видел движение, которое ведет к преобразованию лингвистики: сначала оно появилось в фонологии, затем распространилось на синтаксис и семантику, а теперь все больше и больше обнаруживает себя в прагматике. Прагматика (обстоятельства, события, действия) долгое время рассматривалась как «свалка» лингвистики, но теперь она становится все более и более важной: ставка на единицы языка или его абстрактные константы оказывается все менее и менее значимой. Такое движение современных исследований является положительным, потому что оно допускает

44

встречи и общие темы у лингвистов, романистов, философов, «вокалистов» и др. («вокалистами» я называю всех тех, кто проводят исследования о звуке и голосе в таких различных областях, как театр, песня, кино, аудиовизуальная культура и т. д.). В этих областях идет необычайно напряженная работа. Я хотел бы процитировать самые последние ее примеры. Сначала о пути Ролана Барта: он занимался фонологией, затем семантикой и синтаксисом, но добавлял к ним все больше и больше прагматики, прагматики интимного языка, когда язык пронизывается изнутри обстоятельствами, событиями и действиями. Другой пример: Натали Саррот пишет прекрасную книгу, которая похожа на театральную постановку определенного числа «предложений»; это случай, когда философия и роман абсолютно смешиваются. В то же самое время такой лингвист, как Дюкро,¹⁶ выпускает в свет книгу по лингвистике о постановке, стратегии и прагматике предложений. Это прекрасный пример встречи. Еще один пример: прагматические исследования американского лингвиста Лабова, его оппозиция Хомскому, его доклад о языках гетто и квартала. В таком случае я не думаю, что мы будем весьма компетентны в лингвистике. Но компетенция сама является лингвистическим понятием, и весьма темным. Мы выделяем только некоторое число тем, которые нам кажутся необходимыми: 1) статус лозунгов в языке; 2) значение косвенной речи (и разоблачение метафоры как надоевшего приема, независимо от ее реального значения); 3) критика констант и даже лингвистических переменных в пользу зон постоянного изменения. Но музыка и отношение голоса к музыке играли в «Тысяче плато» более важную роль, чем лингвистика.

К. Д.: Вы весьма резко отвергаете метафоры, как и аналогии. Ваши «черные дыры» — это понятие, заимствованное у современной физики и описывающее пространства,

16 Освальд Дюкро — французский лингвист, автор книг «Le structuralisme en linguistique» (1970), «Les mots du discours» (1980).

45

которые все поглощают и ничего не возвращают обратно, а рядом с ними находится понятие «белой стены». Для вас лицо — это белая стена, пронзенная черными дырами; начиная с этого и организуется «лицевость» (la visageite). Но, кроме всего прочего, вы постоянно говорите о размытых совокупностях, об открытых системах. Ваша близость к самым современным научным дисциплинам вынуждает задать вопрос: какую пользу могут извлечь для себя специалисты из работы такого жанра? Не рискуют ли они увидеть там только метафоры ?

— Действительно, в «Тысяче плато» используется определенное число концептов, которые имеют резонанс или даже научное соответствие: черные дыры, размытые совокупности, зоны близости, римановские пространства и т. д. Здесь я хотел бы сказать, что есть два вида научных понятий, даже если они и смешаны в каждом конкретном случае. Есть понятия точные по своей природе, количественные, применимые в уравнениях, и их смысл состоит только в их точности; этими понятиями философ или писатель могут пользоваться только как метафорой, и это плохо, потому что они принадлежат точным наукам. Но есть также понятия фундаментально неточные и в то же время абсолютно строгие, без которых ученые не могут обойтись и которые принадлежат сразу и ученым, и философам, и художникам. Речь на самом деле идет о том, чтобы сообщить им определенную строгость, которая не является непосредственно научной, и сообщить ее так, что когда ученый обращался бы к такому понятию, он становился бы философом или художником. Такие концепты неопределенны не из-за неполноты, а в силу своей природы и своего содержания. Возьмем актуальный пример из книги, о которой было много отзывов, из «Нового объединения» Пригожина и Стенгерса. Среди концептов, созданных в этой книге, есть концепт зоны бифуркаций. Пригожий создает основы термодинамики, в которой он — специалист, но этот концепт является и философским, и научным, и художественным, и эти его состав-

46

ляющие неотделимы друг от друга. И наоборот, нет ничего невозможного в том, чтобы философ создал понятия, используемые в науке. Такое часто случается. Если взять пример не очень давний, но уже забытый, то можно вспомнить, что работы Бергсона имели глубокую связь с психиатрией и, кроме того, с физическими и математическими пространствами Римана. Дело не в том, чтобы создать какое-то фиктивное единство, которое никому не нужно. Дело еще и в том, что это работа каждого, кто может продуцировать неожиданные совпадения, вывести новые следствия, для каждого свои. Никто не должен иметь преимущества в этом отношении: ни философия, ни наука, ни искусство или литература.

Дидье Эрибо: Хотя вы и используете работы историков, особенно работы Броделя (известного своим интересом к пейзажу), самое меньшее, что можно сказать, — вы не согласны с определяющей ролью истории. Вы более охотно занимаетесь географией, предпочитаете

пространство и взяли на себя обязанность исследовать «картографию» становления. Нет ли у нас здесь какого-то средства для перехода от одного плато к другому?

— История — это, разумеется, очень важно. Однако если вы возьмете линию какого-либо исследования, она является исторической со стороны оставленного позади пути, в некоторых местах, но она же является также и неисторической, трансисторической. В «Тысяче плато» «становление» гораздо более важно, чем история. Это не одно и то же. Мы пытаемся, например, построить концепт военной машины; он подразумевает прежде всего определенный тип пространства, композицию весьма специфических людей, технологических и аффективных элементов (оружия и украшений и т. д.). Такая конструкция является исторической только во вторую очередь, когда она вступает в очень изменчивые отношения с государственными аппаратами. Касаясь самих государственных аппаратов, мы обращаемся к таким определениям,

47

как территория, земля и детерриториализация: государственный аппарат появляется тогда, когда территории уже используются неэффективно, но оказываются объектом синхронного сравнения (земля) и уже вовлечены в движение детерриториализации. Это создает длинную историческую последовательность событий. Но в совершенно иных условиях мы обнаруживаем такой же комплекс понятий, по-другому распределенный: например, территории животных, их отношения со случайным центром, который выступает как земля, движения космической детерриториализации как длительные миграции и т. д. Или романс: территория, а также земля, или Родина, а еще увертюра, начало, космическое. В «Тысяче плато» глава о ритуале кажется мне в этом смысле дополняющей главу о государственном аппарате, хотя там и разные сюжеты. В этом смысле одно «плато» сообщается с другим. Другой пример: мы пытаемся дать определение очень специфическому режиму знаков, который мы называем режимом страсти. Здесь есть определенная последовательность. Так, этот режим можно найти в определенных исторических процессах (вроде перехода через пустыню), но при других условиях он обнаруживается также и в бреду, изучаемом психиатрией, в литературных произведениях (например, у Кафки). Речь идет не о том, чтобы объединить все это в один и тот же концепт, но, наоборот, соотнести каждый концепт с переменной величиной, которая определяет мутации.

Р. М.: Разорванная форма «Тысячи плато», с ее хроно-логической организацией, построенной тем не менее на основе различных дат, с множеством и многоголосием ссылок, с введением концептуальностей, заимствованных из самых разных и очевидно разнородных жанров и областей теории, имеет по меньшей мере одно преимущество: она позволяет закончить создание определенной антисистемы. «Тысяча плато» не образует одну гору, но позволяет родиться тысяче дорог, которые, в противоположность дорогам Хайдеггера, разбегаются во все стороны. Анти-система раг

48

excellence, пэчворк, абсолютная рассеянность: вот что та-кое «Тысяча плато». Мне кажется, что здесь все не совсем так. Во-первых, почему «Тысяча плато», как вы сами заявляли в журнале «Агс» (№ 49, новое издание 1980 г.), принадлежит только к философскому жанру, к «философии в традиционном смысле этого слова»? Во-вторых, почему, вопреки своему способу экспозиции,

безусловно несистематическому, эта книга все же передает некоторое «видение мира», позволяет видеть или предвидеть нечто «реальное», которое, впрочем, не имеет ничего общего с тем, что вы описываете или пытаетесь преподнести под видом современных научных теорий. В конце концов, не парадоксален ли взгляд на «Тысячу плато» как на философскую систему?

— Нет, ничуть. Сегодня уже постоянно говорят о несостоятельности систем, о невозможности создать систему в силу разнообразия знаний («мы уже не в XIX столетии...»). У такого представления два недостатка: мы не представляем чего-то более серьезного, чем работа над незначительными локализованными и детерминированными сериями, и, что еще хуже, все серьезное и значительное доверяем непроизводительной деятельности визионера, в рамках которой каждый может говорить о чем угодно. На самом деле системы, строго говоря, ничего не утратили из своих жизненных сил. В наши дни в науках или в логике имеется все необходимое для того, чтобы были созданы теории так называемых открытых систем, основанных на взаимодействиях, которые отвергают линейную причинность и преобразуют понятие времени. Я восхищаюсь Морисом Бланшо: его произведения - - собрание маленьких отрывков и афоризмов, это единая открытая система, в которой заранее создается «литературное пространство», противоположное тому, что возникает у нас сегодня. То, что Гваттари и я назовем ризомой, представляет собой все тот же случай открытой системы. Я возвращаюсь к вопросу: что такое философия? Потому что ответ на него должен быть очень простым. Всему миру известно, что философия занимается

4 Жиль Делёз

49

концептами. Система — это совокупность концептов. Открытая система — это когда концепты соотносятся с обстоятельствами, а не с сущностью. Но, с одной стороны, концепты не даны уже готовыми, они не предшествуют философии: их следует изобрести, создать, и в этой области заключено столько же творчества и изобретательности, сколько в науке и искусстве. Создавать новые концепты, которые были бы необходимыми, всегда было задачей философии. Но дело в том, что концепты не являются некими общими идеями, носящимися в воздухе. Напротив, именно сингулярности реагируют на потоки ординарного мышления: в мышлении можно прекрасно обходиться и без концептов, но как только появляется концепт, рождается и подлинная философия. Все это не имеет никакого отношения к идеологии. В концепте заключен избыток критической, политической силы, силы свободы. При конструировании концептов только могущество системы и может отделить благо от зла, новое от старого, живое от мертвого. Нет никакого абсолютного блага, все зависит от использования, от систематического применения. В «Тысяче плато» мы пытаемся сказать: никогда не бывает определенного блага (например, недостаточно одного только гладкого пространства, чтобы преодолеть борозды и препятствия, недостаточно тела без органов, чтобы одержать верх над организацией). Нас иногда упрекают, что мы используем сложные слова «ради шика». Но это не просто враждебность, это идиотизм. Для своего обозначения концепт либо нуждается в новом слове, либо использует обычное слово, но сообщает ему сингулярный смысл.

В любом случае я полагаю, что философское мышление никогда не играло такой роли, как в наши дни, потому что сейчас устанавливается определенный режим не только в политике, но и в сфере культуры, в журналистике, — режим, являющийся оскорбительным для любого

мышления. «Либерасьон» должна бы заняться этой проблемой.

50

Д. Э.: Есть некоторое число положений, к которым я хотел бы вернуться.

Только что был задан вопрос о значении, которое вы приписываете событию; затем о преимуществе, которое вы отдаете географии перед историей. Каков, в таком случае, статус события в «картографии», которую вы желаете разработать?

И, поскольку имеется в виду пространство, следует вернуться также и к проблеме государства, которое вы связываете с территорией.

Если государственный аппарат устанавливает «рельефное пространство» препятствий, «машина войны» пытается установить «гладкое пространство» на линиях бегства.

Но вы предостерегаете: для нашего спасения гладкого пространства недостаточно. Линии бегства еще не обязательно ведут к освобождению.

— То, что мы называем «картой», или даже «диаграммой», -- есть совокупность различных линий, функционирующих одновременно (линии руки образуют карту). Действительно, существуют разные типы линий в искусстве, разные типы в обществе, разные типы личности. Есть линии, представляющие собой какую-то вещь, и есть линии абстрактные. Есть линии в сегментах и вне сегментов. Есть линии многомерные, и есть линии прямые. Есть линии, абстрактные или нет, которые создают контур, и есть те, которые его не создают. Это самые красивые линии. Мы полагаем, что линии являются началами, образующими вещи и события. Поэтому каждая вещь имеет свою географию, свою картографию, свою диаграмму. То интересное, что представляет собой личность, — это линии, которые ее образуют, или линии, которые она образует, заимствует или создает. Почему линия имеет преимущество перед планом или объемом? На самом деле, здесь нет никакого преимущества. Существуют пространства, коррелятивные различным линиям, и наоборот (здесь подошли бы также и научные понятия, такие как «фрактальные объекты» Мандельброта). Тот

51

или иной тип линии содержит в себе какую-то свернутую пространственную формацию и объемность.

Отсюда ваше второе замечание: мы определяем «машину войны» как линейное устройство, которое создается на линиях бегства. В этом смысле цель «машин войны» — не война; ее цель — совершенно особое пространство, гладкое пространство, которое эта машина создает,

занимает и расширяет. Номадизм — это и есть сочетание машины войны и гладкого пространства. Мы пытаемся показать, как и в каком случае целью машины войны становится война (когда государственные аппараты присваивают себе машину войны, которая им изначально не принадлежала). Машина войны может быть революционной или художественной гораздо чаще, чем военной.

Ваше третье замечание прекрасно показывает, что е. лишний повод ничего не осуждать заранее. Мы можем определить типы линий, но мы не можем сделать из этого вывод, что такая-то линия хорошая, а такая-то плохая. Нельзя сказать, что линии бегства обязательно созидательны, что гладкие пространства всегда лучше, чем пространства сегментарные или рельефные. Верильо показал, как ядерная подводная лодка вновь возвращает гладкое пространство войне и террору. В рамках картографии можно только наметить пути и движения с коэффициентами риска и опасности. Вот это мы и называем «шизо-анализом»; это анализ линий, пространств, становления. Кажется, это очень близко к проблемам современной истории и в то же время сильно от них отличается.

Д. Э.: Линии, события, становление... Здесь мы, возможно, возвращаемся к первому вопросу, который касался дат. Название каждого плато включает дату: «7000 лет до нашей эры» — «аппарат захвата», «нулевой год» — «лице-вость» (Visageite) и т. д. Даты фиктивные, как вы сказали, но отсылающие к какому-то событию, к обстоятельствам и, возможно, тем самым и устанавливающие ту картографию, о которой мы говорим.

52

— Каждое плато должно быть привязано к дате какого-либо события (неважно, фиктивного или фактического), оно должно быть иллюстрировано, и его название должно включать в себя имена собственные.

Телеграфный стиль обладает силой, которая заключена не только в его краткости. Возьмем предложение типа «Жюль приезжает в пять часов вечера». Нет никакой необходимости, чтобы так писать.

Но будет интересно, если письмо сможет по-своему передать чувство неизбежности какого-то события, которое может случиться или уже случилось за нашей спиной. Имена собственные обозначают силы, события, движения и движущиеся тела, ветры, тайфуны, болезни, места и моменты времени еще задолго до того, как они начинают обозначать личности каких-то людей. Глаголы в инфинитиве обозначают становление или события, выходящие за пределы модальностей и времен. Даты отсылают читателя не к единому гомогенному календарю, а к пространственно-временному континууму, который должен всякий раз изменяться. Все это и образует конструкции высказывания: «Оборотни кишеть 1730» и т. п.

«Либерасьон». 23 октября 1980 г.

(беседа с Кристианом Декампом,

Дидье Эрибо и Робером Маггиори).

кино

ТРИ ВОПРОСА О «ШЕСТЬ РАЗ ПО ДВЕ»¹⁷ (ГОДАР)

— «Дневники кино» просят вас об интервью, потому что вы — «философ» и мы хотели бы получить текст соответствующего рода, но главным образом потому, что вы любите и восхищаетесь тем, что делает Годар. Что вы думаете о его недавних передачах на телевидении ?

— Как и многие люди, я был взволнован, и это волнение продолжается и сейчас. Я могу рассказать, как я представляю себе Годара. Это человек, который много работает и который неизбежно пребывает в полном одиночестве. Но это не обычное одиночество; это одиночество, чрезмерно насыщенное. Насыщенное не мечтами, фантазмами или проектами, но действиями, вещами и даже людьми. Многообразное, созидательное одиночество. Из его глубин Годар, возможно, черпает свои силы, а также делает многое для работы своей команды. Он как

¹⁷ Так назывался цикл телевизионных передач, подготовленных Годаром и А. М. Мьевиль. Характерен подзаголовок: «Над и под коммуникациями». Вот полная программа цикла: 1А «Никого нет»; 1В «Луиза»; 2А «Наглядные уроки»; 2В «Жан-Люк»; 3А «Фотографы»; 3В «Марсель»; 4А «Нет истории»; 4В «Нана»; 5А «Мы втроем»; 5В «Рене»; 6А «До и после»; 6В «Жаклин и Людовик». В этих передачах анализировались персональные и массовые коммуникации в их отношении к экономике, культуре, семье и индивиду.

54

равный к равному может обращаться к кому бы то ни было: как к официальным властям или организациям, так и к домработнице, к рабочим, к безумцам. Вопросы, которые ставит Годар в своих телевизионных передачах, всегда одного уровня. Они нас тревожат -- тех, кто его слушает, но не тех, кому он их задает. Он говорит с безумцами не так, как психиатр, не так, как другой безумец или тот, кто прикидывается им. Он говорит с рабочими, и он -- не их патрон, не другой рабочий, не интеллектуал, не режиссер-постановщик, репетирующий с актерами. И это не потому, что он сроднился со всеми ними, словно искусный психолог, но потому, что его одиночество предоставляет ему огромные способности, всеобъемлющую полноту. В некотором смысле речь всегда идет о том, чтобы быть заикой, — но не в речи, а в самом языке. Иностранцем можно быть только в рамках иного языка. Здесь, наоборот, речь идет о том, чтобы стать иностранцем в рамках своего собственного языка. Пруст говорил, что прекрасные книги обязательно пишут на языке, похожем на иностранный. То же самое можно сказать и о передачах Годара; для этой цели он даже совершенствовал свой швейцарский акцент. Это творческое заикание, это одиночество, которое делает Годара сильным.

Ибо, и вы это знаете лучше меня, он всегда был одиноким. Годар никогда не имел успеха в кино, в который хотели бы заставить верить те, кто говорят: «Он изменился; начиная с такого-то момента дела идут уже не так хорошо». Часто это именно те люди, которые его ненавидели с самого начала. Годар уже оставил свои следы во всем мире, но не на тех дорогах, которые могли бы принести ему славу; скорее всего, он прочерчивал свою собственную линию, — линию активного бегства, всегда ломаную, зигзагообразную, проходящую под землей. Тем не менее в мире кино в той или иной степени удалось окружить его одиночеством. Его удалось ограничить. И он пользуется свободным временем и смутным позывом к творчеству, чтобы сделать серию передач на телевидении. Возможно, это единственный случай, когда телевидение застали

55

врасплох. Обычно все проигрывают ему уже заранее. Годару простили бы, что приходится искать место для его фильмов, но никогда не простят этой серии передач, которые незаметно меняют многое в том, что касается телевидения (как опрашивают людей, заставляют их говорить, демонстрируют при этом ряд изображений и т. д.). Даже если речь идет совсем не об этом, даже если все приглушено. И возмущение многих ассоциаций и групп было неизбежным: пример тому — коммюнике Ассоциации журналистов, фоторепортеров и кинематографистов. Годар по меньшей мере оживил их ненависть. Но он показал также, что на телевидении могло бы быть и другое «население».

— Вы не ответили на наш вопрос. Если вы должны прочитать «лекцию» об этих передачах, то... Какие идеи вы восприняли или почувствовали? Как бы вы могли объяснить ваш энтузиазм? Об остальном всегда можно поговорить и позже, даже если это остальное не так и важно.

— Это так, но иметь какую-нибудь идею — это не идеология, это практика. У Годара есть прекрасная формула: ни одного верного изображения, только само изображение. Философам следовало бы говорить то же самое, и они должны прийти к этому: никаких верных идей, только идеи. Потому что верные идеи — это всегда идеи, соответствующие господствующим значениям или установленным лозунгам. Какое-либо событие всегда проверяется идеями, даже если оно должно произойти, даже если это становление революции, тогда как «только идеи» — это становление настоящего, это заикание в идеях, и это может быть выражено только в форме вопросов, ответы на которые замалчиваются. Это значит, что демонстрируется какая-то вещь, — настолько простая, что она ломает все демонстрации.

В этом смысле в передачах Годара есть две идеи, которые постоянно сталкиваются друг с другом, смешиваются или отделяются сегмент за сегментом. Это одна из при-

56

чин, в силу которой каждая передача делится на две части; это как в начальной школе, это две полярности: наглядный урок и урок языка. Первая идея касается труда. Я полагаю, что Годар постоянно ставит под сомнение смутно выраженную марксистскую-схему, присутствующую

всюду: будто бы существует такая достаточно абстрактная вещь, как «рабочая сила», которая продается или покупается при определенных условиях -- либо указывающих на фундаментальную социальную несправедливость, либо устанавливающих немного больше справедливости. Так, Годар ставит весьма конкретные проблемы; он демонстрирует изображения, вращающиеся вокруг следующего вопроса: что именно покупают и что продают? Не является ли то, что одни готовы продавать, а другие — покупать неизбежно одной и той же вещью? Молодой сварщик готов продавать свой труд сварщика, но — не свою сексуальную силу, если он становится любовником пожилой дамы. Домработница действительно хочет продать свое время для домашнего хозяйства, но она не желает продавать те минуты, когда поет Интернационал. Почему? Потому что она не умеет петь? Но если ей платят как раз за то, что она не умеет петь? И наоборот, рабочий из часовой мастерской желает, чтобы ему заплатили за его способности часовщика, и отказывается от платы за его труд кинематографиста-любителя, или, как он говорит, за его «хобби». Демонстрируемые изображения показывают, что в обоих случаях — и в часовой мастерской, и в работе над монтажем - жесты рабочего до удивления сходны. «Нет, — говорит тем не менее часовщик, — эти жесты отличаются любовью и великодушием, и я не хочу, чтобы мне платили за мои фильмы». Но, в таком случае, кем же тогда являются кинематографист и фотограф, которым платят? Кроме того, что же сам фотограф, в свою очередь, готов заплатить? В некоторых случаях он готов платить своей модели. В других случаях ему платит его модель. Но если он снимает пытки или казнь, он не платит ни жертве, ни палачу. И когда он фотографирует больных, раненых, голодных детей, почему он им

57

не платит? Аналогичным образом, выступая на конгрессе психоаналитиков, Гваттари предлагал, чтобы проходящим психоанализ платили не меньше, чем психоаналитикам, так как нельзя точно сказать, что психоаналитик предоставил определенную «услугу»; здесь имеет место, скорее, разделение труда, эволюция двух видов труда, не соответствующих друг другу: работа прослушивания и просеивания услышанного психоаналитиком, а также работа бессознательного у того, кто проходит анализ. Предложение Гваттари, кажется, не было поддержано. Годар говорит то же самое: почему бы не платить людям, которые смотрят и слушают телевизионные передачи, вместо того чтобы заставлять платить их, так как они выполняют настоящую работу и предоставляют, в свою очередь, определенную публичную услугу. Общественное разделение труда предполагает, чтобы в стенах одного завода оплачивалась не только работа мастерской, но и работа отделов и исследовательских лабораторий. Иначе почему бы не представить рабочих, которые сами должны платить чертежникам, готовящим для них схему изделия? Я полагаю, что все эти и многие другие вопросы, эти и многие другие изображения направлены на то, чтобы сделать понятие рабочей силы дисперсным. С самого начала понятие рабочей силы произвольно выделяет определенный сектор, вырывает труд из его отношений к любви, творчеству и даже производству. Оно делает из труда определенное сохранение, противоположное творчеству, так как речь идет о том, чтобы воспроизвести готовые товары, а также свою рабочую силу в рамках закрытого обмена. С этой точки зрения не так уж и важно, был ли этот обмен справедливым или несправедливым, потому что всегда имеется избирательное насилие в акте платежа и мистификация того же самого принципа, который вынуждает нас говорить о рабочей силе. В той мере, в какой работа была бы отделена от своей псевдосилы, можно было бы самые разные и не соответствующие друг другу потоки производства прямо связать с денежными потоками, независимо от любого вида посредничества любой абстрактной силы. Я путаюсь

еще больше, чем Годар. Тем лучше, так как важны именно вопросы, которые ставит Годар, и изображения, которые он демонстрирует, а также возможное ощущение зрителя, что понятие рабочей силы не является оправданным и само собой разумеющимся даже с точки зрения социальной критики. Реакции некоторых профсоюзов на передачи Годара объясняются еще более очевидными причинами (он затронул священное понятие рабочей силы и т. п.

Имеется еще одна идея, касающаяся информации. Здесь нам также представляют сущность языка как информацию, а сущность информации — как обмен. Здесь также измеряют информацию абстрактными единицами. Так, есть сомнение в том, что школьная учительница, объясняя какое-либо арифметическое действие или обучая орфографии, передает информацию. Она командует; скорее всего она выдвигает лозунги. И детей обеспечивают синтаксисом, словно рабочих — инструментами, чтобы они могли производить высказывания, соответствующие господствующим значениям. Формулу Годара следует понимать буквально: дети — это политические заключенные. Язык — это система команд, а не средство информации. По телевизору говорят: «Теперь будем развлекаться... скоро — новости». На самом деле следовало бы разрушить схему, используемую в информатике. Информатика предполагает, на одном полюсе, максимальную теоретическую информацию, на другом — размещает чистый шум, путаницу; между этими полюсами -- излишек информации, который сокращает количество информации, но позволяет победить шум. Все наоборот: сверху надо было бы разместить излишек информации, включающий в себя передачу и повторение приказов и команд; снизу — информацию, которой всегда минимум, требующийся для своевременного получения приказов. И что-то еще имеется внизу? Да, есть еще такая вещь, как молчание, или такая, как заикание, или такая, как крик, т. е. что-то, что уходило бы от излишка информации, что избегало бы языка и все же позволяло бы себя услышать.

Говорить, даже когда речь идет о безумце — значит всегда занимать чье-то место, — место того, за кого собираются говорить и кому отказывают в праве говорить. Это рот, открытый для передачи приказов и лозунгов. Но женщина, склонившаяся над мертвым ребенком, — это тоже открытый рот. Звук неизбежно репрезентирует изображение, как депутат представляет рабочего. Звук приобретает власть над серией изображений. В таком случае, как начать говорить, не отдавая приказы, не претендуя на то, чтобы представлять кого-либо или какую-то вещь; как суметь заставить говорить тех, кто не имеет на это права, и как озвучить их борьбу против власти? Несомненно, говорить так — значит быть в рамках своего языка иностранцем, прочертить для языка что-то вроде линии бегства.

Это «только» две идеи, но и этого много, и даже слишком, так как они содержат в себе множество вещей и других идей. Таким образом, Годар ставит под сомнение две идеи: идею рабочей силы и идею информации. Он не говорит, что следовало бы передавать верную информацию или что нужно по достоинству оплачивать рабочую силу (эти идеи были бы верными). Он говорит, что эти понятия весьма подозрительны. Он пишет рядом с ними слово ЛОЖЬ. Он давно уже говорил о том, что хотел бы стать производственным бюро, а не автором, ведущим теленовостей, а не кинематографистом. Очевидно, он не хотел сказать, что желал бы создавать свои собственные фильмы подобно Вернею¹⁸ или захватить власть на телевидении.

Он хотел скорее сложить из своих работ что-то вроде мозаики, чем измерить их какой-то абстрактной меркой; скорее создать наслоение из незначительных сообщений, из всех открытых ртов, чем связать их с одним абстрактным сообщением, взятым в качестве лозунга.

— Если это и есть две идеи Годара, то не совпадают ли они с двумя темами, постоянно развиваемыми в его переда-

18 Анри Верней — французский кинорежиссер, снявший фильм «Авантюристы» (1984).

60

чах, — темами «изображения и звука»? Наглядный урок — это изображения, отсылающие к труду, а урок языка — это звуки, отсылающие к сообщениям?

— Нет, здесь есть лишь частичное совпадение: в изображениях неизбежно присутствует информация, а в звуках — труд. Определенные совокупности могут и должны быть разрезаны различными способами, совпадающими лишь частично. Чтобы попытаться восстановить отношение «образ—звук» согласно Годару, следовало бы рассказать одну отвлеченную историю с множеством эпизодов, а в конце заметить, что эта абстрактная история более просто и более конкретно была изложена в одном-единственном эпизоде.

1. Есть изображения, и даже сами вещи являются изображениями, потому что они находятся не в голове, не в мозгу. Наоборот, мозг является одним из образов среди других. Образы не перестают действовать и реагировать друг на друга, производить и потреблять. Нет никакой разницы между образами, вещами и движением.

2. Но образы имеют также и внутреннее пространство, или некоторые образы находятся внутри и переживаются изнутри. Это — субъекты (см. заявление Годара в «Двух или трех вещах, которые я знаю о ней»; см. сборник, опубликованный Бельфоном, с. 393). На самом деле есть разрыв между действием, произведенным этими образами, и реакцией на него. Именно это отклонение, разрыв, дает им возможность сохранять другие образы, т. е. воспринимать. Но они сохраняют только то, что их интересует в других образах: воспринимать — значит вычитать из образа то, что нас не интересует; наше восприятие всегда меньше исходного образа. Мы все настолько переполнены образами, что уже не воспринимаем образы извне.

3. С другой стороны, есть звуковые образы, которые, как кажется, не имеют никакого преимущества. У этих звуковых образов, или у некоторых из них, есть обратная сторона, которую можно назвать как угодно — идеей,

61

чувством, языком, формой выражения и т. д. Благодаря ей звуковые образы приобретают

возможность осваивать или захватывать другие образы, или целую серию других образов. Голос приобретает власть над совокупностью образов (голос Гитлера). Идеи, действующие как лозунги, воплощаются в звуковые образы или в звуковые волны и сообщают то, что должно нас интересовать в других образах; они диктуют условия нашего восприятия. Всегда есть центральный «удар», который нормализует образы, изымая из них то, что мы не должны воспринимать. Таким образом, под прикрытием предшествующего отклонения вырисовываются два потока с противоположными направлениями: один идет от образов, внешних по отношению к восприятию, другой — от идей, преобладающих в восприятии.

4. Итак, мы все включены в цепочку образов, каждый включен на своем месте и каждый к тому же и сам является образом; но, кроме того, мы вплетены и в полотно идей, воздействующих как лозунги. С этого момента акция Годара «звуки и изображения» движется сразу в двух направлениях. С одной стороны, она движется к тому, чтобы вернуться к внешним образам во всей их полноте, сделать так, чтобы мы воспринимали не меньше, чем есть в самом образе, сделать так, чтобы наше восприятие было равно образу, оставить в образах все, что они имеют; это уже определенный способ бороться против той или иной формы власти и ее ударов. С другой стороны, эта акция стремится к тому, чтобы разрушить язык как трофей власти, заставить его заикаться в звуковых волнах, разобрать весь ансамбль идей, которые считаются «верными», для того чтобы извлечь оттуда «только» радей. Возможно, это только две причины среди многих других, благодаря которым Годар подходит к столь новому использованию фиксированного плана. Все это немного похоже на то, что делают некоторые современные музыканты: они устанавливают фиксированный звуковой план, благодаря которому все в их музыке становится понятным. И, выводя на экран школьную доску, на которой пишет, Годар не

62

создает тем самым некий объект, который следует снимать; он создает из этой черной доски и надписей на ней новое телевизионное средство, новую субстанцию выражения, которая обладает своим собственным потоком образов, вступающим в отношения с другими потоками на экране.

Вся эта отвлеченная история в четырех эпизодах имеет научно-фантастический аспект. Это наша социальная реальность сегодня. Есть что-то любопытное в том, что эта история совпадает по некоторым положениям с тем, о чем Бергсон говорит в первой главе «Материи и памяти». Бергсон считается мудрым философом, который уже утратил свою новизну. На самом деле именно кино или телевидение возвращают нас к нему вновь (об этом должно быть в программе ИДЕК,19 может быть, это есть там). В первой части «Материи и памяти» раскрывается удивительная концепция фотографии и движения в кино в их отношении к другим вещам: «Фотография, если это фотография, уже включена, втянута в тот же самый интерьер вещей, вместе со всеми точками Своего пространства и т. д.». Это не значит, что Годар бергсонист. Скорее наоборот, это не Годар вновь обращается к Бергсону, но каждый на своем пути к обновлению телевидения встречается с ним хотя бы частично.

— Однако почему у Годара всегда «два»? Нужно, чтобы было два, для того чтобы было три... Но какой смысл имеют эта 2, эта 3?

— Вы делаете вид, что вы первый, кому известно, что это не так. Годар не является диалектиком. То, что для него важно, это не 2 или 3, или сколько бы там ни было, это И, союз «и». Употребление союза «и» у Годара играет очень важную роль. Это очень важно, потому что все наше мышление моделируется, скорее, по образцу глагола «быть», «существовать». Философия переполнена

19 ИДЕК — Французская школа кино.

63

дискуссиями о суждении принадлежности (небо голубое) и суждении существования (Бог есть), об их возможных редукциях или их нередуцируемости друг к другу. Но это всегда глагол «быть». Даже союзы измеряются глаголом «быть», что хорошо видно на примере силлогизма. Только англичане и американцы могут освободить свои союзы, чтобы поразмышлять над их отношениями. Только когда из суждения делают отношение автономного типа, замечают, что этот союз проникает повсюду, он пропитывает и искажает любую вещь: «И» не является уже больше союзом или каким-то особенным отношением, он увлекает за собой все отношения, и существует столько отношений, сколько «И»; «И» не только расшатывает все отношения, он расшатывает существительное, глагол и т. д. «И», это «и...и...и...», и есть творческое заикание, использование своего языка как иностранного, в противоположность его согласованному и господствующему использованию, основанному на глаголе «быть».

Разумеется, «И» — это разнообразие, множество, разрушение тождества. Заводские ворота — не одни и те же, когда я вхожу в них, а затем выхожу, или когда я прохожу мимо, оказавшись безработным. Жена осужденного не является одной и той же женщиной до и после суда. Однако разнообразие и множество ни в коей мере не представляют собой ни эстетическую коллекцию (когда говорят «одна и больше», «одна женщина и больше»), ни диалектическую схему (когда говорят «единица дает двойку, которая даст тройку»), поскольку во всех этих случаях подменяется примат Единого, примат бытия, которое предполагает стать множеством. Когда Годар говорит, что все делится на два и что день — это утро и вечер, он не сообщает, что это одно или другое, или что одно становится другим, становится двумя, так как множество никогда не выражается ни в терминах, сколько бы их ни было, ни в их совокупности или тотальности. Множество как раз и есть «И», у которого совершенно иная природа, чем у совокупностей или элементов.

64

Ни элемент, ни совокупность, что это такое, это «И»? Я полагаю, что сила Годара в том, чтобы жить и мыслить, а также показывать это «И» самыми необычными способами, заставлять его активно действовать. «И» — это ни одно и ни другое, оно всегда между ними, это граница; всегда есть линия бегства или потока, только ее не видят, потому что она едва доступна восприятию. Именно на этой линии бегства происходят события, совершается становление, зреют революции. «Сильные люди — это не те, кто занимает то или иное поле; это рубеж, который возможен». Жискара д'Эстен, давая недавно армии урок военной географии, меланхолически констатировал: чем больше уравниваются вещи на уровне таких грандиозных систем, как Восток и Запад, СССР и США, на уровне всемирных соглашений,

орбитальных стыковок, мировой полиции и т.д., тем больше они «дестабилизируются» с севера на юг. Жискар д'Эстен приводит в пример Анголу, Ближний Восток, палестинское сопротивление, а также все волнения, которые создают региональную дестабилизацию безопасности, захваты самолетов, Корсику и т. д. С севера на юг мы постоянно обнаруживаем линии, отклоняющиеся от этих систем, одно «И», «И», «И», которое всякий раз указывает на новый предел, на новое направление ломаной линии, на новую демонстрацию рубежа. Цель Годара — «увидеть рубежи», т. е. заметить то, что недоступно восприятию. Осужденного и его жену, мать и ребенка, а также изображения и звуки. Движения часовщика, когда он находится в своей мастерской и когда он работает за монтажным столом: их разделяет недоступная восприятию граница, которая не относится ни к одному, ни к другому, но которая вовлекает и то и другое в некую несогласованную эволюцию, в бегство или в поток, где нам уже не известно, ни куда он следует, ни в чем его предназначение. Целая микрополитика рубежей, границ — против макрополитики великих систем. По крайней мере известно, что именно здесь происходят события, на границе образов и звуков, — там, где образы становятся слишком насыщенными, а звуки —

5 Жиль Делёз

65

слишком сильными. Именно это Годар и сделал в «Шесть раз по две»: шесть раз между двумя плоскостями, шесть раз провести и шесть раз заставить увидеть эту активную, созидательную линию, а также привлечь к этому телевидение.

«Дневники кино». № 271. Ноябрь, 1976.

ОБ ОБРАЗЕ-ДВИЖЕНИИ

— Ваша книга представляется не книгой об истории кино, а некой классификацией образов и знаков, таксисомией-ей. В этом отношении она продолжает некоторые из ваших предшествующих работ: например, вы уже составляли классификацию знаков в книге о Прусте. Но «Образ-движение» — это первый случай, когда вы решаете подступиться не к какой-то философской проблеме или к чьему-либо творчеству (например, Спинозы, Кафки, Бэкона или Пруста), но к определенной области в целом, в данном случае — к кинематографу. И в то же самое время вы, хотя и зарекались создавать его историю, трактуете кинематограф в историческом ключе.

— Действительно, это — в некотором смысле история кино, но «история естественная». Речь идет о том, чтобы классифицировать типы изображений и соответствующие им образы так, как классифицируют животных. Большие жанры — вестерн, полицейский фильм, историческое кино, комедия и т. д. — мало говорят нам о типах образов или присущих им характеристиках. Но планы — крупный или дальний — уже определяют эти типы. Однако существует много иных факторов — световых, звуковых, временных, — которые вмешиваются в ситуацию. И если я рассматриваю весь кинематограф в целом, то именно потому, что он построен на основе образа-движения. С оп-

ределенного времени кино способно находить или создавать максимальное количество различных изображений, и в первую очередь — создавать из них композиции посредством монтажа. Есть образ-восприятие, образ-действие, образ-аффект и многие другие. И в любом случае есть присущие им знаки, которые одновременно характеризуют эти образы и с точки зрения их происхождения и с точки зрения их композиции. Эти знаки, даже если они являются звуковыми или голосовыми, не лингвистические. Заслуга такого логика, как Пирс, состоит в разработке чрезвычайно богатой классификации знаков, относительно не зависимой от лингвистической модели. Было бы любопытно посмотреть, не принесло ли с собой кино определенную движущуюся материю, которая потребует нового понимания образов и знаков. В этом смысле я и попытался написать книгу о логике, — логике кинематографа.

— Можно было бы также сказать, что вы желаете исправить определенную несправедливость философии по отношению к кино. Вы, в частности, упрекаете феноменологию в том, что она плохо поняла кино, что она уменьшила его значимость, сравнивая и противопоставляя его естественному восприятию. И вы полагаете, что у Бергсона были все предпосылки, чтобы понять кинематограф; он даже предвосхитил его, но не знал или не хотел признаться в совпадении своих собственных концепций с концепцией кино. Словно между ним и этим видом искусства было что-то вроде гонки с преследованием. На самом деле, в «Материи и памяти», ничего не зная о кино, он выдвигает фундаментальный концепт образа-движения вместе с его тремя главными формами — образом-восприятием, образом-действием, образом-аффектом, которые сообщают новизну и фильму. Но позже, в «Творческой эволюции», на этот раз уже действительно имея дело с кино, он отказывается от этого концепта, но иначе, чем это делает феноменология: по той же самой причине, что и естественное восприятие, он видит в нем увековечивание весьма древней иллюзии, ко-

торая заключается в вере в то, что движение может быть восстановлено начиная с фиксированных мгновений.

— Это очень любопытно. У меня есть ощущение, что современные философские концепции воображения и их авторы не обращают внимания на кинематограф: они либо верят в движение, но отвергают образ, либо подчеркивают образ, но отвергают движение. Любопытно, что Сартр в «Воображаемом» рассматривает все виды образов за исключением кинематографического. Мерло-Понти интересовался кино, но только чтобы сопоставить его со всеобщими условиями восприятия и поведения. Ситуация с Бергсоном, в «Материи и памяти», является уникальной. Или даже так: «Материя и память» является экстраординарной книгой в творчестве Бергсона. Он уже не рассматривает движение рядом с длительностью, но, с одной стороны, устанавливает некое абсолютное тождество «движение—материя—образ», а с другой — открывает во Времени сосуществование всех уровней длительности (материя была лишь самым низшим уровнем). Феллини говорил недавно, что мы одновременно находимся в детстве, в старости и в зрелости: это совершенно в духе Бергсона. Таким образом, в «Материи и памяти» сочетаются чистый спиритуализм и радикальный материализм. Если угодно, Вертов и Дрейер²⁰ в одно и то же время, оба эти направления. Но Бергсон не продолжает движение по этой дороге. Он

отказывается от этих двух фундаментальных шагов, касающихся образа-движения и образа-времени. Почему? Я полагаю потому, что здесь Бергсон разрабатывал новые философские концепты, связанные с теорией относительности: он думал, что теория относительности подразумевала определенную концепцию времени, которая не была выделена в рамках самой этой теории, но которую философии требовалось построить. Однако произошло следующее: многие полагали, что Бергсон принялся за саму теорию относительности, что

20 Карл Теодор Дрейер (1889—1968) — датский кинорежиссер.

68

он критиковал саму физическую теорию. Бергсон осуждал это слишком серьезное недоразумение, но развеять его было невозможно. И поэтому он вернулся к более простой концепции. Тем не менее в «Материи и памяти» он дал эскизы образа-движения и образа-времени, которые смогли бы, несколько позже, найти свое применение на ниве кинематографа.

— Не это ли мы и обнаруживаем у такого кинематографиста, как Дрейер, который вдохновляет вас при написании самых прекрасных страниц вашей книги? Недавно я еще раз посмотрел «Гертруду»,²¹ — фильм, который собираются снова выпустить через двадцать лет. Это великолепная лента, где модуляция уровней времени достигает такой изысканности, с которой могут сравниться лишь некоторые мгновения у Мидзогутти²² (появление—исчезновение^ жены гончара, мертвой и живой, в финале «Сказок темной луны»,²³ например). И Дрейер в своих «Записках» постоянно говорит, что следует упразднить третье измерение, глубину, и создать плоский образ, который будет находиться в непосредственной связи с четвертым и пятым измерением, с Временем и Духом. Любопытно, что по поводу «Слова»²⁴ например, он уточняет, что речь в нем не идет об истории привидения или слабоумного, но «о глубоком соответствии между точной наукой и интуитивной религией». И он обращается к Эйнштейну. Цитирую: «Новая наука, как следствие теории относительности Эйнштейна, предоставила доказательства существования во внешнем мире трех измерений, который является миром наших чувств, четвертого измерения — времени и пятого — психизма. Было доказано, что можно переживать события, которые еще не имели места в реальности. Были открыты новые перспективы,

21 Фильм К. Т. Дрейера (1965).

22 Кэндзи Мидзогутти — японский кинорежиссер.

23 фильм К. Мидзогутти (1953), победитель на Венецианском кинофестивале.

24 фильм К. Т. Дрейера.

69

вынуждающие нас признать глубокое соответствие между точной наукой и интуитивной религией». Но давайте вернемся к вопросу об «истории кино». Вы выстраиваете определенную последовательность. Вы говорите, что такой-то вид образов появляется в такое-то время, например в послевоенное. Тем самым вы создаете не только абстрактную классификацию, но и естественную историю образов. Вы хотите учитывать также и историческое движение.

- Во-первых, очевидно, что различные типы образов не предшествуют кино, их необходимо создать. Плоский образ или, наоборот, глубина должны всякий раз создаваться или воссоздаваться, если вы хотите, чтобы знак отсылал к определенной сигнатуре. Таким образом, анализ образов и знаков должен быть включен в монографии о великих актерах. Возьмем такой пример: мне кажется, что экспрессионисты преподносят свет в определенном отношении с тенью, и этим отношением является борьба. Во французской довоенной школе все совершенно иначе: здесь нет борьбы, а есть чередование; не только сам свет является движением, но есть два типа света, которые чередуются, — солнечный и лунный. Это очень близко художнику Делонэ. Это антиэкспрессионизм. Если такой автор, как Ривет,²⁵ присоединяется сегодня к французской школе, то потому, что он обнаружил и полностью обновил эту тему двух типов света. Из этого он делал чудеса. Он близок не только к Делонэ к живописи, но и к Нервалю в литературе. Он самый последовательный сторонник Нерваля, единственный в кинематографе. Во всем этом присутствуют, очевидно, исторические и географические факторы, которые воздействуют на кино, связывают его с другими видами искусства, подвергают различным влияниям. Здесь целая история. И все-таки эта история образов не кажется мне эволюционной. Я полагаю, что любые образы по-разному комбинируют одни

25 Жак Ривет (род. в 1928 г.) — французский кинорежиссер, представитель Новой волны.

70

и те же элементы, одни и те же знаки. Но какое бы то ни было сочетание невозможно в какой бы то ни было момент: чтобы определенный элемент был развит, требуются определенные условия, иначе этот элемент останется атрофированным или второстепенным. Таким образом, существуют уровни развития, каждый настолько совершенный, насколько это возможно, уровни, а не линии наследственности или родственные связи. В этом смысле следует говорить скорее о естественной истории, чем об истории исторической.

— Ваша классификация является все же определенной оценкой. Она предполагает оценочные суждения о тех авторах, на которых Вы задерживаетесь, а следовательно, и о тех, кого вы едва упоминаете или не упоминаете вовсе. Книга требует, конечно, и какого-то продолжения, оставляя нас в преддверии образа-времени, который должен бы следовать за самим образом-движением. Но в первой книге вы описываете кризис образа-действия в конце и сразу же после второй мировой войны (итальянский неореализм, затем французская Новая волна и т. д.). Не свойственны ли определенные признаки, которыми вы характеризуете кинематограф в состоянии этого кризиса, — обращение к реальности как к незавершенной и рассеянной, ощущение, что все становится клишированным, постоянные переключения с главного на второстепенное, разрыв элементарных связей между данной ситуацией и действием персонажа, — не присутствует ли все это уже в двух довоенных фильмах «Правило игры» и «Гражданин Кэйн», которые обычно рассматриваются как стоящие у истоков современного кино и о которых

вы не упоминаете?

— Прежде всего, я не собираюсь совершать никаких открытий; все авторы, к которым обращаюсь, очень известны, я премного восхищаюсь ими. Например, мир Лоузи²⁶ я рассматриваю с точки зрения монографий: я пытаюсь

26 Джозеф Лоузи (1909—1984) — британский режиссер и продюсер.

71

определить его через образ высокого плоского берега, заполненного большими птицами, вертолетами и тревожащими воображение скульптурами, в то время как внизу находится маленький викторианский городок и от берега к городу идет линия огромного склона. Таким способом Лоузи восстанавливает координаты натурализма. Эти же координаты, но в другой форме, мы обнаруживаем у Штро-хайма,²⁷ у Бунюэля. Я рассматриваю чью-либо работу в целом и не думаю, что есть что-то плохое в какой-либо большой работе: у того же Лоузи «Форель» была плохо принята даже «Дневниками», потому что этот фильм, эту новую «Еву», не рассматривали в рамках его работы в целом. Далее, вы говорите, что есть пробелы, умолчания, Уэллс, Ренуар, авторы огромной значимости. Дело в том, что в этой книге я не могу рассматривать их работы в целом. Мне кажется, что над всем творчеством Ренуара господствует определенное отношение театр—жизнь, или, более точно, отношение действительный образ— виртуальный образ. Уэллс является для меня первым, кто сконструировал непосредственно образ-время, который не был больше простым следствием из движения. Это необыкновенный прорыв, который будет возобновлен Рене. Но я не мог говорить о таких примерах в первой книге, в ней я мог говорить о натурализме в целом. Даже относительно того, что касается неореализма и Новой волны, я только подступаю к самым поверхностным аспектам в самом конце книги.

— Все же есть впечатление, что вас интересует в первую очередь натурализм и спиритуализм (скажем, Бунюэль, Штрохайм, Лоузи, с одной стороны, Брессон^{1*} и Дрейер — с другой), т. е. либо падение и деградация натурализма, либо прорыв, взлет духа, четвертого измерения. Это вертикальные движения. Вы, кажется, меньше интересуетесь гори-

27 Эрих фон Штрохайм (1885—1957) — австрийский киноактер и режиссер.

28 Робер Брессон (1901 — 1999) — французский кинорежиссер, представитель Новой волны.

72

зонтальным движением, например сцеплением действий в американском кино. И когда вы обращаетесь к неореализму и к Новой волне, то иногда говорите об образе-действии, а иногда — о кризисе образа-движения в целом. Не считаете ли вы в данный момент, что всякий образ-движение, который оказывается в состоянии кризиса, подготавливает условия для появления

образа другого типа, уже за спиной самого движения, образа-действия, который позволяет существовать и даже усиливает два других аспекта образа-движения: восприятие и чистые аффекты?

— Нельзя ограничиваться утверждением, что современное кино порывает с повествованием. Это только одно из следствий, главное в другом. Кино действия экспонирует сенсомоторные ситуации: здесь есть персонажи, которые находятся в определенном положении и которые действуют, когда нужно, прибегая к насилию, в соответствии с тем, что они чувствуют, воспринимают. Действие соединяется с восприятием, восприятие продолжается в действиях. Теперь предположим, что какой-то персонаж оказывается в положении, повседневном или экстраординарном, которое выходит за пределы любого возможного действия или оставляет его без реакции. Это что-то слишком сильное или слишком болезненное, слишком прекрасное. Сенсомоторная связь разрушена. Здесь уже нет сенсомоторной ситуации, но есть ситуация чисто оптическая и звуковая. Это другой тип образа. Возьмем чужестранку в «Стромболи»:29 она наблюдает ловлю тунца, агонию тунца, затем — извержение вулкана. С ее стороны нет никакой реакции на все увиденное, никакого ответа, это слишком сильно: «Со мной все кончено, я боюсь, какая тайна, какая красота, боже мой...». Или возьмем героиню фильма «Европа 51»,30 стоящую перед заводом: «Я

29 «Стромболи, земля божья» — фильм Р. Росселлини (1950); режиссер правда, отказался от авторства, утверждая, что американская версия была изрезана при монтаже до неузнаваемости.

30 фильм Р. Росселлини.

73

думала, что вижу заключенных». Это, как я полагаю, величайшее изобретение неореализма: уже нет веры в возможность действовать в таких ситуациях или реагировать на них, и в то же время нет и пассивности; мы улавливаем или обнаруживаем нечто нестерпимое, невыносимое даже в самой обычной повседневной жизни. Это кино Ясновидящего. Как говорил Роб-Грийе, описание заменяет собой объект. Так, когда мы оказываемся в чисто оптических и звуковых ситуациях, то разрушается не только действие, но и, как следствие, повествование; восприятие и аффекты также меняют свою природу, потому что они переходят в совершенно иную систему, чем сен-сомоторная система «классического» кино. Кроме того, это уже не тот же самый тип пространства; пространство, утратившее свои моторные соединения, становится пространством разъединенным или опустошенным. Современное кино конструирует экстраординарные типы пространства: сенсомоторные знаки уступили свое место «оптикознакам» или «звукознакам». Конечно, всегда существует движение. Но именно всякий образ-движение ставится под вопрос. И еще одно: очевидно, что новый оптический и звуковой образ связан с внешними условиями, которые реализуются после войны, и это не только разрушенные или неиспользуемые пространства, но и все формы «баллады», которые заменяют собой действие, а также всеобщий рост нетерпимости.

Образ никогда не является единственным. Считается, что есть отношение между образами. Так, когда восприятие становится чисто оптическим и звуковым, с чем оно вступает в отношение, если это уже не может быть действием? Актуальный образ, отрезанный от своего

моторного продолжения, вступает в отношение с неким виртуальным образом, с ментальным образом или с зеркалом. Я видел завод и полагал, что вижу заключенных. Вместо линейного продолжения есть круг, по которому два образа постоянно бегут друг за другом вокруг точки неразличимости реального и воображаемого. Можно сказать, что актуальный образ и его виртуальное отображение

74

кристаллизуются. Этот образ-кристалл всегда удваивается или дублируется, как у Ренуара, у Офюльса³¹ и еще позже, в иной форме, он проявится и у Феллини. Существует много способов кристаллизации образа и много кристаллических знаков. Но внутри кристалла мы всегда что-то видим. Во-первых, мы видим, что это время, это плоскости времени, это непосредственный образ-время. Дело не в том, что движение прекратилось; дело в том, что отношение движения и времени перевернулось. Время не является больше следствием образа-движения (монтажа); наоборот, теперь движение вытекает из времени. Монтаж не исчезает с неизбежностью, он изменяет свой смысл, становится «демонстражем», как говорит Лапужад.³² Во-вторых, образ вступает в новые отношения со своими собственными оптическими и звуковыми элементами: можно сказать, что видимость фактически становится вещью скорее «читаемой», чем видимой. Становится возможной целая педагогика образа на манер Годара. Наконец, образ становится мыслимым, способным улавливать механизмы мышления, в то время как камера принимает на себя различные функции, которые на самом деле совпадают с функциями предлогов в предложении. Я полагаю, что есть три аспекта преодоления образа-движения. Следуя одной классификации, можно говорить о «хроно-знаках», «лектознаках» и «ноознаках».

. — Вы очень критично настроены по отношению к лингвистике и тем теориям кино, которые вдохновляются этой дисциплиной. И тем не менее вы говорите об образах скорее «читаемых», чем «видимых». Так, термин «читав-мый» в применении к кино вызывает только ярость во времена господства лингвистики («читать фильм», «чтения» фильмов). Не рискуете ли вы, используя этот термин, быть обвиненным в путанице? Не открывает ли ваш термин «чи-

31 Макс Офюльс — немецкий режиссер, урожденный Макс Оп-пенхаймер.

32 Робер Лапужад — режиссер, им снят фильм «Сократ» (1968).

75

таемый образ» что-то, отличное от лингвистической идеи, или же вы возвращаетесь к ней?

— Нет, мне так не кажется. Опыты применения лингвистики к кино являются катастрофическими. Конечно, такие мыслители, как Метц³³ или Пазолини, проделали очень важную критическую работу. Но у них обращение к лингвистической модели всегда заканчивается стремлением показать, что кино — это нечто иное, и если это язык, то это язык аналогии или модуляции. С этого времени можно считать, что обращение к лингвистической модели — это поворот, который желательно миновать. Среди самых прекрасных текстов у

Базена³⁴ есть один, где он объясняет, что фотография — это форма, некоторый муляж (можно иначе сказать, что язык — это тоже форма), тогда как кино — это от начала и до конца модуляция. Это не только голоса, но и звуки, свет, движение, которые пребывают в постоянной модуляции. Параметры образа приведены в состояние изменения, повторения, мерцания, петляния и т. д. Если есть какая-то действительная эволюция по отношению к кино, называемому классическим, то она возможна, как показывает электронный образ, в двух аспектах — мультипликации параметров и образования расходящихся серий, в то время как классический образ стремился к совпадению серий. Поэтому видимость образа оказывается его «читаемостью». «Читаемый» означает здесь независимость параметров и расхождение серий. Есть также еще один аспект, который присоединяется к нашим предыдущим ремаркам. Это вопрос о вертикальном измерении. Наш оптический мир частично обусловлен нашим вертикальным телосложением. Один американский критик, Лео Штейнберг, объяснял, что современная живопись определяется не столько чисто оптическим пространственным

кино.

33 Рексфорд Метц — режиссер.

34 Андрэ Базен (1918—1958) — французский критик и теоретик о.

76

планом, сколько отказом от преимущества вертикали, — как если бы прежний образец окна в мир сменился бы непроницаемым горизонтальным или наклонным планом, на который наносились бы данные. Это и есть «читаемость», которая подразумевает не язык, а что-то вроде порядка диаграммы. Это формула Беккетта: лучше сидеть, чем стоять, и лучше лежать, чем сидеть. Весьма показателен в этом отношении современный балет: бывает, что самые динамичные движения совершаются на земле, тогда как стоя партнеры словно приклеиваются друг к другу, и создается впечатление, что они упадут, если разделятся. В кино может быть так, что экран сохраняет только номинальную вертикаль и функционирует как горизонтальная или наклонная плоскость. Майкл Сноу³⁵ самым серьезным образом поставил под сомнение преимущество вертикали и даже сконструировал специальный аппарат для этой цели. Великие режиссеры кино поступают так же, как Варезе в музыке: они работают с тем, что у них имеется, но обращаются к новым аппаратам, к новым инструментам. В руках посредственных режиссеров эти инструменты работают вхолостую, и их заменяют идеи. И наоборот, у великих режиссеров идеи привлекают к себе эти новые инструменты. Поэтому я не считаю, что кино лучше телевидения или видео. Любое новое средство может служить этим идеям.

. — Возможно, что обращение к вертикальному измерению является на самом деле одним из важнейших вопросов современного кино: это центральный мотив, например, последнего фильма Глаубера Роша[^] «Возраст земли», великолепной ленты, наполненной невероятными планами, каждый из которых — настоящий вызов вертикали. Рассматривая кино только под «геометральным», пространственным уг-

35 Майкл Джеймс Сноу (род. в 1929 г.) — режиссер, художник, фотограф, центральная фигура

американского авангарда.

36 Испанский режиссер, фильм «Антониу дас Мортес» — победитель на Каннском фестивале (1969).

77

лом зрения, не уклоняетесь ли вы от собственно драматического измерения, которое раскрывается, например, в проблеме взгляда, поставленной такими режиссерами, как Хичкок или Ланг?³⁷ По поводу первого вы упоминаете, правда, о такой функции, как «демаркация», которая, кажется, имеет скрытую связь с проблемой взгляда. Но понятие взгляда, вплоть до самого слова, абсолютно отсутствует в вашей книге. Это сделано осознанно?

— Я не знаю, нужно ли это понятие. Глаз уже существует в вещах, он есть часть образа и представляет собой видимость образа. Именно это и показывает Бергсон: образ является светящимся или видимым сам по себе, он нуждается только в «черном экране», который мешает ему передвигаться во всех направлениях вместе с другими образами, который препятствует рассеиванию света и его распространению во все стороны и который отражает и преломляет свет. «Свет, всегда распространяющийся, никогда не обнаруживает себя...». Глаз — это не камера, это экран. Что касается камеры вместе со всеми ее предложными функциями, то это, скорее, третий глаз, глаз духа. Вы вспоминаете Хичкока: правда в том, что он вводит зрителя в фильм так же, как это делали Трюффо и Душе.³⁸ Но проблема взгляда заключена не в этом. Дело, скорее всего, в том, что он вставляет действие в целостную ткань отношений. Действие — это, например, преступление. Но отношения — это уже иное измерение, согласно которому преступник «отдает» свое преступление кому-то другому: либо меняет его, либо передает кому-то. И Ромер³⁹ и Шаброль это прекрасно видели. Эти отношения являются не действиями, но символическими актами, которые обладают только ментальным существовани-

37 Франц Ланг (1890—1976) — немецкий режиссер, представитель экспрессионизма.

38 Жан Душе — режиссер.

39 Эрик Ромер (род. в 1920 г.) — французский режиссер, представитель Новой волны.

78

ем (дар, обмен и т. д.). Именно это камера и раскрывает: ее наводка и движение выявляют ментальные отношения. Если мы говорим о Хичкоке как об истинном англичанине, то в первую очередь именно потому, что его интересуют проблемы и парадоксы отношений. Кадр у него - словно рамка гобелена: она демонстрирует нам орнамент отношений, в то время как действию соответствует только движущаяся ткань, которая проходит сверху вниз. Таким образом, Хичкок вводит в кино ментальный образ. Это не проблема взгляда, и если камера -- глаз, то это глаз духа. Отсюда становится понятным экстраординарное положение Хичкока в кинематографе: он

переходит от образа-действия к чему-то более глубокому, к ментальным отношениям, к разновидности ясновидения. Только вместо того чтобы увидеть в этом свой вклад в развитие кризиса образа-действия и, более широко, образа-движения, он способствует его завершению, его насыщению. Так что можно сказать, что Хичкок — и последний из представителей классического кино, и первый из модернистов.

— Для вас Хичкок — кинематографист отношений *par excellence*, того, что вы обозначаете как «терциальность». Отношения — это и есть то, что вы называете «целым»? Это сложный пункт вашей книги. Вы ссылаетесь на Бергсона, утверждая: целое не замкнуто; оно, напротив, есть само Открытое, нечто, что всегда открыто. Замкнуты как раз совокупности, не следует это смешивать...

— Открытое — это хорошо известное поэтическое понятие, которым дорожил Рильке. Но у Бергсона это также и философское понятие. То, что действительно важно, — это различие между совокупностью и целым. Если мы путаем их, то целое теряет свой смысл, и тогда мы попадаем в знаменитый парадокс о совокупности всех совокупностей. Совокупность может объединять самые разные элементы: она не является менее замкнутой, относительно замкнутой или искусственно закрытой. Я говорю «искус-

79

ственно», потому что всегда есть нить, какой бы тонкой она ни была, нить, связывающая одну совокупность с более широкой, и так до бесконечности. Но у целого иная природа, оно принадлежит к порядку времени: оно пересекает все совокупности, и именно оно препятствует им завершить до конца свойственную им тенденцию, т. е. окончательно сформироваться. Бергсон постоянно говорит: Время — это Открытое, оно меняет и не перестает менять свою природу в каждое мгновение. Это —: целое, которое является не совокупностью, но вечным переходом от одной совокупности к другой, преобразованием одной совокупности в другую. Это очень трудно помыслить, это отношение «время—целое—открытое». Но именно кино позволяет нам легче это сделать. В кинематографе существуют три находящиеся рядом друг с другом уровня: наводка (это определение временной совокупности, искусственно замкнутой); разбивка (это определение одного или нескольких движений, которые распределяются в элементах совокупности); однако движение выражает также определенное изменение или вариант целого, которое само по себе является предметом монтажа. Целое пересекает все совокупности и мешает им «тотально» замкнуться. Когда говорят о пространстве за кадром, то хотят сказать две вещи: во-первых, что любая данная совокупность является частью более широкой совокупности, в двух или трех измерениях, а также то, что все совокупности погрузились в некое целое иной природы, четвертого или пятого измерения, которое постоянно меняется посредством тех совокупностей, которые, какими бы широкими ни были, это целое пересекает. В одном случае это пространственная и материальная протяженность, в другом — духовная обусловленность на манер Дрейера или Брессона. Эти два аспекта не исключают, а дополняют друг друга, взаимодействуют друг с другом, и предпочтение отдается то одному, то другому. Кино постоянно играет этими существующими рядом друг с другом уровнями, каждый великий режиссер понимает и применяет их на практике по-своему. В выдаю-

80

щемся фильме, как и в любом произведении искусства, есть нечто открытое. И следует всякий раз отыскивать, что это такое: время или целое, и то, как они по-разному проявляются в фильме.

«Дневники кино»! № 352. Октябрь, 1983

(беседа с Паскалем Бонитцером

и Жаном Нарбони от 13 сентября,

записанная ее участниками).

ОБ ОБРАЗЕ-ВРЕМЕНИ

— Кинематографу уже сто лет, и только сегодня философ намерен представить свои собственные концепты кино.[^] Что следует думать об этом слепом пятне философской рефлексии ?

— Это верно, философы мало занимались кино, даже когда они обращались к нему. И тем не менее здесь есть одно совпадение. В то же самое время, когда появляется кино, философия старается сделать движение объектом мысли. Возможно, здесь и кроется причина, в силу которой философия не придает большого значения кино: она слишком занята решением своей задачи, аналогичной загадке кино; она желает сделать движение доступным для мысли, так же как кино делает его доступным для изображения. Существует независимость этих двух линий исследования еще до того, как становится возможной их встреча. Тем не менее кинокритики, по крайней мере самые знаменитые, обращаются к философам, которые предлагают им свою эстетику кино. Это еще не закономерность, но она уже складывается. Это уже случилось с Базеном.

— Чего еще вы сегодня ожидаете от кинокритики, какую роль должна она играть?

6 Жиль Делёз

81

— Кинематографическая критика встречается на своем пути сразу два подводных камня: надо избежать и простого описания фильмов, и применения концептов, пришедших извне. Задача критики состоит в том, чтобы сформировать концепты, которые не были бы очевидным образом «даны» в фильме и которые вместе с тем подходили бы только к кино, к такому-то роду фильмов, к такому-то фильму, — концепты, свойственные кино, но которые можно создать только в философии. Это не технические понятия (тревеллинг, т. е. съемка с движения,

раккорд, 40 ложный раккорд, глубина поля, планировка и т. д.), не сама техника, если она не служит тем целям, которые ею предполагаются, но которые она не объясняет.

Именно эти цели образуют концепты кино. Кино отталкивается от самодвижения образа и даже от его авто-темпорализации: это и есть его основа, и именно эти два аспекта я пытался исследовать. Но не намерено ли кино открыть для нас такое пространство и такое время, которые другие искусства не обнаруживают? Тревеллинг и панорамная съемка — это еще не все пространство. Кроме того, случается, что тревеллинг перестает очерчивать пространство и углубляется во время, например у Висконти. Я пробовал анализировать пространство у Куросавы и Мидзогутти: с одной стороны, это объемлющее, с другой — линия мира. Здесь есть важное различие: то, что происходит на линии мира, не совпадает с тем, что происходит в объемлющем. Технические методы подчинены этим грандиозным конечным целям. И именно это очень трудно усвоить: нужны монографии о режиссерах, и в то же время они всякий раз должны прививаться к дифференциациям концептов, спецификаций, реорганизаций, которые и дают ход кино в целом.

40 Соединение секвенций кадров при монтаже. Лучше оставить этот термин без перевода, так как Делёз различает только истинный и ложный раккорд, а в отечественной теории кино принята более широкая и разветвленная классификация типов монтажа (см., например: Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 1998).

82

— Как исключить психоанализ и его отношение к кино из проблематики тело-мысль, которая пронизывает вашу рефлексию? Или еще лингвистику. Короче, «концепты, идущие извне»?

— Это та же самая проблема. Концепты, которые философия предлагает кино, должны быть специфическими, т. е. они должны соответствовать только кино. Можно всегда сблизить наводку и кастрацию, или крупный план и частичный объект: я не вижу, что это дает кино. Даже «воображаемое»: нет уверенности, что это будет понятие, представляющее ценность для кино как производителя реальности. Не стоит проводить психоанализ Дрейера, так как в другом случае он не принесет большой пользы. Было бы лучше сопоставить Дрейера и Кьеркегора, потому что последний уже понимал, что проблема заключалась в том, чтобы «создать» движение, и что только «выбор» его создавал: духовное решение оказывается объектом, адекватным кино.

Ничего общего с психоанализом не имеет сравнение Дрейера и Кьеркегора, которое подводит нас к данной философско-кинематографической проблеме. Как духовная детерминация может стать объектом кино? Мы вновь обнаруживаем это в разных формах у Брессона и у Роме-ра, и этим увлекается весь кинематограф, не только кино абстрактное, отвлеченное, но и кино волнующее, завораживающее зрителя.

То же самое можно было бы сказать и о лингвистике: она так же ограничивается тем, что предоставляет концепты, которые к кино применимы только внешним образом, например концепт «синтагмы». Но кинематографический образ сразу же сводится к высказыванию, а его

конститутивный характер, движение, заключается в скобки. Повествование в кино подобно воображению: определенная последовательность образов, имеющих между собой косвенную связь, вытекает из движения и из времени, но не наоборот. Кино всегда будет рассказывать о том, что его заставляют рассказывать движение и время

83

образа. Если движение руководствуется правилом сенсо-моторной схемы, т. е. представляет персонажа, который реагирует на определенную ситуацию, тогда возникает некоторая история. Напротив, если сенсомоторная схема рушится в пользу движений рассогласованных, дезориентированных, то появляется другая форма, скорее становление, чем история...

— В этом и состоит значение неореализма, которое вы детально раскрываете в вашей книге. Решительный разрыв, связанный с войной, очевиден (Росселини, Висконти в Италии, Рэй41 в Америке и т. д.). Тем не менее Озу42 еще до войны, а Уэллс после нее отходят от всякого чрезмерно историчного подхода...

— Да, если этот грандиозный разрыв совершается в конце войны вместе с неореализмом, то именно потому, что последний регистрирует банкротство всех сенсо-моторных схем: персонажи уже «не умеют» реагировать на ситуации, в которые они попадают, потому что они слишком ужасны, или слишком прекрасны, или неразрешимы... Тогда рождается новая раса персонажей. Но прежде всего рождается возможность темпорализировать кинематографический образ: это чистое время, скорее время в чистом состоянии, чем движение. Эта революция в кино могла готовиться и при других условиях у Уэллса и задолго до войны у Озу. У Уэллса есть толщина времени, существующие рядом друг с другом слои времени, раскрываемые при помощи глубины плана, в собственно темпоральном масштабе. Если знаменитые натюрморты Озу и являются в полной мере кинематографическими, то потому, что они высвобождают время как незыблемую форму в мире, который уже утратил свои сенсомоторные соответствия.

41 Николас Рэй (1911 — 1979) (настоящее имя Рэймонд Николас Кинзл) — американский режиссер и актер.

42 Ясудзиро Озу (1903—1963) — японский режиссер.

84

— Но каковы критерии этих изменений? Как их оценить, эстетически или иначе? Вообще, на чем должна быть основана оценка фильмов?

— Я считаю, что есть один особенно важный критерий, -- это биология мозга, микробиология. Она совершенно меняется, она накапливает чрезвычайно важные открытия. Не психоанализ и не лингвистика, а именно биология мозга предоставляет такие критерии, так как у нее нет того недостатка этих двух дисциплин, который выражается в применении уже готовых концептов.

Можно было бы рассматривать мозг как относительно недифференцированную материю и задаться вопросом, какие церебральные цепи, какие типы церебральных цепей прочерчивают, создают образ-движение или образ-время, так как эти цепи не предшествуют им. Было еще такое кино, как у Рене: это кино мозга, хотя оно же было и самым забавным, самым трогательным. Сети, которыми связаны персонажи Рене, волны, над которыми они размещаются, — это церебральные сети, церебральные волны. Кино в целом оценивается теми церебральными сетями, которые оно создает, потому что его образ находится в движении. Церебральный — не значит интеллектуальный; есть мозг, испытывающий эмоции, чувствующий... Кроме того, поставленный вопрос касается богатства, сложности, содержания этих устройств, этих соединений, разъединений, цепей и коротких замыканий. Поскольку большая часть кинематографической продукции, с ее произволом и насилием, с ее эротизмом для слабоумных, свидетельствует скорее о недостаточном развитии мозжечка, чем о внедрении новых церебральных цепей. Пример с клипами особенно впечатляет: это, возможно, было бы новое и очень интересное кинематографическое поле, но оно сразу же было захвачено организованной бездарностью. Эстетика не безразлична к этим проблемам отупения или наоборот, церебрализации, т. е. к созданию новых цепей в мозгу в то же самое время, что и в искусстве.

85

- Кино априори кажется более укорененным в городе, чем философия. Как заполнить этот разрыв, какая нужна практика ?

- Это не совсем так. Я не думаю, что, например, Штрауб,⁴³ даже будучи политическим кинематографистом, легче впишется в «город». Всякое творчество имеет политическое содержание и политическую ценность. Но проблема в том, что оно плохо примиряется с информационными и коммуникационными сетями, которые являются заранее подготовленными и рассчитанными на среднего дегенерата. Все формы творчества, включая и возможное телевизионное, находят здесь своего общего врага. Это всегда вопрос мозга: мозг — это скрытая от всех сетей коммуникации область; он может заставить торжествовать самые примитивные условные рефлексy, но может оставить шанс и самым смелым творческим планам, самым «невероятным» связям.

Мозг — это пространственно-временная книга, она принадлежит искусству прочерчивать там новые дороги. Можно говорить о кинематографических синапсах, о ракурсах и ложных ракурсах: они не одни и те же, как не одни и те же церебральные цепи прочерчиваются, например, у Годара и у Рене. Коллективная значимость или радиус действия кино зависит, как мне кажется, от проблем такого рода.

«Кино». № 334. 18 декабря 1985 г.

(беседа с Жильбером Кабассо

и Фабрицией Ривол д'Аллоне).

43 Штрауб Жан Мари (род. в 1933 г.) — немецкий режиссер французского происхождения.

86

СОМНЕНИЯ В ВООБРАЖАЕМОМ

Вопросы *

1. Книга «Образ-движение», кажется, возобновляет проблематику «Логике смысла», но с определенными глубокими сдвигами. В то время как в «Логике смысла» исследовалось единственное отношение парадокса и языка, в «Образе-движении» подсказывается выход за пределы парадокса посредством замены трансверсального понятия открытой бесконечной тотальности на понятие парадоксальной совокупности.

Какова в этой решающей операции роль кинематографической модели, которая, отталкиваясь от прочтения Бергсона, приводит к взгляду на мир как на «кинематограф в себе» ?

Иными словами, играет ли кино в вашем исследовании роль метафоры, освещающей чтение определенного концептуального текста, или же роль концептора, связывающего в единое целое процесс построения новой логики ?

2. Ваше мышление, скрепленное скобкой Бергсон-кино, оперирует категориями (эстетическими) и сущностями (философскими), которые вы в конце концов квалифицируете как идеи в платоновском смысле термина. С другой стороны, полностью отвергая семиологический анализ кино, вы признаете общую семиологию знаков, которую предлагает Пирс.

Не кажется ли вам, что кино обладает особым предназначением вновь активизировать, и даже механическим способом, мышление о субстанциальном и универсальном? Каковы, в границах понятий образ-движение и образ-время, факторы, поддерживающие эту концепцию кино? И еще, каким является отношение образа и движения в понятии образа-движения ?

3. В рамках вашего анализа кино вы никогда не используете термин «воображаемое», широко употребляемый в других исследованиях для того, чтобы квалифицировать

87

язык кинематографа. В чем причины такого уклонения? Ваши рассуждения о роли света в конфигурации фильма, ваша обворожительная гипотеза о взгляде, который уже имеется в образе, — не могли бы они позволить вам набросать свою концепцию воображаемого?

4. Вообще говоря, нет ли у понятия воображаемого, частично меняющегося в различных дисциплинах, своего места и в области философии? Как бы вы определили его?

5. Не способен ли ваш анализ кино привести вас к точному определению эвристической функции воображаемого в вашем собственном исследовании (включая и исследования кино), а также в вашей практике письма?

1. Идея открытой тотальности имеет собственно кинематографический смысл. На самом деле, когда образ является движением, образы не связываются друг с другом не интериоризируясь в некоторое целое, которое само экстериоризируется в связанных образах. Эйзенштейн создал теорию этой цепочки образ—целое, где каждый элемент активизирует другой: целое меняется в то же самое время, что и связанные им образы. Он обращается к диалектике. И на практике, согласно его теории, это отношение план—монтаж.

Но кино не исчерпывается одной моделью открытой тотальности в движении. Его не только можно понять при помощи способа, который ни в коей мере не является диалектическим (в американском, немецком, французском довоенном кино), но послевоенное кино вообще ставит под сомнение саму эту модель. Это оказывается возможным, потому что кинематографический образ перестает быть образом-движением, чтобы стать образом-временем, что я и пытаюсь показать во второй книге. Модель целого, открытой тотальности предполагает, что соизмеримые отношения или рациональные разрывы существуют между образами, а также внутри самого образа и между образом и целым. Это является даже условием существования самой открытой тотальности; Эйзенштейн делает из этого четкую теорию золотого сечения, и эта

теория не «заброшена», она глубоко связана с его практикой и даже вообще с практикой довоенного кино. Если кино послевоенного времени порывает с этой моделью, то как раз потому, что оно оказывается вынужденным демонстрировать все виды иррациональных разрывов, несоизмеримых отношений между образами. Ложные ракурсы оказываются законом (опасным законом, потому что ложный ракурс может дать осечку точно так же, как и правильный, и даже скорее, чем правильный).

Здесь же обнаруживаются и парадоксальные совокупности. Но если иррациональные разрывы становятся важными, то на первом месте оказывается уже не образ-движение; это, скорее, образ-время. С этой точки зрения модель открытой совокупности, которая является следствием движения, уже теряет свою ценность: больше нет тотализации, интериоризации в целое, экстериоризации целого. Нет больше и объединения образов посредством рациональных разрывов, но есть их разъединение через разрывы иррациональные (Рене, Годар). Это иной кинематографический режим, где раскрываются парадоксы языка. На самом деле первое звуковое кино поддержало, как мне кажется, приоритет визуального образа; оно сделало из звука новое, четвертое, измерение визуального образа, чаще всего достойное восхищения. Напротив, говорящее послевоенное кино стремится к автономии звука, к иррациональному разрыву между звуком и видимостью (Штрауб, Сиберберг, Дюрас). Уже нет тотализации, потому что время перестает быть следствием движения и средством его измерения, оно демонстрируется само по себе и вызывает ложные движения.

Таким образом, я не считаю, что кино всегда связано с моделью открытой тотальности. У него была эта модель,

44 Ганс-Юрген Сиберберг (род. в 1935 г.) — немецкий режиссер, автор фильмов «Гитлер, фильм из Германии» (1977), «Парсифаль» (1982) и др.

45 Маргарит Дюрас — французская писательница, автор ряда сценариев.

89

но у него были, и будут, и другие модели; их столько, сколько оно сможет создать. С другой стороны, нет такой модели, которая принадлежала бы только одной дисциплине или только одному знанию. И меня интересуют эти резонансы; каждая область обладает своими ритмами, своей историей, своей эволюцией, своими сдвигами и мутациями. Искусство сможет получить приоритет и вбросить какую-либо мутацию, которую другие подхватят при условии, что они сделают это при помощи своих собственных средств. Например, философия провела в определенный момент изменение в отношении пространство—время; возможно, кино делает то же самое, но в другом контексте, следуя иной истории. В таком случае решающие события этих двух историй вступают в резонанс, хотя они и нисколько не похожи друг на друга. Кино — это определенный тип образа. Между различными типами эстетических образов, научных функций, философских концептов, существуют течения взаимного обмена независимо от любого приоритета вообще. У Брессона существуют разорванные пространства с тактильными ракурсами, у Рене есть вероятностные и топологические пространства, которые имеют свое соответствие в физике и математике, но кино конструирует их на свой манер («Люблю тебя, люблю»⁴⁶). Отношение кино—философия — это отношение образа и концепта. Но и в самом концепте есть отношение к образу, а в образе — отношение к понятию; например, кино всегда стремилось построить образ мышления, образ механизмов мышления. И оно для этого ни в коей мере не становится абстрактным, отвлеченным кино, а наоборот.

2. На самом деле то, что можно назвать идеями, — это инстанции, которые осуществляются иногда в образах, иногда в функциях, иногда в концептах. То, что осуществляет идею, -- это знак. В кино образы являются знаками. Знаки — это образы, рассматриваемые с точки зрения их композиции и происхождения. Понятие знака меня

46 Фильм Алена Рене (1968).

90

всегда интересовало. Кино порождает свои собственные знаки, и их классификация принадлежит ему, но как только оно произвело их на свет, они рассыпаются повсюду, и мир принимается сам «создавать кино». Если я использовал Пирса, то потому, что у него есть

глубокие мысли об образах и знаках. Вместе с тем, если семиотика, вдохновленная лингвистикой, и тревожит меня, то именно потому, что она упраздняет и понятие образа, и понятие знака. Она сводит образ к высказыванию, что мне кажется очень странным, и с этого момента неизбежно обнаруживает языковые операции, скрывающиеся за высказыванием, — синтагмы, парадигмы, означающее. Именно этот фокус и предполагает, что движение следует заключить в скобки. Кино — это в первую очередь образ-движение: здесь нет даже «отношения» между образом и движением, кино создает само-движение образа. Затем, когда кино осуществляет свою «кантианскую революцию», т. е. когда оно перестает подчинять время движению, когда оно делает движение зависимым от времени (ложное движение как представление отношений времени), с этого момента кинематографический образ становится образом-временем, определенной автотемпорализацией образа. Вопрос не в том, чтобы узнать, не обладает ли кино претензией на универсальность. Это вопрос не об универсальном, а о сингулярном: каковы сингулярности образа? Образ является фигурой, которая ограничивает саму себя, и не потому что она представляет универсальное, а благодаря своим внутренним сингулярностям, точкам сингулярности, которые эта фигура связывает: например, рациональные разрывы, которые Эйзенштейн ввел в свою теорию образа-движения, или иррациональные разрывы образа-времени.

3, 4 и 5. Действительно, здесь есть собственно философская проблема: является ли «воображаемое» пригодным для использования концептом? В первую очередь здесь есть пара «реальное—ирреальное». Можно определить ее на манер Бергсона: реальное — это законное соединение, сцепление, делящееся в настоящем; ирреальное -- появляется в сознании внезапно и периодически,

91

оно виртуально в той мере, в какой актуализируется. И затем есть еще одна пара: «истинное—ложное». Реальное и ирреальное всегда различны, но различие между ними не всегда различимо: ложное — это когда различие между реальным и ирреальным неразлично. Но именно тогда, когда есть ложное, истинное, в свою очередь, не играет решающей роли. Ложное не является путаницей или ошибкой; это власть, которая отводит истинному роль ничего не решающего элемента.

Воображаемое — очень сложное понятие, потому что оно находится на пересечении этих двух пар. Воображаемое — это не ирреальное, но неразличимость реального и ирреального. Эти два термина не соответствуют друг другу, они остаются различными, но не перестают обмениваться своими различиями. Это хорошо видно в феномене кристалла с его тремя аспектами: есть обмен между актуальным и виртуальным образом, виртуальное становится актуальным, и наоборот; есть также обмен между прозрачным и непроницаемым, непроницаемое становится прозрачным, и наоборот; наконец, есть обмен между завязью кристалла и средой. Я полагаю, что воображаемое и является совокупностью таких обменов. Воображаемое — это образ-кристалл. Он сыграл решающую роль в современном кино: в самых разных формах его можно найти у Офюльса, у Ренуара, у Феллини, у Висконти, у Тарковского, у Занусси...

И потом есть то, что видят в кристалле. То, что видят в кристалле, — это ложное, или, скорее, власть ложного. Власть ложного — это время собственной персоной, не потому что содержание времени изменчиво, но потому что форма времени подобна становлению, которое ставит под

сомнение любую формальную модель истинного. Именно это и происходит в кино времени, вначале у Уэллса, затем у Рене, у Роб-Грийе: это кино, где ничего не решается. Короче, воображаемое сводится не к означаемому, а к представлению о чистом времени.

Поэтому я не придаю большого значения понятию воображаемого. С одной стороны, оно предполагает оп-

92

ределенную кристаллизацию: физическую, химическую или психическую; оно ничего не определяет, но само определяется через образ как цепочку обмена; воображать — значит создавать образы-кристаллы, заставить образ функционировать как кристалл. Это не воображаемое, это кристалл имеет эвристическую функцию в соответствии с тремя своими цепями: актуальное—виртуальное, прозрачное—непрозрачное, завязь—среда. А с другой стороны, ценность кристалла сводится к тому, что в нем видят, что превосходит воображаемое. То, что видят в кристалле, — это время, ставшее автономным, независимым от движения, отношения времени, которые не перестают производить ложное движение. Я не верю во власть воображаемого, в мечту, в фантазм и т. д. Воображаемое -- это слабо определенное понятие. Оно должно быть жестко обусловлено: его предпосылка - - это кристалл, а безусловное, до которого мы поднимаемся, — это время.

Я не считаю, что есть какая-либо специфика у воображаемого. Я думаю, что есть два режима функционирования образа: один режим, который можно назвать органическим, — это режим образа-движения, отталкивающийся от рациональных разрывов и от соединений; это режим, который сам демонстрирует модель истинного (истинное — это целое). И затем кристаллический режим, который является режимом образа-времени, отталкивается от иррациональных разрывов и от разъединений и заменяет модель истинного властью ложного как становления. Как раз потому, что кино привело образ в движение, оно получило свои собственные средства для встречи с этой проблемой двух режимов. Но их же можно обнаружить и в другом месте, в других условиях: уже давно Вёррингер⁴⁷ продемонстрировал на примере истории искусств столкновение «классического» органического режима и режима неорганического или кристаллического, но тем не менее не менее жизнеспособного, чем другие, режима могу-

47 Вильгельм Вёррингер (1881 — 1965) — немецкий искусствовед.

93

щественной неорганической жизни, варварского или готического. Есть два состояния стиля, и нельзя сказать, что одно из них является более истинным, чем другое, поскольку истинное как модель или как идея принадлежит только одному из них. Возможно также, что концепт, или философия, пересекает эти состояния. Ницше предоставляет нам образец философского дискурса, который расшатывает кристаллический режим с целью вставить в модель истинного мощь становления, в органику — неорганическую жизнь, в логические соединения — «патетические» разъединения (афоризмы). То, что Вёррингер называл экспрессионизмом,

является прекрасным случаем понимания неорганической жизни, которое полностью реализуется в кино и которому мало бы помогло обращение к воображаемому. Но экспрессионизм — это только один случай, который ни в коей мере не исчерпывает кристаллический режим; есть много иных фигур в других видах искусства или в самом кино. Не существуют ли иные режимы, кроме тех, которые здесь рассматриваются, кристаллического и органического? Очевидно, есть и иные. (Каков режим цифровых электронных изображений, режим кремния вместо режима углерода? В этом режиме наука, искусство, философия могли бы встретиться друг с другом.) Задача, которую я хотел бы выполнить в этих книгах о кино, — это не размышления о воображаемом; это в большей степени практическая операция, размножение кристаллов времени. Именно эта операция и происходит в кино, а также в искусстве, науке и философии. Это не воображаемое, это определенный режим знаков, учитывающий, я надеюсь, еще и другие режимы. Классификация знаков бесконечна, и в первую очередь потому, что бесконечно число классификаций. То, что меня интересует, — это одна особенная дисциплина, таксономия, классификация классификаций, и она, в отличие от лингвистики, не может обойтись без понятия знака.

«За кадром». № 4. 1986.

94

ПИСЬМО СЕРЖУ ДЕНИ: ОПТИМИЗМ, ПЕССИМИЗМ И ПУТЕШЕСТВИЕ

Ваша предыдущая книга, «Рампа» (1983), содержит некоторое число статей, написанных вами для «Дневников». Книга получилась аутентичной благодаря тому, что вы распределили статьи по периодам, пройденным «Дневниками», а также в соответствии с анализом различных функций кинематографического образа. Наш известный предшественник в области изобразительных искусств, Ригль,⁴⁸ выделял три конечные цели искусства: украшение Природы, одухотворение Природы и соперничество с Природой (глаголы «украшать», «одухотворять» и «соперничать» принимают у него решающий, исторический и логический смысл). В предложенной периодизации вы определяете первую функцию, выражая ее вопросом: что видят за образом? Несомненно, то, что видят за образом, будет представлено только в последующих образах, но воздействовать это увиденное будет так, словно оно переходит от первого образа к другим, связывая их в единую мощную органическую тотальность, выполняющую функцию украшения, даже в том случае, если весь этот пассаж пропитывает «ужас». Вы можете сказать, что у этого первого периода есть формула «Тайна за дверью»,⁴⁹ «желание видеть больше, видеть сзади, видеть через», когда любой предмет может сыграть роль «временного тайника» и когда каждый фильм связывается с другими в рамках идеальной рефлексии. Этот первый период истории кино определяется через искусство Монтажа, которое может достичь своей вершины в великих триптихах и которое создает украшение Природы, или энциклопедию Мира, а также через предполагаемую глубину образа как гармонии или согласия, через распределение препятствий и переходов, диссонансов и разрешений в этой глубине, через

⁴⁸ Алоис Ригль (1858—1905) — искусствовед.

⁴⁹ Название фильма Ф. Ланга (1947).

роль актеров, тел и слов, свойственных кино в этой универсальной сценографии: всегда в качестве дополнения к способности видеть, «видеть больше». В вашей новой книге вы предлагаете библиотеку Эйзенштейна, кабинет доктора Эйзенштейна как символ этой грандиозной энциклопедии.

Так, вы отмечаете, что кино не умерло в полном одиночестве, это война убила его (кабинет Эйзенштейна в Москве становится мертвым, обездоленным, бездействующим местом). Сибберберг продвинул далеко вперед замечания Вальтера Беньямина: надо судить Гитлера как кинематографиста... Вы сами отмечаете, что «грандиозные постановки на сцене политики, пропагандистские акции государства, становившиеся живыми представлениями, спектакли, собиравшие огромные человеческие массы» осуществили мечту кинематографистов; это произошло в условиях, когда ужас проникал повсюду, когда за образами не было ничего, кроме концлагерей, и когда тела соединялись друг с другом только в момент казни. Поль Верильо в свою очередь покажет, что фашизм, до самого своего конца, находился в конкурентной борьбе с Голливудом. Энциклопедия Мира, украшение Природы, политика как «искусство», согласно выражению Беньямина, становились чистым ужасом. Не было ничего более органического, чем тоталитаризм, и могущество власти содействовало уже не автору или постановщику, но реализации Калигари или Мабузе⁵⁰ («старое ремесло постановщика — говорите вы, — уже никогда не будет невинным»). И если кино должно было воскреснуть после войны, это неизбежно произошло бы на новых основаниях, — на основе новой функции образа, новой «политики», новой цели искусства. Возможно, работы Рене были самыми грандиозными, самыми симптоматичными в этом отношении: именно он возвратил кино к жизни. С самого начала и до недавнего фильма «Любовь до смерти» у Рене был только один субъект, одно тело или один киноактер,

50 Герои фильмов ужасов.

у человека, который воскресил кино. Вы здесь даже сближаете Рене и Бланшо, их «катастрофическое письмо».

Таким образом, после войны новая функция образа выражалась уже через совершенно новый вопрос: что видят над образом? Уже не «что видят за образом?», но, скорее: «Может ли мой взгляд выдержать то, что я в любом случае вижу? И что разворачивается над единственным планом?» То, что в этом случае менялось, — это все отношения и связи кинематографического образа. Монтаж мог стать уже второстепенным, уступая свое место не только знаменитому «плану-секвенции», но и новым формам композиции и ассоциации образов. Глубина была отвергнута как «помеха», и образ принял на себя планировку «поверхности без глубины», или незначительной глубины, вроде отмелей в океане (и никто не будет возражать против глубины поля, как, например, у Уэллса, одного из мэтров этого нового кино, который показывает все в одном огромном взгляде и устраняет прежнюю глубину). Образы уже не связывались друг с другом, следуя однозначному порядку разрывов и соединений между ними; они стали объектом

новых соединений, всегда возобновляемых, переделываемых, поверх разрывов и ложных ракурсов. Менялось также и отношение образа к телу и к киноактеру: тело становилось более дантовским, т. е. улавливалось уже не в действиях, а в позах с их специфическими соединениями деталей (то, что вы здесь еще показываете, в связи с Акерман,⁵¹ в связи со Штрау-бом, или даже на одной поразительной странице, где вы говорите, что актер в сцене, где он играет алкоголика, не должен уже аккомпанировать своему движению и пошатываться как в старом кино; он должен, напротив, принять определенную позу, посредством которой настоящий алкоголик показывает, что он еще стоит на ногах). Меняется также отношение образа к словам, к звукам, к музыке, оно становится фундаментальной асимметрией звукового и визуального, которая нацелена на то, чтобы

51 Шанталь Акерман — бельгийский режиссер. 7 Жиль Делёз 97

сообщить глазу способность читать образ, а уху — отзываться на самый слабый шум. Наконец, этот новый период истории кино, эта новая функция образа обернулась педагогикой восприятия, которая пришла на смену энциклопедии мира, развалившейся на куски: кино ясновидения, которое, разумеется, не собирается украшать мир, оно намерено его одухотворять с самой высокой степенью интенсивности. Как мы можем спрашивать, что видят за образом (или вслед за ним), когда нам, в силу отсутствия духовного зрения, неизвестно даже, что видят внутри него или над ним? И мы можем отметить множество вершин этого нового кино, но именно педагогика — педагогика Росселини, «штраубовская педагогика», «года-ровская педагогика» — как утверждаете вы в «Рампе», приведет нас к ним. К ним теперь вы добавляете педагогику Антониони, когда анализируете глаз и ухо завистника в качестве атрибута «поэтического искусства», обнаруживающего все, что имеет свойство рассеиваться, исчезать, и в первую очередь женщину на пустынном острове...

Если вы присоединяетесь к определенной традиции в критике, то это традиция Базена и «Дневников», а также традиция Бонитцера, Нарбони и Шефера. Вы не отказываетесь от обнаружения глубинной связи между кино и мышлением, и вы поддерживаете одновременно и эстетическую и поэтическую функцию кинокритики (тогда как многие наши современники считали необходимым повернуться в сторону языка, в сторону лингвистического формализма, чтобы сохранить серьезность критики). Вы, таким образом, поддерживаете великую концепцию первого периода, — концепцию кино как нового Искусства и как нового Мышления. Только у первых кинематографистов и критиков, у Эйзенштейна или у Ганса,⁵² согласно Эли Фор,⁵³ эта идея была неотделима от метафизического

52 Абель Ганс (1889—1981) — режиссер, автор исторических фильмов «Аустерлиц», «Наполеон».

53 Эли Фор (1873—1937) — историк искусств, биограф и кинокритик.

98

оптимизма, от тотального массового искусства. Война и ее предпосылки, наоборот, навязали радикальный метафизический пессимизм. Но вы сохранили оптимизм, ставший критическим:

кино остается связанным не только с мышлением коллективным и триумфальным, но и с мышлением рискованным, сингулярным, которое улавливается и сохраняется уже только в своей «немощи», — той, с которой возвращаются из мертвых и сталкиваются с ничтожностью всеобщего производства.

Дело в том, что теперь прорисовывается третий период, третья функция образа, третий тип его отношений. Мы больше не спрашиваем, что видят за образом? Не спрашиваем также о том, как увидеть сам образ? Но мы спрашиваем, как подключиться к нему, как прикоснуться, потому что теперь всякий образ скользит над другими, потому что «основа образа — это всегда уже другой образ, а также пустой глаз, линза объектива. И здесь вы можете сказать, что петля замкнулась, что Сиберберг присоединился к Мильесу,⁵⁴ но сделал это в скорби, ставшей бесконечной, и в провокации, ставшей беспредметной. Здесь есть риск, что на смену вашему критическому оптимизму придет критический пессимизм. На самом деле два различных фактора пересекаются под этим новым отношением образа: с одной стороны, внутреннее развитие кино, через поиск новых аудиовизуальных комбинаций и педагогических систем (не только Росселини, Рене, Годар, Штрауб, но и Сиберберг, Дюрас, Оливейра⁵⁵ и др.), поиск, который мог бы привести к новому полю и новым средствам в лице телевидения; с другой стороны, собственное развитие телевидения ради самого телевидения, в аспекте его конкуренции с кино, в аспекте того, что оно эффективно «реализует» и «генерализует». И эти два фактора, какими бы любопытными они ни были, не действуют на одном и том же уровне. Так, если кино ищет в теле-

54 Жорж Мельес (1861 — 1938), французский режиссер, один из родоначальников французского кино.

55 Мануэл ди Оливейра — португальский режиссер.

99

видении и видео некое «реле» для переключения на новые эстетические и поэтические функции, телевидение, со своей стороны (несмотря на то что это были первые редкие попытки), принимает на себя в первую очередь социальные функции, заранее разрушающие всякие «реле», присваивает себе видео и замещает все другие силы, имеющие дело с возможностями красоты и мышления.

Здесь возникает сюжет, сходный с тем, что происходило на первом этапе развития кино: так же как могущество власти, достигшее вершины в фашизме и грандиозных государственных манипуляциях, сделало невозможным кино первого периода, так и новая послевоенная социальная власть (власть наблюдения или контроля) идет на риск уничтожения кино второго периода. Контроль — именно это имя Берроуз дал современной власти. Сам Мабузе изменил свой облик и стал действовать через телевизор. От этого кино еще не умерло бы естественной смертью: у него с самого начала была бы возможность новых поисков и новых творений. Насильственная смерть кино могла бы заключаться в следующем: вместо того чтобы образ всегда был образом на своей собственной основе, а искусство достигло бы своей стадии «соперничества с Природой», все образы отсылали бы меня к одному-единственному, к образу моего пустого глаза во взаимодействии с некоторой не-Природой, к зрителю, контролируемому из-за кулис, во взаимодействии с образом, включенным в образ. Последние исследования

показывают, что одно из самых высоко ценимых зрелищ сводится к присутствию на сцене в момент какой-либо телевизионной передачи: это уже не вопрос красоты или мышления, все дело в том, чтобы быть во взаимодействии с техникой, соприкоснуться с ней. Зум-контакт уже не в руках Росселини, он становится универсальным методом телевидения; ракурс, которым искусство украшало и одухотворяло природу, а затем соперничало с ней, становится телевизионной заставкой. Посещение завода, с его строгой дисциплиной, становится идеальным зрелищем (как создаются такие передачи?), а обогащение — высшей

100

эстетической ценностью («это обогащает»). Энциклопедия мира и педагогика восприятия рухнули, уступив свое место профессиональной подготовке глаза, миру контролеров и контролируемых, которые объединяются в своем восхищении техникой и ничем другим, кроме техники. Повсюду линза объектива. Именно здесь ваш критический оптимизм оборачивается критическим пессимизмом.

Ваша новая книга является продолжением первой. Речь теперь идет о том, чтобы ввести эту конфронтацию, кино—телевидение, на двух различных уровнях. Кроме того, регулярно намекая на это, вы все же не ограничиваете эту проблему абстрактным сравнением кинематографического образа с этими новыми образами. Ваш функционализм вам в этом серьезно препятствует. И, разумеется, вы не обходите вниманием ту точку зрения, что телевидение обладает такой же потенциальной эстетической функцией, как и другие средства выражения, и что кино, напротив, никогда не переставало изнутри сталкиваться с силами, которые весьма ощутимо препятствовали достижению его окончательной эстетической цели. Но особенно интересным в «Киножурнале» мне кажется то, что вы стремитесь зафиксировать два «факта» вместе с условиями их существования. Первый состоит в том, что телевидение, несмотря на значительные и частые попытки выдающихся кинематографистов, нашло свою специфику не в эстетической, а в социальной функции, -функции контроля и власти, господства среднего плана, который отвергает любую авантюру восприятия от имени профессионально подготовленного глаза. И если есть какое-то новшество, то оно может обнаруживаться в самом неожиданном месте при исключительных обстоятельствах: согласно вашей точке зрения, это происходит, когда Жискард д'Эстен вводит пустой план на телевидении⁵⁶ или

⁵⁶ Имеется в виду предвыборная кампания будущего президента Франции, который активно использовал в борьбе с соперниками возможности телевидения. Сам термин «plan vide» принадлежит Сержу Дени.

101

когда марка какой-то туалетной бумаги дает новую жизнь американской комедии. Напротив, второй факт заключается в том, что кино, несмотря на всю власть, которой оно пользовалось, всегда сохраняло эстетическую и но-этическую функцию, даже если эта функция была недолговечной или едва улавливаемой. Сравнение, таким образом, должно делаться не между типами образов, а между эстетической функцией кино и социальной функцией телевидения: по вашим словам, это не только сравнение над пустотой, но оно и должно делаться над пустотой, оно имеет смысл только над пустотой.

Кроме того, следует зафиксировать условия существования этой эстетической функции кино. Мне кажется, что там, где вы говорите о вещах очень любопытных, то спрашиваете сами себя: что значит быть кинокритиком? В качестве примера вы берете такой фильм, как «Авантюристы»,⁵⁷ который обходится без всякой помощи прессы, отказывается от всякой критики как совершенно бесполезной и провозглашает прямой контакт с публикой как «социальный консенсус». Это вполне оправданно, так как такое кино не нуждается в критике, для того чтобы не только заполнить кинозалы, но и выполнить все свои социальные функции. Если у критики есть какой-то смысл, то он есть в той мере, в какой фильм представляет собой дополнение, что-то вроде сдвига, смещения вместе с публикой еще виртуальной, так что нужно пока выиграть время и сохранить наброски, черновики, ожидая, когда придет его час. Несомненно, это понятие «дополнения» (supplement) является весьма непростым; возможно, к вам оно пришло от Деррида, и вы интерпретируете его на свой манер: дополнение ~ это и есть подлинная эстетическая функция фильма, непрочная, но изолируемая в определенных случаях и при определенных условиях от искусства и от мышления. Анри Лангле и Андре Базен становятся у вас главной парой. Как у одного «была идефикс — показать, что искусство стоит сохранить», так и у

57 Фильм Анри Вернея (1984).

102

другого была та же самая идея; только, наоборот, он хотел показать, что кино сохраняет все, что этого достойно, странное зеркало, амальгама которого задерживала бы образ. Как можно утверждать, что столь непрочный материал сохраняется? И что значит*сохранять, так как на первый взгляд это кажется очень скромной функцией? Речь идет не о материале, а о самом образе. Вы показываете, что кинематографический образ сохраняет в себе: тот уникальный момент, когда человек плакал, — как, например, в «Гертруде» Дрейера; ветер, но не великие бури в смысле общественных потрясений, а «как камера играет с ветром, обгоняет его и возвращается назад», — как у Съёстрома⁵⁸ или у Штраубов; вообще все то, что может существовать, — детей, пустые дома, платаны, - - как в фильме «Без крыши, вне закона» Варда,⁵⁹ или в любом фильме Озу. Сохраняет, но всегда с задержкой, потому что время в кинематографе не течет, а длится, и его мгновения существуют рядом друг с другом. Сохранять в таком смысле — это не пустяк, это значит созидать, всегда создавать дополнение (не украшать Природу и не одухотворять ее). Дополнению свойственно быть только тем, что создается, и эстетическая или поэтическая функция сама является дополнительной. Вы могли бы создать из этого длинную теорию, но предпочитаете говорить об этом очень конкретно, как можно ближе к вашему критическому опыту, в той мере, в какой критика, с вашей точки зрения, «заботится» о дополнении и высвобождает таким образом эстетическую функцию кино.

Почему бы не признать и за телевидением ту же самую возможность дополнения или сохраняющего созидания? В принципе, ничего не должно бы вызывать возражения, включая и особые средства телевидения, если бы его социальные функции (игры, информация) не подав-

58 Виктор Съёстром (род. в 1879 г.) — шведский режиссер и актер, в 1957 г. сыграл роль у И. Бергмана в фильме «Земляничная поляна»; до войны снял ряд фильмов в Голливуде.

59 Аньес Варда — французская женщина-режиссер; фильм «Без крыши, вне закона» (1985) — победитель Берлинского фестиваля.

103

ляли бы эту возможную эстетическую функцию. В таком состоянии телевидение — это консенсус *par excellence*, это непосредственно социальная техника, которая не позволяет осуществить какой-либо сдвиг с социальной почвы, это социальная техника в чистом состоянии. Каким образом профессиональное образование, профессионально подготовленный глаз, позволил бы существовать дополнению как авантюре восприятия? Кроме того, если бы нужно было выбирать между самыми прекрасными страницами вашей книги, то я бы процитировал те, где вы показываете, что *replay*, мгновение-*replay*, появляется на телевидении с целью заменить дополнение или самосохранение, которое ему фактически противоположно; те страницы, где вы отвергаете любую возможность прыг-путь из кино в коммуникации или установить «реле» между ними, потому что такое «реле» можно установить только вместе с телевидением, способным создавать некоммунитивное дополнение, к которому обращался Уэллс; те страницы, где вы объясняете, что профессиональный глаз телевидения, знаменитый технико-социальный глаз, через который и самого зрителя приглашают смотреть и видеть, порождает непосредственное и самодостаточное, мгновенно контролируемое и контролирующее совершенство. Вы не позволяете себе пойти по проторенной дороге и критикуете телевидение не с точки зрения его недостатков, а с точки зрения его чистого и простого совершенства. Оно нашло для себя средства достичь технического совершенства, которое прямо совпало с его эстетической ничтожностью и поэтической абсолютностью (отсюда и посещение завода как новое зрелище). Именно Бергман подтвердит вам с большой радостью и любовью к тому, что телевидение могло бы принести в искусство: «Даллас» — это абсолютный нуль и технико-социальное совершенство. Об этом же, но применительно к другому виду искусства, могли бы сказать и «Апострофы»:60 как

60 Телевизионная программа на литературные темы, собирающая во Франции большую аудиторию.

104

литература (эстетически, поэтически) — это нуль, но технически — совершенно. Сказать, что телевидение не имеет души -- значит сказать, что оно не имеет дополнения кроме того, которое вы ему приписываете, когда изображаете усталого критика в его гостиничном номере, включающего еще и еще раз телевизор, проверяющего, все ли образы достойны друг друга, потерявшего настоящее, прошлое и будущее только ради мгновения времени, которое неминуемо проходит.

В кинематографе появилась самая радикальная критика информации, например у Годара, или, в иных формах, у Сиберберга (не только в их заявлениях, но и в конкретной работе); на телевидении появляется новый риск смерти для кино. Вы считаете, что эту конфронтацию, всегда неравную, эту схватку над пропастью необходимо рассмотреть поближе. Кино встретило

свою первую смерть под ударами могущества власти, достигшей вершины в фашизме. Почему вторая вероятная смерть приходит вместе с телевидением, как первая — вместе с радио? Дело в том, что телевидение — это та форма, в рамках которой новая власть «контроля» становится непосредственной и прямой. Подойти к самому сердцу этой конфронтации значило бы задать себе вопрос, не может ли этот контроль быть развернут, обращен сам на себя, поставлен на службу функции дополнения, которая противостоит власти: изобрести искусство контроля, которое было новой формой сопротивления. Внести борьбу в самое сердце кино, заставить кино сделать эту проблему своей, вместо того чтобы встречать ее как внешнюю: как раз это Берроуз сделал в литературе, когда заменил точку зрения контроля и контролера точкой зрения автора и авторитета. Не эта ли, как вы предполагаете, попытка предпринимается в кино Копполой, со всеми его колебаниями и двусмысленностями, но также и с его реальным сражением? И вы даете красивое имя «маньеризм» этому состоянию сжатия или конвульсий, когда кино готовится развернуться против системы, которая желает его контролировать или стремиться сама стать его дополнением. «Маньеризм» -

105

это и есть то, что вы определили в «Рампе» как третье состояние образа, когда уже ничего нельзя увидеть за образом, когда уже нет ничего достойного ни сверху, ни внутри образа, но когда образ всегда проскальзывает над предшествующим, предполагаемым образом, когда «основой образа всегда уже является образ» и так до бесконечности, и именно это и следует видеть.

Это стадия, когда искусство больше не украшает и не одухотворяет Природу, но соперничает с ней; это гибель мира, так как сам мир принялся создавать «из» кино некое иное кино, и телевидение образуется именно тогда, когда мир начинает создавать это иное кино, и «уже ничего не происходит с людьми, все происходит с образом». Можно было бы также сказать, что пара Природа-тело, или Пейзаж-человек, уступила место паре Город-мозг: экран является уже не дверью-окном (за которым...), не рамкой-планом (в которой...), а информационным табло, на котором скользят образы в качестве «данных». Но как именно говорить еще об искусстве, если есть мир, который создает свое кино, прямо контролируемое и непосредственно обрабатываемое телевидением, которое исключает всякую функцию дополнения? Нужно, чтобы кино перестало в этом участвовать, перестало создавать кино, которое вступает в специфические отношения с видео, с электроникой, с цифровыми образами, и создало бы новые формы сопротивления, противопоставив себя телевизионной функции контроля и наблюдения. Речь идет не о том, чтобы замкнуть телевидение на самом себе (как бы это было возможно?), но о том, чтобы помешать телевидению нарушить и замкнуть на себе ход развития кино в новых образах. Телевидение, как вы показываете, «презирало, преуменьшало значение видео, отталкивало его от себя, — то единственное, благодаря чему у него только и был шанс стать наследником послевоенного кино... склонность к деконструированному и реконструированному образу; к разрыву с театром, к иному восприятию человеческого тела и к смеси его образов и звуков; следует надеяться, что развитие видеоарта еще бу-

106

дет в свою очередь представлять собой угрозу телевидению...». Здесь могло бы появиться новое искусство Города-мозга, или соперничества с природой. И этот маньеризм представил бы

уже множество разных дорог и тропинок, одни их которых осуждались, а другие внушали бы робкую надежду. Маньеризм «предвизуализации» средствами видео у Копполы, когда образ уже изготовлен без участия камеры. Но совсем иной маньеризм, с более строгими и сдержанными методами, у Сиберберга, где марионетки и фронтальные проекции вынуждают образ эволюционировать на основе других образов. Не тот ли это мир, что и мир клипов, с особыми эффектами и кино-пространством? Возможно, клипы, еще до разрыва с галлюциногенными экспериментами, могли бы принять участие в этом поиске «новых ассоциаций», о котором заявляет Сиберберг, наметить новые церебральные сети будущего кинематографа, если бы они не были сразу же захвачены рынком шлягеров, хладнокровной организацией дебилов с недоразвитым мозжечком, поминутно контролируемым эпилептическим припадком (немного похоже на предыдущую стадию, когда кино оказалось беспомощным перед «истеричным спектаклем» грандиозных пропагандистских акций...). И, возможно, кино-пространство также смогло бы принять участие в эстетическом и но-этическом творчестве, если бы оно сумело признать за путешествие окончательное право на существование, как этого хотел Берроуз, если бы сумел оторваться от контроля «смелого парня на Луне, который не забывает о своем молитвеннике», а также если бы оно смогло лучше усвоить неисчерпаемый урок «Центрального региона» Майкла Сноу, который изобрел самую строгую технику наведения образа на образ, включения дикой природы в мир искусства и подтолкнул кино к чистому *Spatium*. И как предвосхитить поиски образов-звуков-музыки, тех, что только-только начинают появляться в работах Рене, Годара, Штрауба и Дюрас? И маньеризм телесных поз, который новая Комедия намерена вывести? Ваш концепт маньеризма чрезвычайно добротно обоснован, если

107

учесть, сколько различных, разнородных видов маньеризма существует, и нет общего для всех критерия его значимости. Этот термин обозначает только поле сражения, где искусство и мышление вместе с кино переключаются на некое новое начало, тогда как власть контроля пытается похитить у них это начало, захватить его с целью создания новой социально-технической клиники. Маньеризм, во всех его противоположных смыслах, — это судорога, конвульсии кино-телевидения, когда самый наихудший вариант соседствует с надеждой.

Нужно, чтобы вы рассмотрели это «поближе». Вы сделались журналистом в «Либерасьон», не отказываясь от своей близости к «Дневникам». И поскольку одна из самых интересных причин обращения к журналистике заключается в желании путешествовать, вы соединили новую серию критических статей с серией расследований, репортажей и путевых заметок. Но кроме всего прочего, эта книга становится аутентичной и потому, что все связывается с этой проблемой конвульсий, на которой «Рампа» немного меланхолично закончилась. Возможно, любое размышление о путешествии проходит через четыре ремарки, одну из которых можно обнаружить у Фитцджеральда, вторую — у Тойнби, третью -- у Беккетта и последнюю — у Пруста. Первая констатирует, что путешествие, даже если это путешествие на острова или на далекие расстояния, никогда не является настоящим «разрывом», пока мы везем с собой Библию, свои детские воспоминания и свою обычную речь. Вторая заключается в том, что путешествие идет по следам идеального кочевника, но это забавный обет, так как кочевник, напротив, -- это тот, кто не двигается с места, кто не желает уезжать и цепляется за свою обездоленную землю, центральный регион (вы сами говорите по поводу фильма Ван дер Кейкена,⁶¹ что идти на юг — значит неизбежно

61 Йохан ван дер Кейкен — голландский режиссер, фотограф. Возможно, здесь имеется в виду его фильм об Индии «Глаз над стеной» (1988).

108

встретиться с теми, кто хочет остаться там, где находится). Дело в том, что, согласно третьей ремарке, самой глубокой, согласно ремарке Беккетта, «мы не путешествуем ради удовольствия путешествовать; я знал, что мы все дураки, но не до такой же степени...». Тогда какова же последняя причина, если не стремление проверить, убедиться в существовании какой-то вещи, некой невыразимой вещи, которая появляется из глубин души, из мечты или кошмара. Стремление узнать, являются ли китайцы такими же желтыми, как о них говорят, существует ли где-то там такой маловероятный цвет, такой зеленый луч,⁶² такая голубая и пурпурная атмосфера. Настоящий мечтатель, говорил Пруст, — это тот, кто собирается что-то проверить... И вот то, что вы, со своей стороны, желаете проверить в своих путешествиях, — тот факт, что мир на самом деле создает свое кино, не перестает его создавать и что именно телевидение является ремеслом мира в целом как кинорежиссера; поэтому путешествовать — значит стремиться увидеть, «на какой стадии истории масс-медиа» находится тот или иной город. Таково ваше описание Сан-Паулу, города-мозга, который пожирает сам себя. Вам пришлось даже побывать в Японии, чтобы увидеть Куросаву и проверить, как японский ветер развеивает знамена Ран', но, поскольку день был безветренным, вы заметили только убогие ветряки, которые могут заменить знамена и которые, о чудо¹, привносят в образ это неразрушимое внутреннее дополнение, короче, эту красоту или мысль, которые образ сохраняет только потому, что они существуют в образе, потому что образ их и создал.

То есть ваши путешествия оказываются двойственными. С одной стороны, вы везде замечаете, что мир создает свое кино и что у телевидения есть социальная функция, великая функция контроля: отсюда ваш пессимизм и ваше отчаяние критика. С другой стороны, вы замечаете, что создание этого кино еще не завершено и что только это кино является абсолютным путешествием, тогда как

62 Так называется фильм Э. Ромера.

109

другие уже не дают возможности проверить государство и телевидение: отсюда ваш критический оптимизм. На пересечении этих двух дорог -- конвульсия, ваша циклотимия, головокружение, маньеризм как сущность искусства, но также и как поле сражения. И между той и другой стороной совершается, как иногда утверждают, обмен. Так, от телевизора к телевизору, путешественник не сможет удержаться от мысли, что следует отдать кино то, что ему принадлежит, вырвав это из игр и сообщений: что-то вроде взрыва, высвобождающего немного кино в телевизионных сериалах, которые вы же и создаете например сериал о трех городах или о трех чемпионах по теннису. И наоборот, когда вы возвращаетесь в кино как критик, чтобы еще лучше увидеть, как самый плоский образ почти неощутимо сворачивается, сгибается, наслаивается, формирует зоны толщины, в которую вы и вынуждены погружаться путешествуя. Но это путешествие в конце концов оказывается дополнением и осуществляется вне контроля: три скорости у Вайды, три движения у Мидзо-гутти, три сценария, которые вы

обнаруживаете у Иمامу-ры,⁶³ три больших круга, которые прослеживаются в фильме «Фанни и Александр», в котором вы обнаруживаете три состояния, три функции кино у Бергмана, театр, украшающий жизнь, духовный антитеатр лиц, операцию, сопротивляющуюся магии. Почему тройка так часто, как с одной стороны, так и с другой, встречается в анализах в вашей книге? Возможно, эта тройка иногда полностью закрывает и сгибает двойку над единицей, иногда, наоборот, увлекает ее с собой далеко прочь от единицы, открывает и сохраняет ее. Тройка, или видео, цель критического оптимизма или пессимизма — ваша ближайшая книга? Само сражение имеет столько разновидностей, что может продолжаться на всех неровностях территории. Например, между скоростью движения, которую американское кино постоянно увеличивает, и медлительностью предметов, которую советское кино выве-

63 Сёхей Иمامура — японский режиссер.

110

ряет и сохраняет. В одном прекрасном тексте вы говорите, что «американцы продвинулись очень далеко в исследовании непрерывного движения, скорости и линии бегства, движения, которое опустошает образ от его веса, от его материи, тела до состояния невесомости... тогда как в Европе, даже в СССР, некоторые, смертельно рискуя стать маргиналами, расплачиваются за роскошь задавать вопросы об обратной стороне движения: о замедлении и прерывности. Не только Параджанов, Тарковский, но уже и Эйзенштейн, Довженко или Барнет⁶⁴ видят, как материя аккумулируется и засоряется, как медленно формируется геология элементов, геология мусора и сокровищ; они создают кино из советского откоса, этой неподвижной империи...». И если справедливо, что американцы используют видео, чтобы двигаться еще быстрее (и контролировать высокие скорости), как ввести видео в медлительность, которая ускользает из-под контроля, которая сохраняет, как научить видео медленной ходьбе, следуя «совету» Годара Копполе?

В кн.: Serge Daney. Cine-Journal. Preface. Ed. Cahiers du cinema.

64 Борис Барнет — советский режиссер 50—60-х годов.

МИШЕЛЬ ФУКО

ВСКРЫТЬ ВЕЩИ, ВСКРЫТЬ СЛОВА

- Когда и при каких обстоятельствах вы познакомились с Мишелем Фуко ?

— Вспоминаются не столько даты, сколько какой-нибудь жест или улыбка. Я узнал о нем где-то около 1962 г., когда он закончил писать «Раймонда Русселя» и «Рождение клиники». Затем после 68-го я присоединился к Группе информации по тюрьмам, которую они создали, он и Дени Дефер. Я часто видел Фуко, и у меня осталось много воспоминаний о нем, которые настигают меня внезапно и выворачивают наизнанку. Радость смешивается в них со страданием,

так как я сразу же вспоминаю, что он уже умер. Увы! Мы уже больше не увидимся! В последние годы жизни, после «Воли к истине», он преодолел всесторонний кризис — в политике, в жизни, в мышлении. Как и у всех великих мыслителей, его мысль всегда брала свое начало в кризисах и потрясениях, которые для него были условием творчества, условием достижения предельного знания. У меня было впечатление, что он желал остаться в одиночестве, хотел идти туда, где у него не могло быть последователей, за исключением самых близких ему людей. Я гораздо больше нуждался в нем, чем он во мне.

112

- Еще при жизни Мишель Фуко посвятил вам несколько статей. И у вас у самого много письменных ссылок на него. Однако не могу удержаться, чтобы не заметить, насколько символическим является тот факт, что сегодня, после смерти Фуко, вы выпускаете в свет книгу «Фуко». Тысячи гипотез приходят на ум: не следует ли воспринимать ее как результат «работы в трауре»? И не появилась ли эта манера отвечать «попарно» критикам антигуманизма в последнее время как у правых, так и у левых? Это способ затянуть петлю и поставить свою подпись под окончанием некой «философской эпохи»? Или, напротив, это попытка пройти дальше по пустой борозде? Или что-то совсем иное?

— Эта книга необходима в первую очередь мне самому. Она состоит из очень разных статей, которые касаются определенных понятий. Здесь я исследую мышление Фуко в целом. В целом — это как раз и значит то, что заставляет его переходить от одного уровня к другому: не это ли «целое» и вынуждает его обнаруживать власть под знанием, не это ли «целое» подталкивает его к раскрытию «модусов субъективации» за пределами сферы влияния власти? Логика мысли, это совокупность кризисов, которые его мысль преодолела, она похожа больше на цепь вулканов, которые затихли в рамках системы и приблизились к равновесию. Я не испытывал бы потребности написать эту книгу, если бы у меня не было впечатления, что эти пассажи, эти импульсы, эту логику Фуко плохо понимают. Даже такое понятие, как «высказывание», было понято, как мне кажется, недостаточно конкретно. Но тем не менее я не уверен в своей правоте по отношению к другим интерпретациям. Что касается сегодняшних возражений, то они идут отнюдь не от читателей и не представляют собой никакого интереса; они сводятся к критике отдельных высказываний Фуко, туманно понятых, без малейшего учета тех проблем, которые за этими высказываниями предполагаются. Это касается и «смерти человека». Это феномен наших дней: всякий раз, когда великий мыслитель умирает, глупцы испытывают облег-

8 Жиль Делёз

113

чение и испускают звуки инферальной радости. В таком случае, не содержит ли эта книга призыв продолжать его работу, несмотря на сегодняшние капризы регрессии? Может быть, уже существует «центр Фуко», где объединяются те, кто работает в близких Фуко направлениях или следует его методам. Одна недавно вышедшая книга, «Государство-Провидение» Эвальда,⁶⁵ является в одно и то же время и глубоко оригинальной (в конечном счете, новой философией права), и, кажется, не смогла бы появиться без Фуко. Она не является результатом «работы в трауре», так как «не-траур» требует еще более кропотливой работы. Если бы моя книга могла

бы быть иной, я обратился бы к одному постоянно употребляемому Фуко понятию, к понятию «копии». Копия неотступно преследует Фуко, включая и его собственного двойника. Я хотел отделить этого двойника от Фуко, в том смысле, какой он сам дал этому слову: «повторение, дублирование, возвращение к тому же самому, препятствие, неощутимое различие, раздвоение и роковой разрыв».

— В 60—70-е годы Мишель Фуко и вы были — даже если никто из вас этого не желал, даже если каждый из вас сделал все, чтобы этого избежать, — «властителями умов», в частности для студенческих поколений. Не порождало ли иногда это обстоятельство соперничества между вами? Отношения Фуко—Делёз — в плане личном, профессиональном или интеллектуальном — не были ли они похожи на отношения Делёз—Гваттари, Сартр—Арон или Сартр—Мерло-Понти?

- Этой книге, к моему сожалению, не суждено стать двойником Фуко. Мои отношения с Феликсом Гваттари независимо от моего желания были совершенно иными, так как у нас была долгая совместная работа, а с Фуко я

65 Франсуа Эвальд — ассистент Фуко в Коллеж де Франс в 1976— 1984 г., президент Ассоциации «Центр Мишеля Фуко» с 1986 г. (момента ее создания) по 1994 г.

114

не работал. Однако я полагаю, что существовало много соответствий между нашей работой и его, несмотря на определенную дистанцию из-за большого различия в методах и даже в цели этой работы. Эти соответствия гораздо более ценны для меня, даже бесценны: значит, была не столько какая-то цель, сколько общая причина. Я намерен сказать: тот факт, что существовал Фуко, личность столь сильная и столь загадочная, что он написал такие прекрасные книги в таком стиле, никогда не вызывал у меня ничего, кроме радости. В одном необычном тексте, который представляет собой просто опубликованную беседу, Фуко противопоставляет любовь страсти. Так, как он определяет последнюю, и я нахожусь в некотором состоянии страсти по отношению к нему («есть мгновения силы и мгновения слабости, мгновения, когда открыт вход в пылающую бездну, в эту тьму, миг нестабильности, который длится по каким-то темным причинам, может быть по инерции...»). Как я могу чувствовать к нему ревность или зависть, если я им восхищаюсь? Когда кем-то восхищаются, то не выбирают, не предпочитают ту или иную книгу какой-либо другой, но принимают все в целом, так как замечают, что то, что вам в одно время казалось не таким сильным, является абсолютно необходимым в другой момент, идущий вслед за его экспериментами, за его алхимией, и этот момент не стал бы ослепившим вас откровением, если бы автор не следовал той дорогой, где вы в первое время не посчитали необходимым сделать тот или иной поворот. Я не люблю людей, которые выдают шедевры следующего рода: «До этого момента подходит, но затем плохо, хотя позже это снова становится интересным...». Необходимо брать произведение в целом, исследовать его и не осуждать, улавливая все бифуркации, колебания, продвижения вперед, прорывы, соглашаться с ним и принимать его полностью. Иначе ничего нельзя понять. Следовать за всеми проблемами, которые ставит Фуко, за всеми разрывами и поворотами, которые для него необходимы, прежде, чем претендовать на суждение о его выводах, — не значит ли это обращать-

ся с «властителем умов» так, как он того заслуживает? Вы делаете это так, как если бы это было само собой разумеющимся, абсолютно достоверным. Что касается меня, то такое представление было бы сомнительным, это было бы просто ребячеством. Когда люди следуют за Фуко, когда они увлекаются им, то это потому, что им необходимо сделать какую-то вещь вместе с ним в их собственной работе, в рамках их автономного существования. Это не только вопрос для обсуждения или интеллектуального соглашения, но и напряжение, резонанс, музыкальный аккорд. Кроме всего прочего, его прекрасные лекции больше были похожи на концерт, чем на проповедь; это было соло, которому остальные «аккомпанировали». И Фуко читал эти лекции великолепно.

— В своей «Хронике потерянных идей» Франсуа Шатле, вспоминая о своей очень давней дружбе с вами, с Гваттари, Шерером⁶⁶ и Лиотаром, пишет, что вы все были «с одного берега» и имели — как признак подлинного единодушия — «одних и тех же врагов». Можете ли вы сказать то же самое о Мишеле Фуко? Вы были с ним «с одного берега»?

— Я полагаю, что да. Шатле все это живо чувствовал. Быть с одного берега — это значит смеяться над одними и теми же вещами или же просто молчать, не испытывая потребности «объясниться». Все настолько прекрасно, что не нужно объясняться. У нас, возможно, было общее представление о философии. Мы не имели склонности к абстракциям, таким как Единое, Всеобщее, Разум, Субъект. Мы ставили перед собой задачу анализировать сложные состояния, конструкции — то, что Фуко называл машинами. Нужно было не подниматься к каким-либо вершинам, а отслеживать и распутывать линии: картография, подразумевавшая микроанализ (то, что Фуко называл микрофизикой власти, а Гваттари — микрополитикой

⁶⁶ Георг Шерер — профессор философии в г. Эссен, автор ряда книг.

желания). Именно в таких конструкциях обнаруживались бы очаги унификации, процессы субъективации, всегда относительные, узлы тотализации, всегда уже развязанные для того, чтобы следовать еще дальше за волнистой линией. Разыскивались бы не утраченные или искаженные истоки вещей, но сами вещи брались бы там, где они естественным образом оказались: вскрыть вещи, вскрыть слова. Исследовалась бы не вечность, даже если это была бы вечность времени, но становление нового, возникновение или то, что Фуко называл «актуальностью». Актуальное, или новое — это, возможно, энергия, понятие, близкое Аристотелю, но в еще большей степени Ницше (хотя Ницше назвал бы это понятие неактуальным).

— Не является ли это также и «искусством поверхностей»? Ведь вам нравилась формула Валери «глубочайшее — это кожа»...

Да, это очень красивая формула. Дерматологи должны были бы написать ее на своих дверях.

Философия как общая дерматология или искусство поверхностей (я пытался описать эти поверхности в «Логике смысла»). Новые образы ставят новую проблему. Так и у Фуко поверхность становится главным образом поверхностью для письма: это и есть предмет высказывания «одновременно и невидимого, и несокрытого». Его археология — это и есть конституирование такой поверхности для письма. Если вы не создадите поверхность для письма, то несокрытое останется невидимым. Если вернуться к поверхности, то она противоположна не глубине, а интерпретации. Метод Фуко всегда противоположен методу интерпретации. Никогда не интерпретируйте, экспериментируйте... Чрезвычайно важная у Фуко тема складок и изгибов отсылает нас опять к коже.

— Однажды вы сказали Мишелю Фуко: «Вы были первым, кто сообщил нам одну фундаментальную вещь: непристойно говорить для других». Это было в 1972 г., в то вре-

117

мя, которое еще дышало теплом мая 1968-го (мая 68-го, о котором вы между прочим пишете в своей книге: «...читал некоторые анализы, полагая, что он прошел незамеченным для ума парижских интеллектуалов»). Вам в полной мере, как я полагаю, присуща эта пристойность не говорить для других, которая должна быть свойственна интеллектуалу. Применили бы вы и сегодня те же самые понятия, для того чтобы определить статус интеллектуала, который, как говорят газеты, становится немым?

— Да, это нормально, что современная философия, так далеко продвинувшаяся в критике репрезентации, отказывается от любой попытки говорить вместо других. Всякий раз, когда мы слышим: никто не может отрицать... весь мир признает, что... мы знаем, что следом должна идти ложь, или какой-нибудь рекламный слоган. Даже после 68-го еще существовала привычка, например, в телевизионных передачах о тюрьмах заставлять высказываться весь мир, судью, охранника, посетителя, весь мир за исключением заключенного или даже бывшего заключенного. Такое уже труднее сделать сегодня, и это одно из достижений 68-го: то, что люди говорят сами за себя. И это также устраивает интеллектуала: Фуко говорил, что интеллектуал перестал быть универсальным существом, чтобы стать существом специфическим, т. е. чтобы говорить не от имени универсальных ценностей, но в пределах своей компетенции и исходя из своего собственного положения (Фуко связал бы эту перемену с тем временем, когда физики восстали против атомной бомбы). Чтобы врачи не имели права говорить от имени больных, а также чтобы они именно как врачи должны были высказываться о политических, юридических, промышленных, экологических проблемах — в этом и заключалась необходимость тех групп, которые желал бы создать 68-й год и которые объединили бы, к примеру, врачей, больных, санитаров. Это многоголосые группы. Группа информации по тюрьмам, та, которую организовали Фуко и Дефер, была одной из таких групп: это их

118

Гваттари называл «трансверсальными» в противоположность иерархическим группам, где кто-то говорит от имени других. Что касается СПИДа, то Дефер создал такую группу, которая в одно и то же время принимала инфицированных, собирала информацию и боролась с болезнью. И теперь не значит ли это «говорить за себя, а не за других»? Очевидно, здесь мы не имеем в

виду каждый его час истины, его воспоминания, его психоанализ, это вообще не личностное первоначало. Здесь следует говорить о безличных возможностях, физических и ментальных, которые сталкиваются друг с другом и вступают в борьбу, как только попытаются достичь своей цели, а сама эта цель осознается только в этой борьбе. В этом смысле само Бытие является политикой. В этой книге я пытаюсь не говорить вместо Фуко, но проследить одну поперечную линию, одну диагональ, которая напомнила бы мне о нем (у меня просто нет выбора) и немало бы рассказала о его целях и его борьбе, как я их воспринимал.

— «Возникает какое-то сияние, которое несет с собой имя Делёза. Новая мысль возможна, снова возможна мысль. Она __ здесь, в текстах Делёза, скачущая, танцующая перед нами, среди нас... Однажды, возможно, наступит век Делёза». Эти строки написаны Мишелем Фуко. Я не верю, что вы никогда не комментировали их.

— Я не знаю, что хотел сказать Фуко, я его об этом никогда не спрашивал. У него был дьявольский юмор. Может быть, он хотел сказать, что я был самым наивным среди философов нашего поколения. У всех нас обнаруживаются такие темы, как множественность, различие, повторение. Однако я предлагаю понятия почти необработанные, грубые, тогда как другие работают с более опосредованными. Я никогда не касался преодоления метафизики, или смерти философии, или отречения от Всеобщего, Единого, субъекта, никогда не создавал драматических ситуаций. Я никогда не порывал со своего рода эмпиризмом, который берет свое начало в прямой экспо-

119

зиции понятий. Я обхожусь без структуры, без лингвистики, без психоанализа, без науки и даже без исторической науки, так как полагаю, что философия имеет свою собственную грубую материю, позволяющую ей вступать во внешние и потому в большей степени необходимые отношения с этими дисциплинами. Возможно, это и хотел сказать Фуко: я был не лучшим, но самым наивным, олицетворяя собой грубое искусство, если можно так выразиться; был не самым глубоким, но самым невинным (в большей степени лишенным вины «созидания философии»).

— Здесь не стоит и пытаться — уже написаны об этом статьи, а другие работы, несомненно, готовятся — составлять список всех схождения (многочисленных: антигегельянство в микрофизике и микрологике) и расхождений между философией Фуко и вашей. Поэтому позвольте мне лишь вкратце поговорить об этом. Вы сказали однажды, на этих же самых страницах, что задача философа — изготавливать концепты. Какой из концептов, произведенных Фуко, оказался наиболее полезным в вашей собственной философской работе и какой его концепт является для вас самым странным? И наоборот, какие важнейшие концепты мог Фуко взять из вашей философии?

— Может быть, «Различие и повторение» оказало на него какое-то воздействие, но он еще раньше осуществил прекраснейший анализ этих же тем в книге «Раймон Рус-сель». Возможно, также понятие конструкции, «устройства», которое мы предложили, Феликс и я, помогло ему в его собственном анализе «машин». Но он глубочайшим образом трансформировал все то, что брал. Понятие высказывания, как он его сформулировал, является весьма многогранным, так как

он предполагал, что прагматика языка способна обновить лингвистику. Любопытно, между прочим, что и Барт и Фуко будут все больше и больше ставить акцент на широко истолковываемой прагматике, — один, скорее, в эпикурейском смысле, другой — в духе стоицизма. И затем его концепция силовых отношений, в

120

—

той мере, в какой они превосходят простое насилие: это идет от Ницше, но он продолжает, идет еще дальше его. Во всех его произведениях имеется некоторое соответствие между формами и силами, очень влиятельное и важное для его концепции политики, а* также для эпистемологии и эстетики. Он также иногда одним «маленьким» понятием вызывает огромный резонанс: понятие подлого человека столь же удивительно, как и представление о последних людях у Ницше, -- оно показывает, до какой степени философский анализ может быть странным. Статья «Жизнь подлых людей» является настоящим шедевром. Мне нравится возвращаться к этому тексту как к второстепенному для Фуко, и в то же время, несомненно, тексту неисчерпаемому, действенному, эффектному, позволяющему в полной мере испытать силу его мышления.

— Много говорят, особенно в Италии, о «ренессансе Ницше», у истоков которого находите Фуко и вы... Его непосредственно связывают с проблемами различия и нигилизма («активного» нигилизма и его «утвердительной» переоценки). Можно было бы, между прочим, задать себе вопрос о различиях и сходствах между «вашим» Ницше и Ницше Фуко. Но я был бы удовлетворен вашим ответом и на такой вопрос: почему формула «смерти человека» у Фуко, в значительной мере ницшеанская, вызывает столько недоразумений, вплоть до того, что порождает упрек в пренебрежении к человеку и его правам? Фуко редко награждают титулом «оптимиста в философии» и отказывают ему в доверии к силам жизни, которое, как часто говорят, характерно для вашей собственной философии.

— Недоразумение часто является реакцией озлобленного глупца. Есть люди, которые чувствуют себя умными только тогда, когда обнаруживают «противоречия» у великого мыслителя. Ведут себя так, как если бы Фуко провозгласил смерть живущих людей (говорят: «он преувеличивает»), или, наоборот, так, словно он только обозначил изменение в концепте человека («это совсем не то»). Но

121

не правы ни те, ни другие. Существует определенное соответствие между силами и доминирующей формой, которая из этих сил складывается. Либо такие человеческие силы, как воображение, представление, желание и т. д.: с какими иными силами вступают они в отношения, в определенное время, и с тем, чтобы образовать какую-то форму? Может случиться так, что человеческие силы оказались вошедшими в состав какой-то формы, но не человеческой, а животной или божественной. Например, в классический век человеческие силы вступают в отношение с силами бесконечности, с «уровнями бесконечного» таким образом, что человек

оказывается созданным по образу Бога, а его конечность является только ограничением бесконечного. Именно в XIX в. и появилась форма «Человек», поскольку именно в это время человеческие силы составили композицию с другими силами конечного, обнаруженными в жизни, в труде, в языке. Так, сегодня обычно говорят, что человек сталкивает друг с другом новые силы: кремний, а не просто углерод, космос, а не мир... Почему составленная таким образом форма окажется еще и формой «Человек»? Права человека? Но, как показывает Эвальд, это все превращения того же самого права, которое свидетельствует об изменении этой формы. Фуко следует за Ницше, вновь поднимая вопрос о смерти человека. И если человек имеет привычку держать жизнь под тюремным надзором, то нет ли необходимости в другой форме жизни, которая освободится от самого человека? В этом смысле вы интересуетесь, не заимствует ли я у Фуко определенный витализм, который почти не проявляется в его работах? По меньшей мере два существенных момента говорят в пользу того, что у Фуко некий витализм все же имеется, независимо от любой формы «оптимизма». С одной стороны, силовые отношения оказывают воздействие на линию жизни и смерти, которая постоянно изгибается и сворачивается в складки, очерчивая пунктиром границу того же самого мышления. И если Биша кажется Фуко значительным автором, то прежде всего потому, что Биша первым в наше время написал

122

большую книгу о смерти, представив ее как множество частичных смертей, сделав из смерти силу, равновеликую жизни; «витализм на основе мортализма», как говорит Фуко. С другой стороны, когда Фуко подходит к своей последней теме -- теме «субъективации», то она, в сущности, сводится к изобретению новых возможностей жизни; как говорит Ницше, к утверждению подлинного стиля жизни: это уже витализм на основе эстетики.

— Никто не будет удивлен, что вы в вашей книге уделили столько места анализу власти у Фуко. Вы, в частности, настаиваете на понятии диаграммы, которая появляется в «Надзирать и наказывать», диаграммы, которая оказывается уже не архивом из «Археологии знания», но картой, картографией, экспозицией силовых отношений, образующих власть. Однако Фуко, в приложении к книге «Дрейфус и Рабинов», замечательной работе, которую вы часто цитируете, писал, что самой общей темой его исследований была не власть, а субъект, способы субъективации человеческого существа. Картограф Фуко мог бы составлять карты... идентичности, о которой вы говорите, что она могла, скорее, быть «идентичностью без идентифицируемого». Другими словами, чтобы понять Фуко, не следует ли вернуться к пониманию «перехода» от «Надзирать и наказывать» к «Заботе о себе» и к вопросу «Кто я есть»?

— Все-таки трудно сказать, что философия Фуко является философией субъекта. В лучшем случае она станет такой, если Фуко откроет субъективность как третье измерение. Дело в том, что его мышление предполагает последовательно прослеживаемые и наблюдаемые измерения, идущие друг за другом в соответствии с творческой необходимостью, но не входящие друг в друга. словно ломаная линия, различные направления которой свидетельствуют о непредвиденных, неожиданных событиях (Фуко всегда «удивлял» своих читателей). Власть прочерчивает уже второе измерение, не сводимое к Знанию, и, хотя оба эти измерения образуют конкретно смешанные

неделимости, однако знание предполагает формы, такие как Видимое, Высказанное, короче говоря, архив, тогда как власть образуется из сил, силовых отношений, выраженных диаграммой. Можно сказать, почему он переходит от знания к власти, при условии что мы будем отдавать себе отчет, что он переходит от одного к другому не как от темы более общего характера к какой-то иной, но как от оригинальной концепции знания к изобретению такой же новой концепции власти. Еще более сложные причины мы имеем в случае с «субъектом»; ему понадобятся годы молчания, для того чтобы добраться в своих последних книгах до этого третьего измерения. У вас есть основания говорить, что следует понять этот переход. Если у Фуко была потребность в каком-либо третьем измерении, то либо представление о нем осталось замкнутым в отношениях власти, завершающих линию, либо он не добирается до «границы», не размещает там убегающую вдаль линию. Именно об этом он говорит, великолепными фразами, в «Жизни подлых людей». Если он способен назвать очаги сопротивления, то откуда берутся эти очаги? Ему следовало бы давно найти какое-то решение, так как речь идет о созидании, о творчестве. В таком случае нельзя ли сказать, что этим новым измерением может оказаться субъект? Фуко не использует слово «субъект» ни как личность, ни как форму идентичности, но говорит о «субъективации» как процессе и о «Я» как отношении (отношении к своему Я). Так в чем же дело? Речь идет о силовом отношении к самому себе (тогда как власть была силовым отношением с другими силами), речь идет о «складке» силы. Вслед за привычным изгибом силовых линий речь идет об учреждении модусов существования или об изобретении новых возможностей жизни, которые распространяются также и на смерть, на наши отношения к своему «Я»: существование не в качестве субъекта, но как произведение искусства. Речь идет об изобретении модусов существования, подчиняющихся необязательным правилам, способных сопротивляться власти, имеющих возможность как бы укрываться в зна-

нии, даже если знание стремится проникнуть в них, а власть — к ним приспособиться. Но эти модусы существования или возможности жизни не перестают воссоздаваться; появляются новые, и если верно, что это измерение было изобретено греками, мы все же не возвращаемся к грекам, когда исследуем те модусы, которые вырисовываются сегодня, которые являются нашим желанием артистизма, не сводимым ни к знанию, ни к власти. У Фуко нет ни только возвращения к грекам, у него нет возвращения и к субъекту. Вера в то, что Фуко вновь открыл, обнаружил субъективность, вначале им отвергнутую, является таким же недоразумением, как и «смерть человека». Я полагаю даже, что субъективация имела мало общего с представлением о субъекте. Речь идет, скорее, об электрическом или магнитном поле, об индивидуации, действующей благодаря напряжению (как высокому, так и низкому), о полях индивидов, но не личностей, не идентичных субъектов. Именно это Фуко в других случаях называл страстью. Эта идея субъективации у Фуко является не менее оригинальной, чем идея власти или знания; втроем они образуют единый способ существования, одну странную фигуру в трех измерениях, равную по своей величине всей современной философии (и здесь я заявляю это без доли юмора).

«Либерасьон». 2 и 3 сентября 1986 г. (беседа с Робером Мажьори).

ЖИЗНЬ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

— Вы уже много раз комментировали творчество Фуко. Зачем эта книга, спустя два года после его смерти?

— Она необходима мне самому и вызвана восхищением им, эмоциями по поводу его смерти, прервавшей его

124

125

работу. Да, раньше я писал статьи о самых важных положениях (о высказывании, о власти). Но там я исследовал логику его мышления, которая кажется мне одной из самых грандиозных в современной философии. Логика мышления, которая не является рациональной системой в равновесии. Даже язык раскрывает у Фуко систему, далекую от равновесия, в противоположность лингвистам. Логика мышления, которая как ветер, толкающий нас в спину, как серия шквалов и землетрясений. Мы верили, что находимся в порту, а оказались выброшенными в открытое море, согласно выражению Лейбница. Это в высшей степени характерно для Фуко. Постоянно открываются все новые и новые измерения его мысли, и каждое новое не содержится в предыдущем. Тогда что же заставляет его отправляться в путь в том или ином направлении, следить за всегда неожиданной дорогой? Нет ни одного великого мыслителя, который не прошел бы через кризисы, отмечающие часы его мысли.

— Вы рассматриваете его в первую очередь как философа, тогда как многие обращают внимание на его исторические исследования.

— История, несомненно, являлась стороной его метода. Но Фуко так и не стал историком. Фуко — это философ, который сообщает исторической науке измерение, совершенно не свойственное никакой философии истории. История, согласно Фуко, обступает и ограничивает нас, она не говорит нам, кем мы являемся, но показывает, что от нас требуется, чтобы стать другими, она не устанавливает нашу идентичность, но рассеивает ее в пользу чего-то иного, чем мы сами. Поэтому Фуко обращается к короткому ряду недавних исторических событий (между XVIII и XIX столетиями). И даже когда в своих последних книгах он рассматривает более продолжительный ряд, начиная от греков и христиан, то только для того, чтобы обнаружить, что мы не являемся ни греками, ни христианами, а становимся совершенно другими. Короче говоря,

126

история — это то, что отделяет нас от самих себя, то, что мы должны преодолеть и пройти, чтобы понять самих себя. Как говорит Поль Вейн,⁶⁷ это то, что противоположно как времени, так и вечности, это наша актуальность. Фуко — самый актуальный из современных философов, наиболее радикально порвавший с XIX в. (отсюда и его способность понять XIX в.). Актуальность — это то, что интересует Фуко, и именно это Ницше называет неактуальным или несвоевременным, то, что существует *in actu*, философия как акт мышления.

— Нельзя ли сказать, что именно в этом смысле для Фуко особенно важен вопрос: что значит мыслить ?

— Да, мышление — это рискованный акт, говорит он. Несомненно, Фуко, как и Хайдеггер, только по-другому, наиболее глубоким образом обновил представление о мышлении. И это представление является многоуровневым, в соответствии с пластами или идущими друг за другом территориями философии Фуко. Мыслить — это прежде всего видеть и говорить, но при условии, что глаз не остается в вещах, а возвышается до «видимостей» и что язык не остается в словах и фразах, а поднимается до высказываний. Это мысль как архив. И затем мыслить — значит уметь, т. е. быть в состоянии провести силовые отношения, при условии, что понимаешь, что силовые отношения не сводятся к насилию, но образуют действия над действиями, т. е. акты, такие как «побуждать, делать выводы, отклонять, облегчать или затруднять, расширять или ограничивать, делать более или менее вероятным...». Это мышление как стратегия. Наконец, в последних книгах мышление раскрывается как «процесс субъективации»: было бы глупо усматривать в этом возвращение к субъекту, речь идет об учреждении модусов существования, или, как говорил Ницше, об открытии новых возможностей жизни.

67 Поль Вейн — историк античности, с которым Фуко связывала многолетняя дружба.

127

Существование не в качестве субъекта, но как произведение искусства, и это последняя стадия, это — артистическое мышление. Очевидно, что очень важно показать, насколько необходимо совершается переход от одной из этих определенностей к другой: эти переходы еще не завершены полностью и совпадают с дорогами, прокладываемыми Фуко, с лестничными площадками, на которые он взбирается и которые не существовали ранее, с теми потрясениями, которые он и порождает и испытывает на себе.

- Давайте возьмем эти площадки по порядку. Что такое «архив»? Вы говорите, что для Фуко этот архив является «аудиовизуальным» ?

- Археология, генеалогия и еще также некоторая геология. Археология не является необходимым следствием перехода, имеется и археология настоящего, в определенном смысле она всегда в настоящем. Археология — это архив, и архив двусторонний — аудиовизуальный. Урок грамматики и урок вещей. Речь не идет о словах и вещах (название такой книги у Фуко подобрано не без иронии). К вещам обращаются для того, чтобы извлечь из них видимости. И видимость в определенное время — это режим освещения и блеск, сверкание, вспышка, возникающая при контакте света с вещами. Следует также разрушить слова или фразы, чтобы извлечь из них высказывания. И высказывание в то же самое время — это режим языка с присущими ему вариациями, через которые он непрерывно проходит, перескакивая из одной гомогенной системы в другую (язык всегда неуравновешен). Главный принцип исторического знания у Фуко: всякая историческая формация говорит все, что она может сказать, и видит все, что она может увидеть. Например, безумие в XVII столетии: при каком свете его можно было увидеть и какими высказываниями о нем можно было рассказать? И мы сегодня: что мы все вместе можем сегодня рассказать, что мы все способны видеть? Философы обычно излагают

свою философию от имени незаинтере-

128

сованной личности, от третьего лица. Те, кто встречался с Фуко, были поражены его глазами, его голосом, его прямой фигурой, в целом неказистой. Этими вспышками блеска, выразительностью его слов, даже смех его о многом говорил. И тот факт, что существовал разлад между «видеть» и «говорить», что они были оторваны друг от друга, находились на непреодолимой дистанции, значил только одно: проблема сознания (или, скорее, «знания») не решается через какое-либо их соотношение, через их соответствие. Следует искать в другом месте причину, которая скрещивает их и сплетает друг с другом. Дело обстоит так, словно его архив переброшен через некую грандиозную пропасть, с одной стороны которой располагаются формы видимого, а с другой --не сводимые к ним формы высказывания. И вне этих форм, в каком-то ином измерении, в промежутке между ними проходит нить, связывающая их друг с другом.

— Нет ли здесь определенного сходства с Морисом Бланшо или даже влияния с его стороны ?

— Фуко всегда признавал, что многим обязан Бланшо. Возможно, здесь следует говорить о трех вещах. Прежде всего, «говорить — это не значит видеть...»; само это различие утверждает, что, говоря о том, что нельзя увидеть, мы подводим язык к его крайней границе, возвышаем его до возможности невыразимого. Затем превосходство третьего лица, превосходство местоимения «он», или безличного «Оно», перед местоимениями первых двух лиц, отказ от всей лингвистической персонологии. Наконец, тема Внешнего, соответствие, как и «несоответствие» Внешнему, которое находится еще дальше, чем всякий внешний мир, и намного ближе, чем любой внутренний мир. И все это не уменьшает значимость таких встреч с Бланшо, если мы примем во внимание, до какой степени Фуко развивает эти темы самостоятельно: разделение «видеть—говорить», достигшее кульминации в книге о Раймоне Русселе и в тексте о Магритте, приобретает но-

9 Жиль Делёз

129

вый статус «видимого» и «высказанного»; «говорить» воодушевляется теорией высказывания; конверсия близкого и далекого на линии Внешнего, как переживание жизни и смерти, влечет за собой собственные акты мышления у Фуко, его «складки» и «изгибы» (совсем иначе понятые, чем у Хайдеггера) и заканчивается на основе процессов субъективации.

— После архива, или анализа знания, Фуко обращается к власти, а затем к субъективности. Каково соотношение между знанием и властью и между властью и субъективностью?

— Власть как раз является бесформенным началом, которое просачивается между формами знания или под ними. Поэтому она названа микрофизической. Она является силой, силовым отношением, а не формой. И концепция силовых отношений у Фуко, продолжающая линию Ницше, является одним из наиболее значительных пунктов его мышления. Здесь уже иное измерение в сравнении со знанием, хотя и знание и власть образуют собой конкретную неразделимую смесь. Но в целом вопрос звучит так: зачем Фуко понадобилось еще одно измерение и не обнаруживает ли он субъективацию как нечто отличающееся и от власти и от знания? В этом случае говорят: Фуко возвращается к субъекту, он вновь открывает понятие субъекта, которое всегда отвергал. Это совсем не так. Его мышление прошло через всесторонний кризис, но это был кризис творческий, и он об этом не сожалел. Фуко чувствовал и после «Воли к истине» все сильнее и сильнее, что постепенно замыкается в сфере отношений власти. И если он точки сопротивления власти изящно называет очагами, то откуда идет это сопротивление? Фуко спрашивает себя: как перейти линию, как преодолеть теперь уже отношения власти? Когда мы сталкиваемся лицом к лицу с осуждением Власти — когда она слабеет, или когда преодолевается? Все это можно найти в одном из самых сильных и в то же время самых странных текстов Фуко — о «подлом человеке». Фуко долго готовил

130

ответ. Преодолеть линию силы, обойти власть — все равно, что подчиниться силе, сделать так, чтобы она аффицировала саму себя, вместо того чтобы аффицировать другие силы: «складку», которая, согласно Фуко, является силовым отношением к своему «Я». Речь идет о «двойнике» силового отношения, об отношении к себе, которое позволяет нам сопротивляться власти, укрываться от нее, обращать против нее нашу жизнь или смерть. Это изобретение, согласно Фуко, принадлежит грекам. Здесь речь уже не идет ни об определенных формах, как в случае со знанием, ни о принудительных правилах, как в случае с властью: речь идет о правилах необязательных, факультативных, которые превращают существование в произведение искусства, о правилах в одно и то же время и этических и эстетических, конституирующих модусы существования или стили жизни (включая даже самоубийство). Именно Ницше открыл в качестве художественной деятельности волю к могуществу, к изобретению новых «возможностей» жизни. Есть все основания не говорить о возвращении к субъекту: эти процессы субъективации протекают совершенно по-разному, в зависимости от исторической эпохи, и подчиняются сильно отличающимся друг от друга правилам. Они настолько изменчивы, что всякий раз когда власть восстанавливает свою мощь и налагает на них силовые отношения, они избавляются от всего ими порожденного, *для того чтобы изобрести новые способы, и так до бесконечности. Таким образом, ни шага назад, к грекам. Процесс субъективации, т. е. процесс производства способа существования, нельзя смешивать с субъектом, если только не отделить его от всего внутреннего и даже от всякой идентичности. Субъективация не имеет ничего общего даже с «личностью»: это индивидуация частная и коллективная, которая характеризует какое-либо событие (полдень, реку, ветер, чью-то жизнь и т. д.). Это модус интенсивного существования, а не субъект, не личность. Это особое измерение, без которого нельзя было бы ни превзойти знание, ни сопротивляться власти. Фуко анализирует модусы существования

131

греков, христиан, как они включаются в их знания, каким образом вступают в компромисс с властью. Но сами они обладают иной природой. Например, власть Церкви, власть пастора,

постоянно стремится подчинить себе христианские модусы существования, но те, в свою очередь, не перестают ставить под вопрос власть Церкви, даже еще до Реформации. И в соответствии с его методом то, что, в сущности, интересует Фуко, — это не возвращение к грекам, но мы сегодня: какими являются наши модусы существования, наши жизненные возможности, наши процессы субъективации, и есть ли у нас способы конституирования нашего «Я», и достаточно ли они, как сказал бы Ницше, «артистичны», чтобы находиться по ту сторону знания и власти? И способны ли мы все вступить в ту игру, которую ведут друг с другом жизнь и смерть?

— Еще раньше Фуко развивал тему «смерти человека», которая наделала столько шума. Совместимо ли это с идеей творческого существования человека ?

— Со смертью человека дело обстоит еще хуже, чем с субъектом, так как здесь недоразумения по поводу мышления Фуко только увеличиваются. Но эти недоразумения никогда не были невинными, это смесь глупости и недоброжелательности, люди просто скорее желают найти противоречия у мыслителя, чем понять его. Они говорят: как Фуко мог участвовать в политической борьбе, если он не верил в человека, не верил в его права... На самом деле смерть человека является темой весьма строгой и вместе с тем простой, Фуко обращается к ней вслед за Ницше, но разрабатывает ее весьма оригинальным образом. Это вопрос формы и сил. Любая сила всегда вступает в отношения с другими силами. Если это силы, данные человеку (например, способность понимания, какое-либо желание и т. д.), то с какими иными силами они вступают в отношения и какую форму они вследствие этого образуют? В книге «Слова и вещи» Фуко показывает, что человек в классическую эпоху мыслился не как таковой, но

132

как «образ» Бога, и именно потому, что его силы соединялись с силами бесконечного. В XIX столетии, напротив, силы человека сталкиваются с такими силами конечного, как жизнь, производство, язык, и образуют единую форму «Человек». И так же как эта форма не была предшествующей всем остальным, так у нее же нет оснований выжить, если силы человека вступят в отношения с иными силами: будет образована форма нового типа, ни божественная, ни человеческая. Например, человек XIX в. сталкивается с жизнью и соединяется с нею как с силой углерода. Но что происходит, когда силы человека соединяются с силой кремния, и какие новые формы при этом зарождаются? У Фуко два предшественника, Ницше и Рембо, и к ним он добавляет свою версию, которая просто великолепна: в какие новые отношения вступаем мы с жизнью, с языком? Каковы новые формы борьбы с Властью? Когда он перейдет к модусам существования, то это будет продолжением работы с той же самой проблемой.

— В том, что вы называете «модусами существования» и что Фуко называл «стилями жизни», есть определенная эстетика жизни, о которой вы и напоминаете: жизнь как произведение искусства. Но есть ведь и этика!

— Да, формирование модусов существования или стилей жизни не является только эстетическим, это Фуко и имел в виду, говоря об этике и противопоставляя ее морали. Различие в следующем: мораль представляется набором обязательных правил особого типа, которые предназначены для суждений о действиях и намерениях на основе сопоставления их с

трансцендентными ценностями (это хорошо, это плохо...); этика является набором факультативных правил, которые оценивают то, что мы делаем, что говорим, по образцу того модуса существования, который здесь подразумевается. Говорят одно, делают другое: какой модус существования при этом имеется в виду? Есть вещи, сделать которые или даже сказать можно только в силу низости души, озлобленности про-

133

тив жизни или мстительности. Иногда бывает достаточно одного жеста или слова. Эти стили жизни, всегда предполагаемые, формируют нас такими или иными. Эта идея «модуса» уже была у Спинозы. И не эта ли идея представлена в первой философии Фуко: что мы в целом «способны» видеть и говорить (в смысле высказывания)? Но если здесь вообще есть этика, то есть также и определенная эстетика. Стиль у великого писателя — это всегда еще и стиль жизни, это не какая-то личная принадлежность, но всегда находка определенной жизненной возможности, определенного модуса существования. Любопытно, что иногда говорят, что философы не владеют стилем, что они плохо пишут. Так делают, потому что их не читают. Если говорить только о Франции, то Декарт, Мальбранш, Мэн де Биран, Бергсон, Огюст Конт даже рядом с Бальзаком выглядят хорошими стилистами. Так и Фуко тоже вписывается в этот ряд, это великий стилист. Концепт приобретает у него достоинства рифмы или даже музыкального произведения, как в его любопытных диалогах с самим собой, которыми он завершает некоторые свои книги. Его синтаксис дает прибежище всему блеску, всему сверканию видимого, но иногда сворачивается как ремень, сгибается и разгибается, рвется вместе с высказыванием. Затем этот стиль, в его последних книгах, тяготеет к какому-то успокоению, ко все большей и большей сдержанности, ко все большей и большей чистоте...

«Нувель Обсервер». 23 августа 1986 г. (беседа с Дидье Эрибо).

ПОРТРЕТ ФУКО

— В каком духе написана эта книга? В духе почитания Мишеля Фуко? Считаете ли вы, что его идеи были непоняты? Анализируете ли вы ваши сходства и раз-

134

линия с ним? Или вы хотите создать ментальный портрет Фуко?

— Я действительно испытывал потребность написать эту книгу. Когда умирает тот, кого все любили и кем восхищались, то иногда возникает потребность создать его портрет. Не для того, чтобы прославить, и еще меньше для того, чтобы защитить, не для воспоминаний, но, скорее, для того, чтобы приблизиться к той последней черте его облика, которая появляется после его смерти и позволяет сказать «это — он». Некая маска, или то, что он сам называл двойником (double), подкладкой (doublure). Каждый может приблизиться к этой черте или к этой подкладке по-своему. Но как раз на себя самого он и становится похожим, теряя все сходства с нами. Проблема не в том, что общего или различного могло бы быть между нами. То, что было у меня

общего с ним, уже, безусловно, известно, и это и есть та основа, которая позволяла мне разговаривать с ним. Для меня он не перестает быть самым великим мыслителем современности. Можно сделать портрет какой-либо идеи как портрет человека. Я хотел сделать портрет его философии. Его черты лица непроизвольно приходили мне на ум, но и они еще не гарантировали, что это именно он неотступно следовал за моим замыслом.

— Вы пишете уже в «Диалогах»: «Я могу говорить о Фуко, рассказывать, что он говорил мне о том и об этом, уточнять подробности, словно я его вижу перед собой. Это не так, поскольку я уже не смогу встретить в реальности этот ансамбль беспокойных звуков, решительных жестов, идей, изготовленных из сухого дерева и огня, предельной внимательности и внезапной замкнутости, смеха и улыбок, которые вызывают чувство опасности в тот же момент, когда испытываешь нежность...». Нет ли в идеях Фуко чего-то «опасного», что объясняет в то же самое время те страсти, которые они продолжают вызывать ?

135

— Опасного — да, потому что у Фуко есть определенная сила. Он обладал огромной силой воли, самообладанием, мужеством. В некоторых случаях сила просто кипела в нем. Его считали нетерпимым. Возможно, в этом он похож на Жене. Это человек страсти, и он сообщает слову «страсть» очень точный смысл. Можно считать его смерть насильственной, так как она прервала его работу. И его стиль, по меньшей мере в его последних книгах, которые покоряют своей ясностью, — это стиль кнута, это ремень, с его изгибами и складками. Поль Вейн изображает Фуко воинственным. Фуко всегда взывает к праху и бормочет о сражении, а сама его мысль обнаруживает себя как машина войны. Дело в том, что как только случается что-то непредвиденное, как только подвергается опасности общепризнанное и успокаивающее, как только возникает необходимость изобрести новые концепты для неизведанных территорий, его методы и нравоучения теряют свою силу, и мышление становится, согласно формуле Фуко, «опасным актом», насилием, которое применяется прежде всего к самому себе. Возражения, раздающиеся в ваш адрес, и даже вопросы, которые перед вами ставят, всегда доносятся с берега, и это словно буйки, которые вам бросили, но не для того, чтобы помочь, а скорее, просто для того, чтобы досадить вам, чтобы помешать продвинуться вперед: возражения всегда исходят от посредственностей и лентяев, и Фуко это знал лучше, чем кто бы то ни было. Мелвилл писал: «Если мы говорим о том, кто безумен, то я предпочел бы быть скорее безумцем, чем мудрецом... Я люблю людей, погруженных в себя. Любая рыба может плавать рядом с поверхностью воды, но нужно быть огромным китом, чтобы спускаться на глубину пять миль и более... От сотворения мира люди, ныряющие на дно мысли, возвращаются на поверхность с глазами, налитыми кровью». Все признают, что есть опасность в экстремальных физических упражнениях, но мышление также является экстремальным упражнением, для него всегда не хватает воздуха. Когда мыслят, то неизбежно сталкиваются с линией, где жизнь и смерть, разум и безумие играют

136

друг с другом, и эта линия вас притягивает. Можно подумать, что эта линия заколдована, так как она невольно теряется из виду, так как здесь осуждают на смерть или безумие. Фуко был постоянно заморожен этим чередованием, этим вечным круговоротом близкого и далекого в смерти или безумии.

— Предполагается ли это все уже в «Истории безумия», или было постепенное движение, с кризисами, с изменением направления ?

— Проблема безумия проходит через все творчество Фуко. И он справедливо упрекал эту книгу в слишком сильной вере в некий «опыт безумия». Определенной феноменологии он предпочитает некоторую эпистемологию, где безумие берется в рамках системы «знания», свойственного той или иной исторической формации. Фуко всегда пользуется историей таким образом, рассматривая ее как средство избежать безумия. Но сам опыт мышления неотделим от этой ломаной линии, которая проходит через различные фигуры знания. Мышление о безумии является опытом не безумия, а мышления: он становится безумием только в случае катастрофы. Учитывая все это, можно ли говорить, что «История безумия» уже содержит в принципе все те концепции дискурса, знания, власти, которые появятся у Фуко позже? Конечно же, нет. С великими писателями часто случается такое: его книга становится известной, ею восхищаются, но все ею недовольны, потому что известно, насколько она еще далека от того, что все хотели бы увидеть, что они ищут и о чем имеют еще весьма смутное представление. Поэтому все тратят так мало времени на полемику, на возражения, на дискуссии. Я полагаю, что мышление Фуко не эволюционировало, а проходило через кризисы. Я не верю, что этот мыслитель мог не преодолеть эти кризисы, он слишком сейсмичен. У Лейбница есть великолепная фраза: «Установив определенные вещи, я полагал, что вхожу в гавань, однако, когда я принялся размышлять

137

о соединении души с телом, меня будто выбросили в открытое море». Именно это и дает мыслителям высшее знание, эта способность ломать линию, изменять направление, обнаруживать себя в открытом море, делать таким образом открытия, изобретать новое. «История безумия», несомненно, уже была следствием выхода из кризиса. Он начинает разрабатывать целостную концепцию знания, которая приводит к «Археологии знания» (1969), т. е. к теории высказывания, однако наступает новый кризис, кризис 1968 г. Для Фуко это был длительный период силы и ликования, творческой радости: «Надзирать и наказывать» знаменуют собой переход от знания к власти. Он проникает в эту новую область, на которую ранее лишь указывал, отмечал, но не исследовал. Да, здесь была радикализация: 68-й г. был открытой атакой на все властные отношения, везде, где они существовали, т. е. повсюду. Ранее Фуко занимался главным образом анализом форм, а теперь он переходит к властным отношениям, которые связывают эти формы. Он переключается на бесформенное, на то начало, которое он называет «микрофизикой». И это продолжается до «Воли к знанию». Однако после этой книги был еще один кризис, совершенно иной, в большей степени внутренний, может быть более изнуряющий, более тайный, с чувством полной безысходности. Здесь совпало множество причин, и мы, возможно, еще вернемся к этому, хотя у меня было впечатление, что Фуко хотел, чтобы его оставили в покое, хотел остаться в одиночестве, наедине с самыми близкими ему людьми, хотел замкнуться в себе, чтобы достичь точки разрыва. Я говорю только о своих впечатлениях, которые могут быть совершенно неверными.

На первый взгляд, он продолжал заниматься историей сексуальности; но это была совершенно иная линия, он раскрывал исторические формации большой длительности (начиная от греков), тогда как до этого он оставался в рамках сравнительно коротких формаций (XVII—XIX вв.); он

целиком переориентировал свои исследования в зависимости от того, что он называл модусами существования-

138

ния. Это ни в коей мере не было возвращением к субъекту, это было новое творчество, определенная линия разрыва, новое исследование, которое изменяло прежние отношения власти и знания. Если угодно, это была новая радикализация. Менялся даже его стиль; он отказывался от блеска и сверкания и обнаруживал все более и более строгую размерность, все большую и большую чистоту, почти смирение. Все это не было просто теоретической проблемой. Мышление никогда не является теоретической проблемой. Это были проблемы самой жизни. Это была сама жизнь. Этот был способ, при помощи которого Фуко выбирался из этого нового кризиса: он следил за линией, которая позволяла ему выбраться и вывести новые отношения знания и власти. Даже если он должен был бы умереть. Это идиотский мотив: не открыта та субъективность, которая вынуждает умереть. И все-таки... «возможно, я задыхаюсь...». Есть одна вещь, которая очень важна для завершения другой работы Фуко: он всегда обращается к историческим формациям (к коротким или, в конце, к длительным), но всегда связывает их с нашими днями. У него не было потребности говорить развернуто в своих книгах, и он оставлял для бесед и интервью то, о чем лучше было говорить в журналах. Поэтому беседы и интервью Фуко являются полноценной стороной его творчества. Книга «Надзирать и наказывать» обращается к XVIII и XIX вв., но, строго говоря, она нераздельно связана с сегодняшней тюрьмой и с деятельностью Группы информации по тюрьмам, которую Фуко и Дефер создали после 68-го г. Исторические формации интересны только потому, что указывают, откуда мы вышли, что нас окружает, с чем мы все порываем, чтобы найти новые отношения, в большей мере нам подходящие. Что действительно интересно, так это наше сегодняшнее отношение к безумию, наше отношение к наказаниям, наше отношение к власти, к сексуальности. Это не греки, это наше отношение к субъективации, наши способы конституировать себя в качестве субъекта. Мыслить — это всегда экспериментировать, но не интерпре-

139

тировать, и это экспериментирование — всегда актуально, всегда ново, всегда только начинается, всегда в процессе становления. История — это не экспериментирование, она представляет собой лишь совокупность условий, почти всегда негативных, которые делают возможным экспериментирование с какой-либо вещью, избежавшей истории. Вне истории экспериментирование не было бы детерминированным, обусловленным, но такое экспериментирование является не историческим, а философским. Фуко был, несомненно, единственным философом, всецело принадлежавшим XX в.: он полностью порывает с XIX в. и поэтому может так говорить. Именно в этом смысле Фуко вложил свою жизнь в свое мышление; отношение к власти, затем отношение к своему «Я» — все это были вопросы жизни или смерти, безумия или нового разума. Субъективация была для Фуко не теоретическим возвращением к субъекту, а практическим исследованием иного модуса жизни, нового стиля. Все это происходит не в голове: однако откуда сегодня возникают ростки нового модуса существования, общественного и индивидуального, и нет ли таких ростков и в нашем «Я»? Разумеется, следует обратиться и к грекам, но только потому, что они, согласно Фуко, и изобрели это понятие, эту практику образа жизни... Есть определенный опыт у греков, у христиан и т. д., но ни греки, ни христиане не осуществят этот опыт вместо нас сегодня.

— Все ли столь трагично в мышлении Фуко? Не насыщено ли его мышление также и юмором?

— У всех великих писателей находят юмор или комическое, которое существует рядом с другими категориями, не только с серьезным, но и с ужасным. Есть у Фуко какой-то универсальный смех: не только смех над наказаниями, благодаря которому появились лучшие комические страницы «Надзирать и наказывать», но также смех самих вещей и самих слов. Фуко будет много смеяться как в жизни, так и в своих книгах. Он особенно любил

140

Русселя и Бриссе,⁶⁸ которые в конце XIX в. изобрели необычные процедуры обработки слов и фраз. Так, книга Фуко о Русселе является как бы поэтической и комической версией теории высказываний, которую Фуко выдвинет в «Археологии знания» (1969). Руссель берет две фразы, которые имеют совершенно разный смысл, но которые внешне отличаются друг от друга совсем немного, и пытается вызвать визуальные сцены, экстраординарные представления, чтобы присоединить одну из этих фраз к другой или сложить их вместе. Пользуясь иными средствами, в частности сумасшедшей этимологией, Бриссе вызывает сцены, соответствующие разрушению какого-либо из слов. Фуко уже выдвигает целостную концепцию отношений видимого и высказанного. И читатель поражен тем, что Фуко, казалось бы, присоединяется к близким темам у Хайдеггера и Мерло-Понти: «Видимое вне взгляда... Глаз оставляет вещи, увиденные благодаря его существованию...». Можно сказать, что он находит в лице Русселя, не сказав об этом, предшественника Хайдеггера. И действительно, у Хайдеггера также есть этимологическая процедура, близкая к безумию. Страницы Фуко, посвященные Русселю, доставляли мне немало удовольствия, потому что у меня было весьма смутное представление о некотором сходстве между Хайдеггером и другим автором, близким в некотором отношении Русселю, — Жар-ри.⁶⁹ Жарри этимологически определяет патафизику как выход за пределы метафизики и основывает ее исключительно на видимом или бытии феномена. Только чему служит этот переход от Хайдеггера к Русселю (или к Жарри)? Он у Фуко служит полной трансформации отношений видимого и высказанного так, как они проявляются благодаря определенным «приемам»: вместо согла-

⁶⁸ Бриссе Жан-Пьер — французский эссеист, автор «Грамматики языка», представитель так называемого языкового психоза, пользовавшийся особым вниманием сюрреалистов.

⁶⁹ Альфред Жарри (1873—1907) — французский писатель, один из предшественников сюрреализма.

141

сия или гомологии (созвучия) появится вечная битва между тем, что видят, и тем, о чем говорят, непродолжительные стычки, врукопашную, с захватом в плен, так как никогда не говорят о том, что видят, и никогда не видят того, о чем говорят. Так же как видимое появляется

между двумя предложениями, так и высказывание появляется между двумя вещами. Интенциональность уступает свое место некоторому театру, серии игр между видимым и высказанным. Одно рассекает другое. Критику феноменологии у Фуко можно обнаружить только в книге «Рай-мон Руссель», хотя у него и была потребность об этом говорить.

И кроме того, есть возвышение безличного местоимения, как у Фуко, так и у Бланшо: третье лицо — вот что должно быть подвергнуто анализу. Говорят, видят, умирают. Да, и здесь есть субъекты: это танцующие частички в пыли видимого, это подвижные плоскости в анонимном шепоте. Субъект, он всегда произведен. Он рождается и исчезает в толще того, что говорят и что видят. Фуко выдвинет весьма любопытную концепцию «подлого человека», концепцию, наполненную сдержанным весельем. Она противопоставляется Жоржу Батаю: подлый человек не является крайним злодеем, этимологически это обыкновенный человек, каким-то образом оказавшийся на свету, из-за жалобы своих соседей, вызова в полицию, судебного процесса... Этот человек противопоставляется Власти, требует, чтобы о нем говорили, чтобы он был на виду. Это ближе Чехову, чем Кафке. У Чехова есть рассказ о маленькой служанке, которая задушила ребенка из-за того, что не могла спать несколько ночей, или о крестьянине, которого судят за то, что он отвинтил с железнодорожного рельса гайку на грузило для своей удочки. Подлый человек — это и есть Дазейн. Подлый человек — это частичка в потоке света, это звуковая волна. Может статься, что «слава» и не приходит иначе: быть схваченным властью, некой инстанцией власти, которая видит нас и говорит о нас. Был момент, когда Фуко страдал от известности: что бы он ни сказал, его хвалили или

142

критиковали, не пытаясь даже понять. Как завоевать непредсказуемость? Непредсказуемость, это условие дальнейшей работы. Быть подлым человеком - - это словно сон для Фуко, его сон-комедия, его смех над собой: не я ли и есть подлый человек? Его текст; «Жизнь подлых людей», является шедевром.

— Вы также считаете, что эта статья является выражением кризиса ?

— Да, в полной мере, эта статья имеет множество уровней. Дело в том, что Фуко после «Воли к знанию» в течение 8 лет перестал публиковать книги: он прервал работу над продолжением «Истории сексуальности», которое было все же запланировано. Это было захватывающее дух продвижение вперед, «крестовый поход детей» и т. д., который поддерживал его исследования. Что представлял собой этот переход в этот момент и в эти годы? Если это был кризис, то слишком много факторов должны были сыграть свою роль одновременно: возможно, уныние продолжало усиливаться до окончательного провала движения контроля за тюрьмами; на другом уровне — утрата более свежих надежд, Иран, Польша; в какой-то мере Фуко все меньше и меньше был способен терпеть общественную и культурную жизнь французов; что касается его работы, то это чувство все большего и большего недоразумения по поводу его «Воли к знанию», по поводу его проекта «Истории сексуальности» в целом; и наконец, более личное начало, впечатление, что сам он оказался в тупике не только в мыслях, но и в жизни и что ему требовалось одиночество и сила, чтобы найти выход. Что это был за тупик, если он был вообще? Фуко уже занимался до этого анализом формаций знания и машин власти; он добрался до тех сочетаний знания-власти, внутри которых мы живем и разговариваем. И это была к тому же и точка зрения «Воли к знанию»: составить корпус высказываний о сексуальности в XIX и в XX

ся, либо оправдывая их, либо, напротив, протестуя. В этом смысле «Воля к знанию» следует еще тому методу, который Фуко смог сформулировать еще раньше. Но я предполагаю, что он споткнулся на вопросе: есть ли что-то «по ту сторону» власти? Не шло ли все к тому, чтобы он замкнулся в сфере отношений власти, оказавшись словно в тупике? Он был словно заморожен тем, что в то же самое время отвергал в ненависти. И сколько бы он не отвечал сам себе, что столкновение с властью — это удел современного человека (подлого человека) и что именно власть видит нас и говорит с нами, он не находил удовлетворения, ему требовалась «возможность»... Нельзя было оставаться замкнутым в рамках того, что он обнаружил. Несомненно, в «Воле к знанию» были выделены пункты сопротивления власти; но их статус, их истоки, их происхождение оставались неясными. У Фуко, возможно, было ощущение, что ему следует любой ценой пересечь эту линию, перейти на другой берег, оказаться по ту сторону знания-власти. Даже если бы для этого потребовалось поставить под вопрос весь план «Истории сексуальности». И именно об этом он говорит самому себе в этом прекрасном тексте о подлом человеке: «Всегда одна и та же неспособность пересечь линию, перейти на другую сторону... Выбор всегда одинаков, он на стороне власти, на стороне того, что она говорит или заставляет говорить...». Это ничуть не значит, что он отвергает свою прежнюю работу. Напротив, вся его прежняя работа была толчком к этому новому выступлению. Это способны понять только читатели, которые «сопровождают» Фуко в его исследованиях. Поэтому было бы так глупо пытаться утверждать: есть мнение, что он вводил всех в заблуждение, что он обязан был опять вернуться к субъекту. Он никогда не обращался вновь к субъекту, и у него не было никаких обязанностей кроме тех, что накладывала на него его работа: он покончил с сочетаниями власти и знания и подошел к последней линии, он оказался, как Лейбниц, «выброшенным в открытое море». У него не было выбора: это новое открытие, или бросить писать.

— Чем является эта «линия» или это отношение, которое уже не будет более отношением власти? Нельзя ли найти какое-то его предчувствие в предшествующих работах?

— Об этом трудно говорить. Эта линия не является абстрактной, хотя она и не образует никаких очертаний. Она проходит как в мышлении, так и между вещами, но главным образом она появляется там, где мысль сталкивается с такой вещью, как безумие, а жизнь — с такой вещью, как смерть. Миллер говорил, что ее можно обнаружить в любой молекуле, в нервных волокнах, в нитях паутины. Это может быть та ужасная линия перемещения кита, о которой говорит Мелвилл в «Моби Дике» и которая может увести нас за собой или убить, когда развернется. Для Мишо это может быть линия наркотического опьянения;⁵ «линейное ускорение», «кнут разъяренного извозчика». Это может быть линия художника, например у Кандинского или та, от которой умер Ван Гог. Я полагаю, что мы перескакиваем через такие линии всякий раз, когда какая-то мысль кружит нам голову, или когда испытываем избыток жизненных сил. Эти линии — по ту сторону знания (но как мы тогда о них «узнаем»?), и наше отношение к этим линиям — по ту сторону отношений власти (как говорил Ницше, пожелавший назвать это «волей к власти»). Вы говорите, что они появились уже в ранних работах Фуко? Это правда, это — линия Внешнего. Внешнее у Фуко, как и у Бланшо, у которого он заимствовал это

слово, -- это то, что находится еще дальше всякого внешнего мира. В то же самое время это ближе, чем любой внутренний мир. Отсюда вечное чередование близкого и далекого. Мысль не выходит за пределы внутреннего, но она в таком случае не распространяется и на внешний мир. Она выходит из этого Внешнего и, вернувшись, вступает с ним в столкновение. Линия внешнего — это наш двойник со всей его изменчивостью. Фуко постоянно об этом говорит: в книге «Раймон Руссель», в статье, написанной в память о Бланшо, в «Словах и вещах». В «Рождении клиники» есть отрывок о Биша, кото-

10 Жиль Делёз

145

рый кажется мне образцовым для метода или приемов Фуко: он производит эпистемологический анализ концепции смерти у Биша, и этот анализ — самый серьезный, самый блестящий из всех, что только можно представить. Но есть ощущение, что этим текст не исчерпывается, в этом тексте есть страсть, превосшедшая расчеты этого уже устаревшего автора. Дело в том, что Биша первый в Новое время предложил грандиозную концепцию смерти, представив ее как жестокую, множественную и равновеликую жизни. Вместо того чтобы сделать из нее точку, как это делали в классическую эпоху, он изобразил ее в виде линии, с которой мы постоянно сталкиваемся и которую мы переходим в обоих направлениях до того момента, пока она не закончится. Это как раз и есть столкновение с линией Внешнего. Человек страсти умирает почти так же, как Ахав, или, скорее, как парс, в погоне за китом. Он переходит линию. Здесь есть что-то сходное со смертью Фуко. По ту сторону власти и знания, с третьей стороны, третье начало «системы»... На грани — ускорение, которое не позволяет уже отличить смерть от самоубийства.

- Эта линия, так ли она «ужасна», пока остаешься живым? И нет ли здесь уже темы Складки: определенной необходимости сгибать эту линию?

— Да, эта линия смертельна, она слишком жестока и слишком быстро движется, увлекая нас за собой в атмосферу, непригодную для дыхания. Она уничтожает любую мысль, как наркотик, от которого отказывается Мишо. Здесь не больше бреда или безумия, чем в «навязчивой идее» капитана Ахава. Надо было в одно и то же время и преодолеть линию, и остаться живым, действующим, мыслящим. Делать все, что возможно, и так долго, как это возможно, — это искусство жить. Как спастись, уцелеть в столкновении с этой линией? Так эта тема и начинает появляться у Фуко: надо суметь согнуть эту линию, чтобы образовать некую зону жизни, где можно было бы

146

поселиться, выстоять, получить поддержку, передохнуть, — короче говоря, мыслить. Сгибать эту линию, чтобы суметь выжить на ней, вместе с ней: вопрос жизни или смерти. Эта линия не перестает изгибаться с безумной скоростью, и мы пытаемся согнуть ее, чтобы стать «сущностями такими же медленными, как мы сами», чтобы дотянуться до «глаза циклона», как говорил Мишо: и то и другое сразу. Эта идея складки (и изгиба) постоянно преследовала Фуко:

не только его стиль, его синтаксис предполагали складку и изгиб, но также и определенные операции над языком в книге о Русселе («сгибать слова»), мыслительные операции в «Словах и вещах» и, главным образом, открытая Фуко в его последних книгах операция искусства жизни (субъективация). Складка, или изгиб, тем, кто читал Хайдеггера, уже известна эта вещь. Это, несомненно, ключ ко всей философии Хайдеггера («путь мышления лежит на тропе к складке Бытия и Сущего»). У Хайдеггера есть Открытое, складка Бытия и Сущего как условие всякой видимости феномена, человеческая реальность как бытие удаленного. У Фуко — внешнее, складка линии Внешнего, человеческая реальность как бытие Внешнего. Отсюда возможно сближение с Хайдеггером, которое сам Фуко делал в своих последних беседах. Однако в целом эти два мыслителя и поставленные ими проблемы настолько различны, что это сходство остается чисто внешним: у Фуко нет опыта в феноменологическом смысле этого слова, но есть всегда уже знание и власть, которые на линии Внешнего в одно и то же время и находят границу своего существования, и исчезают. У меня есть впечатление, что Фуко очень близок к Мишо, а иногда даже к Кокто: он присоединяется к ним в зависимости от той или иной проблемы жизни или даже дыхания (точно так же он переносит хайдеггеровскую тему на Русселя, чтобы лучше ее преобразовать). Кокто, в своей посмертно изданной книге с очень точным названием «О трудности бытия», объясняет, что во сне все движется с необычайной скоростью, и разгибается «складка, благодаря которой вечность оживает для нас», однако на-

147

яву у нас возникает потребность согнуть весь мир, чтобы выжить, чтобы снести его удары. А что касается Мишо, то даже заголовки и подзаголовки его книг могли вдохновлять Фуко: «Внутренние пространства», «Далекое близкое», «Жизнь в складках», «Лицом к замкнутому» (с подзаголовками «Поэзия ради власти», «Пределы знания»). Именно во «Внутренних пространствах» Мишо пишет: «Любой ребенок... всегда рождается с двадцатью двумя складками. Их нужно расправить. После этого жизнь человека завершена. В таком виде он умирает. Нет больше складок, нечего разглаживать. Редко кому удается в отпущенный срок расправить все складки. Но такое бывает». Этот текст кажется более близким Фуко. О складках и изгибах он говорит тем же самым образом. Если не обращать внимания, что у него вместо двадцати двух речь идет о четырех главных складках: складка, которая производит наши тела (если мы греки, или нашу плоть, если мы христиане, — есть много возможных вариантов для каждой складки), складка, которая производит силу, когда та воздействует на наше «Я», вместо того чтобы воздействовать на иные силы, складка, которая производит истину в ее отношении к нашей сущности, наконец, последняя складка — это складка линии внешнего, которая сама образует «интериорность ожидания». Но возникает всегда один и тот же вопрос, который идет от Русселя к Мишо и формирует эту поэзию-философию: до каких пор можно разгибать эту линию, не проваливаясь в безвоздушное пространство, в пространство нашего «Я», и как согнуть ее, не утратив вместе с тем с ней контакт, формируя внутреннее, сопоставимое со внешним, применимое к внешнему? Это уже «практики». Я полагаю, что речь должна идти не столько о более-менее тайном влиянии Хайдеггера на Фуко, сколько о совпадении между Гельдерлином—Хайдеггером, с одной стороны, и Русселем и Мишо—Фуко — с другой.

— Это и есть «субъективация»? Почему именно это слово?

148

— Да, это — складка линии, именно это Фуко и называл в конце «процессами субъективации», когда приступил к ее исследованию. Мы лучше поймем это, если увидим, с каким почтением он обращается в двух своих последних книгах к грекам. Это почтение скорее ницшеанское, чем хайдеггеровское, и в первую очередь оно выражается в очень ясном и оригинальном представлении о греках: греки изобрели отношения власти между свободными людьми в политике (кроме всего прочего), т. е., появились свободные люди, которые господствовали над другими свободными людьми. С этого времени было уже недостаточно, чтобы одна сила оказывала воздействие на другие, требовалось также, чтобы она оказывала воздействие на наше «Я»: окажется достойным повелевать другими силами, приобретенными при освоении нашего «Я». Подчинив своему «Я» силу, разместив ее в рамках отношения к своему «Я», греки изобрели субъективацию. Это уже была ни область кодифицированных правил знания (отношение между формами), ни область принудительных правил власти (отношение силы к другим силам), это были правила в каком-то смысле факультативные (отношение к своему «Я»): лучшим из всех будет тот случай, когда власть обращается на наше «Я». Греки изобрели эстетический способ существования. Это и есть субъективация: сообщить определенную кривизну этой линии, сделать так, чтобы она повернулась к нашему «Я», откуда и возникает сила воздействия на нее. Тогда у нас будет возможность выжить там, где в другом случае жизнь невыносима. То, о чем говорит Фуко, — это наша возможность избежать смерти и безумия, если мы сделаем из существования определенный «модус», определенное «искусство». Было бы глупо утверждать, что Фуко открыл или вновь вернулся к понятию субъекта, после того как отверг его. Здесь нет субъекта, но есть определенное производство субъективности: субъективность следует произвести, когда приходит время, именно потому, что субъекта нет. Время приходит, когда мы преодолеваем стадии знания и власти, и эти стадии вынуждают нас поставить но-

149

вый вопрос, который нельзя было поставить ранее. Субъективность ни в коей мере не является формацией знания или функцией власти, что Фуко не замечал ранее; субъективация является художественной операцией, разделяющей власть и знание. В этом отношении Фуко является ницшеанцем и на последнем рубеже обнаруживает артистическую волю. Не следует полагать, что субъективация, т. е. операция, образующая складку на линии внешнего, является просто определенным способом защиты, укрытием от власти. Напротив, это единственный способ противостоять этой линии и даже оседлать ее: она, возможно, движется к смерти, к самоубийству, однако, как утверждал Фуко в одной странной беседе со Шрётером,⁷⁰ самоубийство может также стать искусством, для которого потребуется вся жизнь.

— Все же есть возвращение к грекам? И «субъективация» у не является ли это слово двусмысленным и не возвращает ли оно нас к тому же самому субъекту?

— Нет, конечно же, здесь нет возвращения к грекам. Фуко ненавидит возвращения. Он никогда не говорит о том, как он жил: освоение своего «Я» или, скорее, производство своего «Я» у Фуко очевидно. Если он говорит, что греки «изобрели» субъективацию, то потому, что их режим соперничества свободных людей позволил это сделать (игры, равенство, любовь и т. д.). Но процессы субъективации были чрезвычайно разными: ее христианские модусы совершенно отличались от модуса греков, и не только во времена Реформации, но и в эпоху раннего христианства, производство субъективности, индивидуальное и коллективное, осуществлялось всеми возможными способами. Следует вспомнить страницы Ренана, посвященные новой

эстетике существования у христиан: тот эстетический модус существования, которому Нерон

70 Вернер Шрётер — немецкий кинорежиссер. В 1994 г. была опубликована книга бесед М. Фуко с В. Шрётером.

150

в какой-то мере содействует и который затем найдет свое самое возвышенное выражение у Франциска Ассизского. Столкновение с безумием, со смертью. По этому поводу Фуко считает, что субъективация отличается от всякой морали, от любого кодекса нравственности: это этика и эстетика, в противоположность морали, которая причастна знанию и власти. Поэтому есть христианская мораль, но есть и этика-эстетика христиан, а между ними — самые различные виды борьбы и компромиссов. Сегодня мы даже скажем: какова же наша этика, каким образом мы порождаем какое-то артистическое существование, каковы наши процессы субъективации, не сводимые к кодексам нравственности? Где и как производятся новые субъективности? Что еще можно ждать от современных обществ? Фуко едва ли восходит к грекам, так как то, что его интересует как в «Использовании удовольствий», так и в других книгах, — это то, что происходит сейчас, кем мы являемся и что делаем: какая-либо историческая формация, близкая нам или далекая, анализируется только в своих отличиях от нашей и только для того, чтобы прояснить эти различия. Нам дано тело, но чем оно отличается от тела греков, от плоти христиан? Субъективация — это производство модусов существования, или стилей жизни. Нет ли определенного противоречия между темой «смерти человека» и художественной субъективацией? Или между отказом от морали и открытием этики? Здесь есть изменение проблемы, новое творчество. И того, что субъективность производится, что она является «модусом», должно быть достаточно, чтобы убедить нас, что с этим словом следует обращаться с большой осторожностью. Фуко говорит: «Искусство заботы о себе, которое будет совершенно противоположным нашему „Я"...». Если здесь и есть субъект, то это субъект без идентичности. Субъективация как процесс — это определенная индивидуация, личностная или коллективная, одного или многих. Таким образом, есть множество типов индивидуации. Есть индивидуация «субъективного» типа (это -ты... это — я...), но есть также индивидуации событийно-

151

го типа, без субъекта: какой-то ветер, определенная атмосфера, полуденный час, сражение... Здесь речь, разумеется, не идет о чьей-то жизни, или о произведении искусства, или об индивидуе как субъекте, совсем нет. Да и в самом Фуко нет ничего поразительного как в личности. Даже в тех незначительных случаях, когда он проявлял себя как цельная натура, это было, скорее, изменение атмосферы, какое-то событие, электрическое или магнитное поле, если угодно. Это ни в коей мере не исключало мягкости или добродушия, но это не были качества его личности. Это был ансамбль безличных сил. Его и самого иногда раздражало это, такой эффект. Но все его работы также этим насыщены. Что касается видимости, то у него было это сверкание, мерцание, блеск, световые эффекты. Что касается его языка, то это были постоянные безличные фразы, т. е. нечто противоположное личности: интенсивный язык, формирующий его стиль. В беседе со Шрётером он постоянно развивает противоположность «любви» и «страсти», а сам предстает перед читателем как человек страсти, а не любви. Это необычный текст, как раз потому, что беседа импровизированная, Фуко и не пытается сообщить философский статус

этому различию. Он говорит непосредственным, обычным языком. Это различие ни в коей мере не совпадает с различием между постоянством и непостоянством. Это и не различие между гомосексуализмом и гетеросексуальностью, о котором также идет речь в этом тексте. Это, скорее, различие между двумя типами индивидуации: с одной стороны, любовь между личностями, с другой — напряжение и сила, как если бы страсть создавала фундамент для существования личности, и не в некой области недифференцированно-го, но в поле действия определенных сил, меняющихся и постоянно предполагающих друг друга («это всегда подвижное сущее, но не движущееся к заданной точке, с мгновениями силы и мгновениями слабости, мгновениями, когда открыт вход в пылающую бездну, в эту тьму, миг нестабильности, который длится по каким-то темным причинам, может быть по инерции, это поиск гра-

152

ницы, которая и сохраняется и исчезает... здесь уже нет смысла быть самим собой...»). Любовь -- это определенное состояние и отношение между личностями, субъектами. Однако страсть является событием субличностным, которое может длиться всю жизнь -(«я живу уже 18 лет в страсти по отношению к кому-то, для кого-то»), силовое поле, где есть индивиды и нет субъектов. Тристан и Изольда — это, может быть, любовь. Но кто-то говорил мне по поводу этого текста Фуко: Катерина и Хитклифф в «Грозном перевале»⁷¹ — это страсть, чистая страсть, а не любовь. На самом деле это ужасное родство душ, нечто такое, что уже является совсем не человеческим (кто он? Волк...). Это очень трудно передать, заставить понять новое различие между аффективными состояниями. Мы остановимся на этом: работа Фуко прервана. Он, может быть, дал бы философское понимание этого различия, идентичное самой жизни. Нам следует, по крайней мере, с большой осторожностью обращаться с тем, что он называл «модусом субъективации». Такие модусы действительно допускают индивидуацию без субъекта. Это может быть очень важно. И страсть, состояние страсти — это, может быть, и значит сгибать линию внешнего, остаться в живых, научиться дышать. У всех, кто продолжает печалиться по поводу смерти Фуко, была, может быть, только одна радость — что эта столь грандиозная работа оборвалась призывом к страсти.

— У Фуко, как и у Ницше, находят критику истины. Как у одного, так и у другого это мир обмана, насилия, борьбы. Но говорят, что у Фуко больше холода, больше металла, как в его живописных клинических описаниях...

— Ницшеанское вдохновение присутствует у Фуко. Вот характерный пример: Ницше прославился тем, что первым раскрыл психологию священника и сделал анализ

⁷¹ Фильм Питера Космински, экранизация романа Эмили Бронте.

153

природы его власти (священник обращается с обществом как со «стадом» и руководит им, прививая своим прихожанам мстительность и озлобленность). Фуко вновь обращается к теме власти пастора, но осуществляет ее анализ в ином направлении: он определяет ее как

«индивидуализированную» власть, т. е. как стремление присвоить механизмы индивидуации членов стада. В «Надзирать и наказывать» он продемонстрировал, как политическая власть становится в XVIII в. индивидуализированной благодаря «дисциплинам»; однако в конце концов он обнаруживает во власти пастора исток этого движения. Вы правы, существенная связь между Фуко и Ницше — это критика истины, понятая следующим образом: какое «желание» истины предполагается «истинным» дискурсом и что этот дискурс не может не скрывать? Другими словами, истина предполагает не какой-либо метод, но приемы, процедуры и процесс удовлетворения желания. Мы всегда имеем те истины, которые заслуживаем, в зависимости от приемов познания (особенно лингвистических приемов), властных процедур, процессов субъективации или индивидуации, которыми мы располагаем. Поэтому, чтобы непосредственно обнаружить желание истины, следует представить «неистинный» дискурс, который смешивается со своими собственными приемами, как у Русселя или Бриссе: его не-истина также окажется истиной, только дикой.

Есть три точки пересечения Ницше и Фуко. Первая — это концепция силы. Власть, согласно Фуко, как и могущество, согласно Ницше, не сводится к насилию, т. е. к отношению силы к бытию или к объекту, но состоит в силовом отношении к другим силам, на которые эта сила воздействует и которые воздействуют на нее (побуждают, порождают, вовлекают, соблазняют — это и есть воздействия, аффекты). Вторая точка — это отношение сил с формой: всякая форма образована силами и состоит из них. Это как раз и появляется в живописных описаниях Фуко. Но, кроме того, это тема человеческого «Я» у Фуко и его связи со сверхчеловеком Ницше. Дело в том, что че-

154

I

ловеческих сил недостаточно, чтобы они одни образовали ту господствующую форму, в которой может разместиться человек. Нужно, чтобы силы человека (способность к познанию, желание, воображение и т. д.) соединились с другими силами: тогда из этой комбинации родится великая форма, однако она будет всецело зависеть от природы тех иных сил, с которыми человек окажется связанным. Эта грядущая форма не будет с неизбежностью формой человеческой, это может быть какая-то животная форма, в которую человек будет только воплощаться, форма божественного, отражением которой он окажется, форма единого Бога, для которой человек будет только ограничением (так, в XVII в. человеческий разум был только ограничением бесконечного разума). То есть определенная форма-Человек появилась только при особых и весьма неустойчивых условиях: именно ее Фуко и анализирует в «Словах и вещах» как событие XIX в., зависящее от появления новых сил, с которыми человек тогда образовал комбинацию. Так и сегодня весь мир говорит, что человек вступил в отношения уже с иными силами (с космическим пространством, с частицами материи, с кремнием в машинах и т. д.): зарождается новая форма, которая уже не является человеческой. Никакая иная тема у Фуко, как и у Ницше, какой бы простой и строгой, даже величественной она бы ни была, не вызывает столько глупых реакций. Наконец, третья точка соприкосновения относится к процессам субъективации: еще раз, здесь нет никакого конституирования субъекта, но есть создание модусов существования, то, что Ницше называл изобретением новых жизненных возможностей, и истоки его он обнаруживал уже у греков. У Ницше видят высшее измерение воли к могуществу, артистическую волю. Фуко обозначит это измерение понятием силы, воздействующей на саму себя или сгибающейся: он сумеет восстановить историю греков или

христиан, ориентируясь на этом пути. Вот что очень важно: Ницше говорил, что мыслитель всегда запускает стрелу, словно в пустоте, а другой мыслитель подбирает ее, чтобы пустить в другом направлении. Это и

155

случилось с Фуко. То, что встречается ему, Фуко преобразует глубочайшим образом. Он не перестает созидать. Вы говорите, что у него больше металла, чем у Ницше. Возможно, он изменил даже материал, из которого изготовлена стрела. Здесь напрашивается музыкальное сравнение, на уровне соответствующих инструментов (приемов, процедур, процессов): Ницше — это Вагнер, хотя и поздний. Фуко — это Веберн, но может быть и Варезе, к которому он более близок, у которого больше металла и пронзительности, который обращается к инструментам нашей «актуальности».

Беседа с Клер Парне. 1986 г.

ФИЛОСОФИЯ

I

ЗАЩИТНИКИ

Если в современном мышлении дела обстоят настолько плохо, то это потому, что под именем модернизма происходит возврат к определенным абстракциям и встает проблема истоков, первоначал... Любой анализ, использующий понятия движения, векторов, блокируется. Это период слабости, период реакции. Однако философия полагала, что с проблемой первоначал давно уже покончено. Речь уже не велась о том, чтобы отталкиваться от них или подходить к ним. Вопрос, скорее, заключался в следующем: что происходит «между»? И точно так же дело обстояло с физическим движением.

Движение, на уровне спорта и привычек, меняется. Когда-то существовала энергетическая концепция движения: существует точка опоры, или даже источник движения. Бегать, бросать копьё и т. д.: это усилие, сопротивление из определенной исходной точки, рычага. И так, очевидно, что сегодня движение, его содержание, определяется все в меньшей и меньшей степени, начиная с выделения рычага. Все новые виды спорта — серфинг, водные лыжи, дельтапланеризм — однотипны: подключение к движению уже идущей волны. Здесь уже нет источника как исходной точки, здесь есть что-то вроде выхода на орбиту. Как принимают участие в движении грандиозной волны или потока восходящего воздуха, как «оказываются меж-

157

ду», вместо того чтобы стать источником определенного усилия, — это чрезвычайно важно.

Тем не менее и в философии возвращаются к вечным ценностям, к идее интеллектуальной защиты вечных ценностей. Именно за это Бенда⁷² упрекал Бергсона: за то, что он оставался представителем своего класса, класса клерков, пытаясь мыслить движение. Сегодня же в качестве вечных ценностей функционируют права человека. Что касается существования права и других понятий, то весь мир знает, что это — абстракции. И во имя того, что всякое мышление здесь прекращается, любой анализ понятия движения блокируется. Однако если гнет этих абстракций столь ужасен, то потому, что они препятствуют движению, а не из-за того, что они оскорбляют вечность. Из-за того, что сама эпоха является бедной и убогой, философия отказывается от рефлексии «о»... Если философия сама ничего не создает, то чем же она может еще заниматься, кроме рефлексии «о»? Тогда она рефлексировать о вечном, или историческом, но сама уже не обращается к движению.

Философия — это не рефлексия, а творчество

На самом деле важно то, что философу отказывают в праве рефлексии «о». Философ — творец, он не рефлексировать.

Меня упрекают в том, что я вновь повторяю анализ Бергсона. Действительно, здесь есть совершенно новый способ различать, как это и делает Бергсон, восприятие, аффект и действие как три разновидности движения. Это всегда ново, потому что никогда не было ничего подобного, и эта сторона, как мне кажется, является самой сложной и самой прекрасной в мышлении Бергсона. Так, если применить этот анализ к кинематографу, то получится следующее: в одно и то же время изобретают кино

72 Жюльен Бенда (1867—1956) — французский философ, эссеист.

158

и появляется философия Бергсона. Концепт движения появляется в то же самое время, что и образ движения. Бергсон — это один из первых случаев самодвижения в мышлении. Потому что недостаточно просто сказать: понятия движутся. Следует также сконструировать понятия, способные к интеллектуальному движению. Также недостаточно создать театр теней, следует построить образы, способные к самодвижению. В своей первой книге я уже рассматривал кинематографический образ как такой образ, который требует самодвижения. Во второй книге я рассматриваю кинематографический образ в аспекте приобретаемой им автотемпоральности. Это ни в коей мере не значит рассматривать кино в качестве определенной рефлексии, это значит обратиться к той области, где реально действует то, что меня интересует: при каких условиях может появиться самодвижение или некоторая авто-темпоральность образа и какова была эволюция этих двух факторов начиная с конца XIX столетия. Так, например, когда появляется кино, основанное не столько на движении, сколько на времени, то очевидно, что здесь, в сравнении с первой эпохой, меняется его природа. И кино может быть только лабораторией, в которой формируется наша чувственность, по мере того как движение и время становятся составляющими самого этого образа.

Первая стадия кино — это самодвижение образа. Оказывается, что это кино стремилось реализовать себя в нарративном кинематографе. Но в этом не было неизбежности. Есть рукопись Ноэль Берч,⁷³ которая очень важна с этой точки зрения: нарративное повествование не связывалось с кинематографом в самом начале. То, что одушевляло образ-движение, т. е. самодвижение образа, то, что создавало нарратив, — это сенсомоторная схема. Кино не является нарративным по природе: оно становится нарративным, когда сенсомоторная схема становится его целью. А именно: персонаж на экране воспри-

I

⁷³ Ноэль Берч (род. в 1932 г.) — американский кинокритик, живущая во Франции.

159

нимает, ощущает, реагирует. Это предполагает сильную веру: герой находится в такой-то ситуации, он реагирует, он всегда знает, как реагировать. Это предполагает определенную концепцию кинематографа. Почему он становится американским, голливудским? По одной простой причине: именно Америка обладала собственностью на эту схему. Все заканчивается вместе со второй мировой войной. Люди уже не верят в той же степени, что и раньше, что в этих ситуациях есть возможность реагировать. Проходят послевоенные годы. И появляется итальянский неореализм, который представляет людей, оказавшихся в ситуациях, продолжением которых не могут быть определенные реакции, действия. Но если реакции невозможны, нельзя ли сказать, что все становится нейтральным? Нет, ни в коей мере. Появятся чисто оптические и звуковые ситуации, которые порождают способы восприятия и сопротивления совершенно нового типа. И это будет неореализм, Новая волна, американское кино, порвавшее с Голливудом.

Разумеется, движение продолжали представлять посредством образа, однако вместе с появлением чисто оптических и звуковых ситуаций, высвобождавших образ-время, образ-движение уже не учитывается нигде, кроме титров. Образ-время — это ни в коей мере не значит говорить о «до» и «после», о последовательности. Последовательность с самого начала существовала как закон повествования. Образ-время не смешивается с тем, что происходит во времени, это новые формы сосуществования, серийные постановки, преобразование...

Преобразование пекаря

То, что меня интересует, — это отношения между искусством, наукой и философией. Ни у одной из этих дисциплин нет привилегий перед другой. Каждая из них представляет собой творчество. Истинная цель науки — это создание функций, истинная цель искусства — созда-

160

ние чувственных агрегатов, а цель философии — создание концептов. Начиная с этого, если эти важные рубрики введены, коротко их можно обозначить: функция, агрегат, концепт, можно сформулировать и вопрос об эхе, вопрос о резонансах между ними. Как может быть, что за пределами этих совершенно разных линий, вместе с совершенно разными ритмами и движениями производства, как может быть, что некоторый концепт, некоторый агрегат и какая-то функция встречаются?

Первый пример: в математике есть вид пространства, которое называют пространством Римана. Математически строго определенный, в соответствии с его функциями, этот тип пространства предполагает образование малых частичек, присоединение которых может создать определенную бесконечность, что, между прочим, допускала и теория относительности. Теперь, если я вернусь к современному кино, то мне придется констатировать, что после войны появился новый вид пространства, который раскрывается через смежности, а его любая малая частица соединяется с другой бесконечным числом способов, и эти связи не являются predetermined. Это были не связанные друг с другом пространства. Если я говорю: это римановское пространство, то это как невесомый воздух, и вместе с тем это в каком-то отношении точное определение. Дело не в том, чтобы сказать: кинематограф делает то, что сделал Риман. Но, если взять только эту детерминацию пространства: смежности соединяются бесконечным числом способов, звуковые и визуальные смежности соединяются тактильно, то это — пространство Брессона. Тогда, конечно же, Брессон — это не Риман, но он делает в кино те же вещи, которые разработаны в математике, и здесь есть эхо.

Другой пример: в физике также есть одна вещь, которая меня весьма интересует, которая анализировалась Пригожиным и Стенгерсом и которая называется «преобразование пекаря». В конце определенного числа преобразований две точки, если они близко располагаются друг к другу в первоначальном квадрате, оказываются неизбежно в двух противоположных его половинах. Такова

11 Жиль Делёз

161

цель любого исчисления, и Пригожий в своей физике вероятности придает этому большое значение.

После этого я перехожу к Рене. В его фильме «Люблю тебя, люблю» мы видим героя, который переносится в определенный момент своей жизни, и этот момент всякий раз берется в иной совокупности обстоятельств. Словно слои реальности, которые вечно смешиваются друг с другом, меняются, перераспределяются таким образом, что то, что является близким в одном слое, становится очень далеким в другом. Эта концепция времени весьма поразительна, весьма любопытна с точки зрения кинематографа, и она создает эхо «преобразованию пекаря». Поэтому я не нахожу ничего шокирующего в том, чтобы заявить: Рене близок Пригожину, так же как и Годар, по другой причине, близок Тому.⁷⁴ Дело не в том, чтобы сказать: Рене исходит из Пригожина, а Годар — из Тома. Дело в том, чтобы констатировать: между творцами функций в науке и создателями кинематографических образов имеются чрезвычайные сходства. И это в

равной степени относится и к философским концептам, так как существуют различные концепты этих пространств.

Философия, искусство и наука вступают в отношения взаимного резонанса и в отношения обмена, но всякий раз по причинам внутреннего характера. В соответствии с собственной эволюцией они сталкиваются друг с другом. В этом смысле науку, философию и искусство следует рассматривать как разновидности чуждых друг другу мелодических линий, которые постоянно пересекаются. Философия в этом случае не обладала никаким псевдоприоритетом в рефлексии и не имела с тех пор никакой неполноценности в творчестве. Создавать концепты — не менее трудно, чем создавать новые визуальные или звуковые комбинации, создавать научные функции. Нужно видеть, что взаимодействие этих линий не зависит ни от наблюдения, ни от взаимной рефлексии. Та дисциплина,

74 Рене Том (1932—2002) — французский математик, автор теории катастроф.

162

которая возложила бы на себя миссию следовать за творческим движением, сама бы отказалась от роли творца. Всегда было важно не сопровождать смежное движение, но создавать свое собственное. Если никто не начинает, никто и не движется. Пересечения также не ведут и к обмену: все дается либо даром, либо заимствуется.

То, что важно, — это защитники. Творчество, это его защитники. Без них нет созидания. Это могут быть люди — для философа, художники или ученые, для ученого, философы или художники, — но также и вещи, растения, даже животные, как у Кастанеды. Творчество создает себе защитников: фиктивных или реальных, одушевленных или неодушевленных. Это целая серия. Если не создается серия, пусть даже воображаемая, то она исчезает. У меня есть потребность в моих защитниках, чтобы выразить себя, и они никогда бы не стали выраженными без меня: их работает сразу несколько, даже когда в этом нет нужды. Тем более, когда это очевидно: Феликс Гваттари и я, мы были защитниками друг другу.

Фабрикация помощников в интерьере определенного сообщества прекрасно проявляется у канадского кинематографиста Пьера Пьерро:⁷⁵ словно то, что я могу сказать, это то, что я сказать должен. Пьерро думает, что если он говорит совершенно один, даже если он изобретает фикции, он неизбежно остается в рамках дискурса интеллектуала и не может выскользнуть из него в «дискурс господина или колонизатора», в дискурс предустановленный. Все, что требуется, — это застать кого-то другого на пути к «созданию легенды», «на месте преступления». Тогда формируется, при участии двоих или больше, дискурс меньшинства. Здесь обнаруживается та же самая функция игры воображения, что и у Бергсона... Брать людей «на месте преступления», там, где они создают легенды, — это значит схватить движение, в котором образуется какой-либо народ. Народы не существуют до этого движе-

75 Пьер Перро (1927—1999) — канадский кинорежиссер, автор ряда фильмов об этнологических проблемах.

ния. В определенном смысле народ — это то, чего не хватает, как говорил Пауль Клее. Существовал ли когда-либо палестинский народ? Израиль говорит, что нет. Несомненно, он был, но не это существенно. Дело в том, что с того момента, когда палестинцы изгоняются со своих земель, по мере того как они сопротивляются, они вступают в процесс образования определенного народа. Это точно соответствует тому, что Пьерро называет «местом преступления». Нет народа, который не образовался таким же образом. Тогда предустановленным фикциям, которые всегда отсылают к дискурсу колонизатора, противопоставляется дискурс меньшинства, который создается вместе с защитниками. Такая идея, как истина, является не какой-либо заранее существующей вещью, которую предстоит открыть, но тем, что следует создать для каждой области реальности, и это очевидно, например, в случае с науками. Даже в физике нет такой истины, которая не предполагала бы определенную символическую систему, например систему координат. Нет истины, которая не «искажала» бы предустановленные идеи. Выражение «истина является творчеством» подразумевает, что производство истины проходит через серию операций, заключающихся в том, чтобы работать над материей, над определенной серией фальсификаций буквально. Моя работа с Гваттари: каждый был фальсификатором для другого, что значит, что каждый из нас понимал по-своему понятие, предложенное другим. Образуется серия отражений из двух рядов. Нельзя исключить и серии из множества рядов или сложные серии, с бифуркациями. Такие искусственные мощности, направленные на производство истины, и есть защитники...

Левые нуждаются в защитниках

Политическое отступление. От социалистического режима многие ожидали новый тип дискурса. Дискурса весьма близкого к реальным движениям и способного в

то же время вызвать к себе уважение со стороны этих движений благодаря созданию соответствующих машин речи. Например, Новая Каледония.⁷⁶ Когда Пизани⁷⁷ сказал: «...независимость во что бы то ни стало», — это был уже новый тип дискурса. Это значило: вместо того чтобы по видимости игнорировать реальные движения, создавая объект переговоров, собираются сразу же признать определенную крайность, а переговоры проводят под углом этой крайности, соглашаясь с нею заранее. Переговоры ведут о способах, средствах, скорости. Отсюда упреки со стороны правых, придерживавшихся старого метода, что в первую очередь не следует говорить о независимости, даже если известно о ее неизбежности, так как самое главное в том, чтобы переговоры были длительными. Правые не питали иллюзий, они, я полагаю, были не глупее других, но их техника сводилась к тому, чтобы противостоять движению. Здесь то же самое, что и противостояние Бергсону в философии, здесь есть полное сходство. Породиться с движением или сдерживать его: это две совершенно разные политические технологии. Со стороны левых это предполагает некий новый способ речи. Вопрос не столько в том, чтобы убеждать, сколько в том, чтобы сохранять ясность. Сохранять ясность — к этому обязывает «данность» не только ситуации, но и проблемы. Делать видимыми вещи, которые не будут существовать в других условиях. Что касается каледонской проблемы, то нам говорили, что в определенный момент эта территория рассматривалась как колония для

заселения, так что каледонцы стали меньшинством на своей собственной земле. Начиная с какого времени? Как скоро? И кто это сделал? Правые отвергнут эти вопросы. Если же эти вопросы обоснованы, то определенные данные выражают собой некоторую проблему, которую правые хотели

76 В 1987 г. проводился референдум о независимости Новой Каледонии, заморской территории Франции, после чего проблема статуса Новой Каледонии была отложена до 1998 г.

77 Жан Пизани-Ферри — экономист, председатель-делегат Совета экономического анализа при премьер-министре Франции.

165

скрыть. Потому что как только проблема была поставлена, ее уже нельзя устранить, и правым придется самим изменить свой дискурс. Таким образом, роль левых, если они не у власти, состоит в том, чтобы раскрывать проблемы определенного типа, которые правые желают любой ценой скрыть.

К сожалению, можно в этом отношении говорить об истинной неспособности к информированию. Есть, конечно же, одна вещь, которая в значительной мере извиняет левых: корпус функционеров, корпус ответственных лиц во Франции всегда был правым. Так что даже самые добросовестные из них, даже притворяясь, не могли изменить свой образ мысли, свой способ существования. У социалистов не было людей, чтобы передавать и даже обрабатывать свою информацию, чтобы определенным образом поставить свои проблемы. Им пришлось бы создавать параллельные цепи, смежные круги. У них возникла бы потребность в интеллектуалах как защитниках. Но все, что в этом направлении было сделано, свелось к установлению дружеских контактов, к тому же весьма неопределенных. Нам не был дан даже минимальный список вопросов. Я беру три самых разных примера: кадастр Новой Каледонии, можно ли познакомиться с ним в специальных обзорах, если он был опубликован. Что касается проблемы образования, то остается верить, что частное образование было католическим; я никогда не смогу узнать, какова была пропорция светского в частном образовании. Другой пример, с тех пор как правые победили в большом числе муниципалитетов, было упразднено кредитование всех видов культурных проектов, иногда больших, но чаще всего маленьких, местного значения, вызывающих интерес постольку, поскольку они были многочисленными и небольшими; однако нет никакой возможности получить их подробный список. Такого рода проблемы не существуют для правых, так как они имеют защитников зрелых, прямых, непосредственно зависимых. Но левые нуждаются в защитниках косвенных или свободных, это другой стиль, при условии, что это вообще

166

возможно. То, что благодаря партии коммунистов было обесценено в забавном прозвище «попутчиков», -- было истинной потребностью левых, потому что это была потребность в том, чтобы люди мыслили.

Как определить кризис литературы наших дней? Режим бестселлеров — это быстрый оборот. Многие книготорговцы уже стремятся присоединиться к продавцам пластинок, берущим на реализацию только продукты из ре-пертуаров топ-клуба или хит-парада. В этом смысл «Апострофов». Быстрый оборот неизбежно создает рынок ожиданий: даже эпитеты «отважный», «скандальный», «странный» и т. д. пробираются в предсказуемые формы рынка. Условия литературного творчества, которое может осуществляться только в неожиданном — медленный оборот и постепенное распространение, - являются неустойчивыми Беккет или Кафка будущего, которые как раз не похожи ни на Беккета, ни на Кафку, рискуют не найти своего издателя, без которого их даже по существу и не заметят. Как говорит Линдон:⁷⁸ «не замечают отсутствие неизвестного». СССР утратил свою литературу, и никто этого и не заметил. Можно будет поздравить себя с увеличением количества книг и с ростом тиражей: молодые читатели обнаружат, что они одурачены в том литературном пространстве, которое не оставит им возможности творить. Появляется чудовищный стандартный роман, созданный как подражание Бальзаку, Стендалю, Селину, Беккету или Дюрас, неважно кому. Скорее, все же сам Бальзак неподражаем, и Селин неподражаем: это новый синтаксис, «неожиданный». То, чему подражают, уже является копией, и это всегда так. Имитаторы подражают сами себе, отсюда сила их распространения, отсюда и впечатление, что

78 Жером Линдон — глава издательства «Минюи». Среди «открытий» Линдона - С. Беккет, А. Роб-Грийе, Н. Саррот.

они сделали все лучше образца, так как им известен метод или решение. Это ужасно, это то, что происходит в «Апострофах». Здесь есть эмиссия огромной технической силы, организация, кадры. Но это также и нулевое состояние литературной критики, литература становится спектаклем варьете. Здесь все на самом деле вращается вокруг футбола и гастрономии. Литература становится телевизионной игрой. Подлинная проблема телевизионных программ — это вторжение игр. Когда даже человек, смущенный перед лицом восторженной публики, убежден, что он принимает участие в культурном мероприятии, когда два человека, позабыв обо всем, соперничают друг с другом, чтобы составить слово из девяти букв. Происходят странные вещи, о которых Росселлини, кинематографист, все уже сказал. Послушайте: «Мир сегодня слишком жесток. Жестокость — это насилие над чьей-либо личностью, это значит поставить перед кем-то условие добиться полного и бескорыстного признания. Если бы это было признание с определенной целью, мне бы это было приемлемо, но это просто упражнение вуайериста, развратника, и это называют жестокостью. Я твердо полагаю, что жестокость всегда является демонстрацией инфантилизма. Сегодня все искусство с каждым днем становится все более и более инфантильным. Каждый имеет безумное желание стать, насколько это возможно, инфантильным. Я не говорю наивным: инфантильным... Сегодня искусство — это или жалоба, или жестокость. Не существует другого измерения: или жалуются, или совершают абсолютно бескорыстное упражнение в малой жестокости. Возьмите, например, эту спекуляцию (все следует называть своими именами) на некоммуникабельности, на отчуждении, я не нахожу в этом никакой нежности, одну только чрезвычайную снисходительность. И это, говорю я вам, вынуждает меня больше не снимать кино». И это должно было бы сначала вынудить не давать больше интервью. Жестокость и инфантилизм являются насильственным испытанием даже для

тех, кто им потворствует, и настигают даже тех, кто желал его избежать.

168

Развращенная семья

Иногда бывает так, словно люди не могут выразить себя. Но на самом деле они не перестают это делать. Прокляты те семейные пары, где женщина не может быть рассеянной или усталой, если мужчина не сказал: «Что с тобой? Попробуй высказаться». Радио, телевидение развращают семью, распространяясь повсюду, и мы все пропитаны бесполезными словами, безумным количеством слов и образов. Глупость никогда не бывает ни немой, ни слепой. Так что проблема уже не в том, чтобы дать людям возможность выразить себя, а в том, чтобы управлять их вакуолями одиночества и молчания, начиная с тех, кому приходится в конце концов хоть что-нибудь сказать. Репрессивные силы не препятствуют самовыражению людей, они, напротив, побуждают их к этому. Кротость ничего не говорит, правда ничего не говорит, так как есть одно условие, при котором возникает редкая или даже редчайшая вещь, заслуживающая того, чтобы о ней говорили. То, о чем трезвонят в наши дни, — это не бессмыслица, это предложения, которые не представляют собой никакого интереса. Так, то, что называется смыслом предложения, есть именно интерес, который оно собой представляет. Не существует иного определения смысла, и он появляется только вместе с новизной предложения. Можно слушать людей часами: никакого интереса... Именно поэтому все это трудно обсуждать, именно поэтому все это не следует обсуждать, никогда. Нельзя же сказать кому-нибудь: «То, что ты говоришь, не представляет никакого интереса!» Можно сказать: «Это ложь!» Но это никогда не является ложью, то, что кто-то говорит, какой бы ни была эта ложь, это либо глупость, либо не имеет никакого значения. Это — то, что уже было тысячу раз сказано. Понятия значимости, необходимости, интереса являются в тысячу раз более определенными, чем понятие истины. Не потому, что они заменяют его, но потому, что они измеряют истинность того, что я говорю. Даже в математике: Пуанкаре говорил, что большое число

169

математических теорий не имеют никакого значения, никакого интереса. Он не говорил, что они являются ложными, ведь это еще хуже, чем ложь.

Эдип в колониях

Возможно, журналисты несут часть ответственности за этот кризис литературы. Само собой разумеется, что журналисты часто писали книги. Но когда они писали эти книги, они приобщались к другой форме, отличной от журнальной или газетной статьи, они становились писателями. Ситуация становится иной, так как журналист приобрел убеждение, что форма книги принадлежит ему по полному праву, что нет никакой особой работы, которую следовало проделать, чтобы к этой форме подойти. И сразу же журналисты как сословие завоевали литературу. Появляется одна из фигур стандартного романа, что-то вроде Эдипа в колониях, путешествия репортера, отчитывающегося о своих личных приключениях с женщинами или о поиске своего отца. Эта ситуация отражается на всех писателях: писатель должен сделаться

журналистом и сам, и в своей работе. В крайнем случае все происходит между журналистом-автором и журналистом-критиком, книга передается по эстафете от одного к другому и едва ли заслуживает права существовать. Дело в том, что книга уже не является отчетом о действиях, переживаниях, намерениях, целях, которые разворачиваются в другом месте. Она становится чистой регистрацией. С этого времени каждый кажется, в том числе и самому себе, величайшей книгой, если только у него была профессия или просто семья, больной родственник, нарушавший законы начальник. У каждого свой роман в своей семье или о своей профессии... Забывают, что весь мир предполагает за литературой особый поиск или особое усилие, специфическое творческое намерение, которое может реализовать только сама литература, ни в коей мере не являющаяся резервуаром для

170

осадка от деятельности и намерений совершенно иного рода. Это — книга «вторичного образования», учитывающая аспект сбыта на рынке.

Если литература умрет, то это будет убийство

Те, кто не читал ничего, кроме Маклюэна, могут думать, что аудиовизуальная культура естественным образом заменяет собой книгу, поскольку предоставляет гораздо больше творческих возможностей, чем покойная литература или другие способы выражения. Но это неправда. Если аудиовизуальная культура и заменит книгу, то не в качестве конкурентного средства выражения, а как монополия, удерживаемая формациями, которые подавляют творческие возможности и в рамках самой аудиовизуальной культуры. Если литература умрет, то это будет насильственная смерть и политическое убийство (как в СССР, даже если никто этого не заметит). Это не вопрос о сравнении жанров. Альтернатива — не в выборе между письменной литературой и аудиовизуальной культурой. Она в выборе^ между творческими возможностями (как аудиовизуальной культуры, так и литературы) и подчинением власти. Весьма сомнительно, что аудиовизуальная культура создаст свои условия для творчества, если литература не сохранит свои. Творческие возможности могут быть весьма различными в зависимости от рассматриваемого способа выражения, но они оказываются не связанными друг с другом в той мере, в какой они, все вместе, должны сопротивляться формированию рыночного и конформистского культурного пространства, т. е. «рыночного производства».

Пролетариат и теннис

Стиль — это литературное понятие, это синтаксис. Однако говорят и о стиле в науках, там, где нет синтаксиса. Говорят о стиле в спорте. Что касается спорта, то су-

171

шествуют весьма обстоятельные исследования, но я их знаю очень плохо, они, возможно, возвращаются к тому, чтобы показать, что стиль — это нечто новое. Разумеется, спорт представляет собой определенный количественный масштаб, знаменуемый рекордами,

подчеркнутый совершенством инструментария, обувь, шест... Но есть также качественные изменения или идеи, которые являются вопросом стиля: таким является переход от ножниц к двойному тулупу в фигурном катании, так прыжок в высоту постоянно знаменует собой препятствие, требующее от прыгуна перейти на более широкий шаг. Почему нельзя сразу начать с этого, почему необходимо пройти через всю историю, знаменующую количественным прогрессом? Всякий новый стиль предполагает не «сразу» новое, но соединение состояний, т. е. уравнение синтаксиса, которое решается на основе предшествующего стиля и в то же время разрыва с ним. Технические улучшения эффективны только в том случае, если они принимают и избирают новый стиль, который еще недостаточно строго определен. Отсюда значение «изобретателей» в спорте, это защитники качества. Или пример с теннисом: когда появился возврат подачи, при котором отбитый мяч падает в ногах соперника, который подбегает к сетке? Я думаю, что это был великий австралийский игрок Бромвич, еще до войны, хотя и не уверен в этом. Очевидно, что Борг изобрел новый стиль, открывший теннис для пролетариата. Как в теннисе, так и в других видах спорта есть изобретатели: Мак-Инрой⁷⁹ является изобретателем, т. е. стилистом, он ввел в теннис египетские позы (свою подачу) и рефлекс Достоевского («если приходит твое время добровольно стучаться головой об стену, жизнь становится невыносимой»). Кроме того, имитаторы могут побить изобретателей и делать определенные вещи лучше, чем они: это бестселлеры спорта. Борг породил целую расу темных пролетариев, Мак-Инроя может превзойти ка-

79 Джон Бромвич, Бьорн Борг, Джон Мак-Инрой — мировые звезды тенниса.

172

кой-нибудь рекордсмен по количеству. Скажут, что подражатели, пользующиеся уже пройденным движением, являются более сильными спортсменами, и спортивные федерации демонстрируют поразительную неблагодарность по отношению к изобретателям, которые обеспечили им возможность жить и процветать. Но это неважно: история спорта движется вперед благодаря таким изобретателям, всякий раз создававшим новый, неожиданный синтаксис, производившим мутации, — без них технологический прогресс оставался бы чисто количественным, не имеющим никакого значения и не вызывающим никакого интереса.

СПИД и мировая стратегия

Есть одна весьма важная проблема в медицине, это эволюция болезней. Разумеется, есть новые факторы внешнего порядка, новые микробы или вирусы, новые социальные данные. Но есть также и симптомология, новые группы симптомов: на какое-то весьма короткое время симптомы не группируются тем же самым способом, и заболевания не отделяются от того, что прежде распределялось в различных контекстах. Болезнь Паркинсона, болезнь Роджера и др. демонстрируют большие изменения в группировках симптомов. История медицины и состоит из этих группировок, отделений, перегруппировок, которые делают возможными технологические решения, но не определяют их. Что же в этом отношении произошло после войны? Это открытие «стрессовых» заболеваний, когда недуг порождается не внешним агрессором, а неспецифическими защитными реакциями, которые приводят к потере контроля над собой или изнуряют, истощают организм. Послевоенные медицинские журналы заполняются дискуссиями о стрессе в современном обществе и новой раскладке заболеваний, к которой он может привести. Совсем недавно были открыты заболевания собственной иммунной системы,

щие сами собой: защитные механизмы более не распознают те клетки организма, которые, как считается, они должны защищать, или же благодаря внешним воздействиям эти клетки становятся невозможно отличить. СПИД располагается между этими двумя полюсами, стрессом и болезнями иммунной системы. Возможно, все движется к болезням без медицины и без больных, как сказал Дагоне,⁸⁰ анализируя сегодняшнюю медицину: здесь есть скорее образы, чем симптомы, и скорее их носители, чем больные. Это едва ли устроит общественную безопасность, но это вызывает тревогу и в других отношениях. Поразительно, что этот новый стиль заболеваний совпадает с политикой или с мировыми стратегиями. Нам объясняют, что военная опасность не связана только с возможным появлением специфического внешнего агрессора, но также и с поспешностью или с сокрушительностью нашей защитной реакции (вот почему значение атомного оружия остается преобладающим...). Поэтому наши болезни соответствуют той же самой схеме, или наша атомная политика соответствует нашим болезням. Гомосексуалист рискует сыграть роль некоторого биологического агрессора, так же как меньшинства или беженцы будут играть роль какого-то врага. Здесь еще одна причина поддерживать социалистический режим, который отверг бы этот двойной образ болезни и общества.

Следует говорить о творчестве как движении по дороге невозможного... Это объяснил еще Кафка: невозможность для писателя-еврея говорить на немецком, невозможность говорить на чешском, невозможность не говорить. Пьер Пьерро обнаруживает здесь проблему: невозможность не говорить, говорить на английском, говорить на французском. Творчество совершается в безвоздушном пространстве. Даже в рамках данного языка, например французского, какой-то новый синтаксис — это новый язык внутри этого языка. Если творец не страдает от удушья невоз-

⁸⁰ Франсуа Дагоне — философ, автор книг «Mort du paysage?», «Philosophic et esthetique du paysage».

можно, это -- не творец. Творец — тот, кто создает для себя невозможное и кто в то же самое время создает возможность. Как Мак-Инрой, когда стучатся головой о стену, то находят выход. Нужно расшатывать эту стену, потому что если нет невозможного, не будет и той трещины, того прохода, на котором возникает творчество, того могущества лжи, благодаря которому появляется истина. Следует писать жидкостью или газом, так как обыденное мнение и восприятие являются твердыми, геометрически правильными. Именно это делал Бергсон в философии, Вирджиния Вульф или Джойс в литературе, Ренуар в кинематографе (в кинематографе экспериментальном, который весьма далеко заходит в исследовании состояний материи). Но нельзя совсем покидать землю. Следует стать земным в такой степени, чтобы найти законы жидкости и газа, от которых зависит земля. В таком случае стиль нуждается в большом объеме тишины и работы, чтобы можно было создать вихрь в пространстве и затем

унестись вверх, как спичка в потоке воды, за которой следят дети. Разумеется, это не значит создавать слова, комбинировать фразы, использовать идеи, благодаря которым создается стиль. Следует обнажить слова, рассеять фразы, чтобы высвободить векторы, которые являются векторами земли. Всякий писатель, всякий творец является тенью. Как написать биографию Пруста или Кафки? Из всего, что описывается, тень является первой в своем отношении к телу. Истина — это производство экзистенции. Это определенная вещь, которая существует не в голове, а в реальности. Писатель отталкивается от реальных тел. В случае с Пессоа — это воображаемые персонажи, но воображаемые не в такой степени, чтобы он сам сообщал им определенный почерк, определенную функцию. По преимуществу не он сам делает то, что делают его персонажи. Нельзя далеко уйти в литературе с системой «многое увидишь, путешествуя», когда автор сначала создает вещи, а затем рассказывает. Нарциссизм авторов отвратителен, потому что не может быть нарциссизма у тени. Здесь интервью заканчивается. Все это имеет значе-

175

ние не для того, кто собирается пересечь пустыню, имея для этого время и терпение, но для молодых писателей, которые родились в пустыне, так как они рискуют увидеть ничтожность своего произведения еще до того, как оно появилось на свет. И однако, нельзя допустить, что уже не появилась на свет новая раса писателей, которые уже находятся там ради работы и стиля.

«L'Autre Journal». № 8. Октябрь 1985 г. (беседа с Антуаном Делором и Клер Парне).

О ФИЛОСОФИИ

— Вы публикуете новую книгу «Складка, Лейбниц и барокко». Можете ли вы проследить маршрут, который привел вас от исследования о Юме («Эмпиризм и субъективность») к Лейбницу? Если следовать за хронологией ваших книг, то следует сказать, что после первого этапа, посвященного работам по истории философии, которые, возможно, завершаются книгой «Ницше» (1962), вы, работая над «Различием и повторением» (1969), затем над двумя томами «Капитализма и шизофрении» (1972 и 1980), написанными вместе с Феликсом Гваттари, создали собственную философию, стиль которой ничуть не похож на академический. Сегодня кажется, что после книг о живописи (о Бэконе) и кино вы вновь возвращаетесь к классическому подходу к философии. Осознаете ли вы сами такое движение? Следует ли рассматривать вашу работу как целое, в единстве? Или, напротив, вы видите разрывы, трансформации?

— Три периода уже позади. Действительно, я начинал с книг по истории философии, но все авторы, которыми я занимался, имели для меня нечто общее. И все сходилось к величайшему тождеству Спиноза—Ницше.

176

История философии не является дисциплиной, основанной на какой-то особой рефлексии. Это, скорее, как искусство портрета в живописи. Это — портреты ментальные, концептуальные.

Как и в живописи, их следует сделать похожими, но для этого нужно использовать другие средства, которые не представляют собой подобие оригиналу: сходство должно быть создано, и не посредством воспроизведения (довольствуясь пересказом того, что сказал философ). Философы приносят с собой новые концепты, они показывают их, но они не говорят или не комплектуют те проблемы, которым эти концепты соответствуют. Например, Юм демонстрирует оригинальный концепт веры, но он не говорит, почему и как проблема сознания ставится таким образом, что сознание оказывается обусловленным модусом веры. История философии не должна повторять то, что сказал какой-либо философ; она должна говорить о том, что он неизбежно подразумевал то, о чем он не говорил, но что, однако, присутствовало в том, что он говорил.

Философия всегда предполагает изобретение концептов. Меня никогда не заботило ни преодоление метафизики, ни смерть философии. Философия обладает функцией, которая всегда остается актуальной, — это создание концептов. Никто не может занять ее места. Разумеется, у философии всегда были соперники, начиная с собеседников в диалогах Платона и кончая шутом Заратустры. Сегодня это информатика, коммуникация, торговля, которые осваивают слова «концепт» и «творческий», и эти «концепторы» представляют нахальные люди, изображающие акт продажи как вершину капиталистической мысли, как *cogito* товара. Философия чувствует себя маленькой и одинокой перед столь могущественными силами, но если ей суждено умереть, то по крайней мере это будет смешно. Философия не является коммуникацией, как не является она ни созерцанием, ни рефлексией: она представляет собой творчество, и даже революционное по своей природе, так как она постоянно создает новые концепты. Единственное условие — чтобы они обладали оп-

12 Жиль Делёз

177

ределенной необходимостью, а также были странными, необычными, и они обладают всем этим в той мере, в какой соответствуют подлинным проблемам. Концепт — это то, что мешает мысли стать простым мнением, сообщением, обсуждением, болтовней. Любой концепт неизбежно является парадоксальным. Это философия, которую мы пытаемся создать, Феликс Гваттари и я, в «Анти-Эдипе» и в «Тысяче плато», главным образом в «Тысяче плато», которая является важной книгой и где предлагается множество концептов. Мы не сотрудничали, мы делали одну книгу за другой, не в смысле чего-то единого, но как бесконечную статью. У каждого из нас было прошлое и предшествующая работа: у него — в психиатрии, в политике, в философии, у меня — «Различие и повторение» и «Логика смысла». Но мы не сотрудничали как личности. Мы были, скорее, как два ручья, которые сливаются в «единое» третье, которым мы и становились. Кроме того, в философии всегда был такой вопрос: как истолковать «фило»? Философия, таким образом, была для меня производным, вторичным этапом, который никогда бы не начался и не закончился без Феликса.

Затем, предположим, что это третий период, когда я веду речь о живописи и кино, об образах видимости. Но это философские книги. Дело в том, что концепт, как я полагаю, включает в себя два других измерения - - перцепт и аффект. Именно это интересует меня, а не образы. Перцепт не является восприятием, это пакет ощущений и отношений, который сохраняется у того, кто их испытывает. Аффект — это не чувство, это — становление, которое превышает возможности

того, кто через это становление проходит (кто становится другим). Великие английские или американские романисты часто писали пер-цептами, а Клейст, Кафка — аффектами. Перцепт, аффект и концепт образуют три нераздельные мощности, они движутся от искусства к философии, и наоборот. Труднее всего, очевидно, с музыкой, наброски анализа которой можно найти в «Тысяче плато»: ритурнель вовлекает в себя все три эти мощности. Мы пытаемся сделать

178

ритурнель одним из наших главных понятий, соответствующим территории и Земле, малой и большой ритурнели. В конце концов все эти три периода продолжают далее и смешиваются, я вижу это лучше теперь по книге о Лейбнице и о складке. Я вынужден -был лучше выразить то, что я хотел бы сделать позже.

- Не будем спешить. Нельзя ли сначала поговорить о вашей жизни? Нет ли определенного соответствия между вашей библиографией и вашей биографией ?

- Жизнь профессоров редко бывает интересной. Конечно, я путешествую, но профессора платят за свои поездки словами, знаниями, коллоквиумами, круглыми столами, говорят, всегда говорят. Интеллектуалы обладают огромной культурой, они имеют сведения обо всем. Я — не интеллектуал, потому что в моем распоряжении нет незадействованной культуры, никаких резервов. То, что я знаю, известно мне только из нужд текущей работы, и если бы я вернулся на несколько лет раньше, то мне пришлось бы полностью переучиваться. Весьма приятно не иметь никакого представления о той или иной вещи. Мы не страдаем от некоммуникабельности, наоборот, изо всех сил принуждаем себя к самовыражению, когда нет ни одной важной вещи, о которой стоило бы говорить. Путешествовать — значит собираться сказать о чем-то в одном месте, и вернуться, чтобы рассказать о чем-то уже здесь. По крайней мере, не возвращаются те, кто там соорудил свой шалаш. Поэтому у меня есть небольшая склонность к путешествиям, и не следует слишком много передвигаться, чтобы не спугнуть перемены. Я был поражен одной фразой Тойнби: «Кочевники — это те, кто не перемещается, они становятся кочевниками, потому что отказываются передвигаться».

Если вы хотите применить ко мне критерий биографии-библиографии, то ясно, что свою первую книгу я написал достаточно рано, а затем не было ничего в течение восьми лет. Я все-таки знаю, что я делал, где и как жил в

179

эти годы, но я знаю это абстрактно, как если бы кто-нибудь другой рассказывал мне о вещах, в которые я верю, но которые на самом деле со мной не происходили. Это словно провал в моей жизни, провал длиною в восемь лет. Именно это меня и интересует в жизни любого, провалы, которые она допускает, лакуны, иногда драматические, но иногда нет. Катаlepsия или что-то вроде сомнамбулизма в течение многих лет, захватывающие значительную часть жизни.

Возможно, в этих провалах совершается движение. Так как вопрос в том, как совершить движение, как пройти сквозь стену, чтобы прекратить биться о нее головой. Возможно, это значит не передвигаться слишком много, не говорить слишком много, избегать ложных движений, оставаться там, где нет памяти. Есть красивая новелла у Фитцджеральда: некто прогуливается по городу, провалившись в беспмятство на десять лет. Случается также и обратное: не только провалы, но и чрезмерные воспоминания, беспричинные, в избытке, когда неизвестно уже, куда их разместить, где использовать (это приходит ко мне, но откуда?). Неизвестно, что делать с этими воспоминаниями, они излишни. Это было в семь лет, в четырнадцать или в сорок? Вот две самые интересные вещи в жизни — амнезия и гипермнезия.

- Эта критика речи имеет у вас отношение, в частности, и к телевидению. Вы уже высказывались на эту тему в предисловии, которое написали к книге о Серже Дени в журнале «Кино». Но когда философ вступает в коммуникации, как должен он это делать? Философы, начиная с Платона, писали книги, выражали себя через книги. Это остается неизменным и в наши дни, когда стало очевидным различие между двумя типами людей, которых называют или которые сами себя называют философами: есть те, кто преподает, кто продолжает преподавать, кто занимает университетскую кафедру и считает, что это имеет значение. И есть те, кто не преподает, может быть даже отказывается преподавать, но стремится захватить средства массовой информации: это «новые философы». Ка-

180

жется, вас следует отнести к первой категории, — вы даже написали «трактат» против «новых философов». Что влияет на ваш лекционный курс? Что оказалось в рамках подготовки к нему незаменимым?

- Этот курс был в целом стороной моей жизни, я занимался всем этим с увлечением и страстью. Он не складывается из одних только конференций, потому что они предполагают какое-то длительное время и относительно постоянную публику, иногда в течение нескольких лет. Это словно исследовательская лаборатория: лекционный курс определяется тем, что ищут, а не тем, что известно. Следует долгое время готовиться, чтобы получить несколько минут вдохновения. Мне приходилось останавливаться, когда я видел, что мне нужно еще готовиться, чтобы получить более мучительное вдохновение. И будущее окутано мраком, потому что становится все труднее и труднее заниматься исследованиями во французских университетах.

Этот курс, что-то вроде *Sprechgesang*, более близок к музыке, чем к театру. И в принципе ничто не мешает тому, чтобы этот курс был немного похож на рок-концерт. В философии мы отказались от принципа «прогрессивного развития знаний»: один и тот же курс адресуется студентам как первого, так и любого другого года, студентам и не-студентам, философам и нефилософам, юношам и старикам, людям любых национальностей. Всегда были молодые художники или музыканты, кинематографисты, архитекторы, демонстрировавшие огромную потребность мыслить. Это были длинные сеансы, никто не слушал их полностью, но каждый брал из них то, в чем нуждался, что желал получить, чем ему приходилось заниматься, даже если это было далеким от его дисциплины. Был период прямых выступлений, часто шизофренических, затем пришло время кассет, вместе с хранителями этих кассет, но даже выступления продолжались несколько недель и сохранились в форме маленьких заметок, иногда анонимных. Я никогда не говорил этой публике,

чем она была для меня, что она мне дала. Ничто не было столь мало похожим на дискуссии, и философия в строгом смысле слова не имеет ничего общего с дискуссией, достаточно легко понять, какая проблема и кем поставлена, и как он ее ставит, следует только сделать ее более богатой, варьируя условия, добавить что-то к ней, присоединить, но никогда не обсуждать. Это было словно в пустой комнате, где никого не было, и откуда идея возвращалась, словно она прошла через множество фильтров. Именно там я понял, до какой степени нужна философия, и не только для какого-то философского познания, посредством концептов, но и для познания нефилософского, которое осуществляется благодаря перцептам и аффектам. Нужны были и те и другие. Философия находится в существенных и позитивных отношениях с нефилософией: она адресована непосредственно нефилософам. Возьмем более удивительный случай, Спинозу: это безусловный философ, и его «Этика» — великая книга концепта. Но в то же самое время он — чистый философ, обращающийся ко всему миру: не имеет значения, кто может читать его «Этику», если он в достаточной мере позволяет увлечь себя этим ветром, этим огнем. Или Ницше. Он, напротив, обладает избытком знаний, которые убивают все живое в философии. Нефилософское познание не является недостаточным или временным, оно представляет собой одну из двух половинок, одно из двух крыльев.

— В предисловии к «Различию и повторению» вы пишете: «Приближается время, когда будет невозможно написать книгу по философии так, как это делалось до сих пор». Вы добавляете, что поиск новых средств выражения в философии, начатый Ницше, следует продолжить, учитывая появление «некоторых новых искусств», таких как театр или кино. В качестве аналогичного образца трактовки истории философии вы цитируете Борхеса (как это уже сделал Фуко в связи со своей собственной попыткой во введении к «Словам и вещам»). Через двенадцать лет вы говорите о пятнадцати плато в «Тысяче плато»; их можно

читать почти независимо друг от друга, только заключение следует читать в конце, заключение, в котором вы, словно в каком-то безумном хороводе, собираете все предшествующие плато вместе. Словно руководствуясь желанием подчинить себя одновременно и гармонии и хаосу, не отдавая предпочтения ни тому, ни другому. Как сегодня вы смотрите на этот вопрос стиля в философии, на вопрос об архитектуре, о композиции книги по философии? И с этой точки зрения, что значит писать вдвоем? Писать вдвоем — это исключительный случай в истории философии, так как речь не идет о диалоге. Как и почему вы пишете вдвоем? Как вы начинаете? Какая потребность вас подталкивает? Кто является автором этих книг? И есть ли у них вообще автор?

— Великие философы являются также и великими стилистами. Стиль в философии — это движение концепта. Разумеется, он не существует вне фраз, но фразы не имеют иной цели, кроме как сообщить ему жизнь, независимую жизнь. Стиль — это вклад в изменение языка, в модуляцию, а также напряжение всего языка по отношению к внешнему. В философии все, как в романе: здесь следует спрашивать «что же будет?», «что произошло?» Только персонажами являются концепты, а обстановка, пейзажи — это пространство и время. Пишут всегда, чтобы

дать жизнь, чтобы освободить жизнь там, где она находится в тюремном заключении, чтобы начертить схему побега. Для этого требуется, чтобы язык был не гомогенной системой, но системой, лишенной равновесия, всегда гетерогенной: стиль усиливает разность потенциалов, между которыми что-то может произойти, например вспыхнет молния, появляющаяся из самого языка, и заставит нас видеть и мыслить то, что остается в тени возле слов, эти сущности, о существовании которых мы едва догадывались. Две вещи сопротивляются стилю: гомогенный язык и, напротив, когда гетерогенность настолько велика, что она оборачивается безразличием, беспричинностью, и между полюсами не происходит ничего опреде -

183

ленного. Между главным и подчиненным должно существовать напряжение, что-то вроде зигзага, даже тогда и прежде всего тогда, когда фраза кажется совершенно прямой. Стиль существует, когда слова высекают молнию, вспышка которой освещает даже отдаленные окраины языка.

С этого момента, писать вдвоем — в этом нет особой проблемы, даже наоборот. Проблема возникла бы, если бы мы выступали как личности, каждый со своей жизнью, своими мнениями, с намерением сотрудничать с другим, обсуждать различные вопросы. Когда я говорил, что Феликс и я, мы были, скорее, как два ручья, я хотел сказать, что индивидуальность не обязательно совпадает с личностью. Мы не имели такой уверенности в себе, чтобы быть личностями: какой-нибудь порыв воздуха, ветер, какой-то день, или час дня, какое-то место, ручей, какое-то сражение, болезнь -- они обладают индивидуальностью, но это не личности. У них есть собственные имена. Мы называем их «хаоиды». Они образуются, как два ручья, две реки. Это они находят выражение в языке и углубляют его различия, но именно язык дает им их собственную индивидуальную жизнь, именно язык позволяет какой-либо вещи находиться между ними. Говорят так, словно весь мир находится на уровне мнения, и когда говорят «Я», то я имею в виду какую-то личность, как если бы кто-то сказал «солнце встает». Но мы в этом не уверены, это, разумеется, нельзя назвать пригодным концептом. Феликс и я, как и много других людей, таких как мы, не чувствуем себя личностями. У нас есть, скорее, индивидуальность какого-то события, и в этой формуле нет никакой амбициозности, поскольку «хаоиды» могут быть скромными и микроскопическими. Во всех своих книгах я занимался поиском природы события, это философский концепт, единственный, способный отстранить глагол «быть» от атрибута бытия. Писать вдвоем оказывается совершенно нормальным в этом отношении. Достаточно того, что что-то происходит, какое-то событие, которое только имеет имя собственное. Даже когда полага-

184

ют, что пишет один, это всегда происходит с кем-то другим, кто не всегда может иметь имя.

В «Логике смысла» я испробовал что-то вроде серийной композиции. Но книга «Тысяча плато» гораздо сложнее: дело в том, что «плато» — это не метафора, это зоны постоянного изменения, это словно круги, которые каждый прослеживает или проходит в определенной области и которые являются знаками и того и другого. Это индийская или генуэзская композиция. Здесь, как мне кажется, мы ближе всего подошли к определенному стилю, т. е. к

определенной политональности.

- Литература всегда присутствует в ваших работах, почти параллельно с философией в «Представлении За-хер-Мазоха», в маленькой книге о Прусте (которая постоянно расширяется), в большой части «Логике смысла», как самой книги (о Льюисе Кэролле), так и приложений (о Клос-совски, о Мишеле Турнье, о Золя), в книге о Кафке, написанной вместе с Гваттари как продолжение «Анти-Эдипа», в разделе ваших диалогов с Клер Парне («о превосходстве англоамериканской литературы»), в значительном числе фрагментов «Тысячи плато». Список длинный. И вместе с тем здесь нет ничего подобного тому, что происходит в большинстве ваших книг о кино, в меньшей части «Логике смысла», начиная с единственной работы о живописи: упорядочивания, рационализации определенной формы искусства, определенного уровня выражения. Не потому ли, что литература слишком близка к философии, даже к ее способу выражения, она не может не сопровождать изменения вашего пути в целом? Или это вызвано иными причинами?

— Я не знаю, не верю, что может существовать это различие. Я мог бы мечтать о совокупности исследований под общим названием «Критика и клиника». Это не значило бы, что великие авторы, великие художники были больны даже возвышенными, сублимированными заболеваниями. Это не значило бы искать у них знаки неврозов или психозов как тайну их творчества, как шифр к их

185

произведениям. Они --не больные, они, наоборот, врачи, и довольно специфические. Почему Мазох дает свое имя извращению, старому как сам мир? Не потому, что он сам «страдает», а потому, что он обновляет его симптомы, он составляет его оригинальную картину, превращая договор в его главный признак и связывая поведение мазохиста с положением этнических меньшинств и с ролью женщин в этих меньшинствах: мазохизм становится актом сопротивления, не отделимым от юмора этих меньшинств. Мазох — великий симптоматолог. У Пруста предметом исследования стала не память, а все виды знаков, природа которых раскрывается по образцу кругов, способ их эмиссии, материя, режим существования. Исследование — это всеобщая семиология, симптоматология миров. Работа о Кафке является диагностикой всех дьявольских сил, которые нас поджидают. Ницше говорил, что художники или философы — это врачи цивилизации. Поэтому неизбежно, что они не интересуются слишком психоанализом, если только в крайнем случае. В психоанализе есть такая редукция тайны, такое непонимание знаков и симптомов, что все возвращается к тому, что Лоуренс назвал «маленьким грязным секретом».

Это не только вопрос диагностики. Знаки отсылают к образу жизни, к возможностям существования, это симптомы исчерпанной или брызжущей от избытка жизни. Но художник не может довольствоваться исчерпанной жизнью, своей личной жизнью. Он не пишет о своем «Я», о своей памяти и своих болезнях. В акте письма есть попытка сделать из жизни нечто сверхличное, освободить жизнь из тюремного заключения. У художника или философа часто хрупкое и слабенькое здоровье, слабый организм, нарушенное равновесие, у Спинозы, Ницше, Лоуренса. Но не смерть их ломает, это, скорее, избыток жизни, избыток того, что они видели, испытали, о чем мыслили. Жизнь слишком велика для них, но именно им «близок знак»: конец Заратустры, пятая книга «Этики». Пишут для людей грядущего, у которых еще нет языка.

Творить -- значит не общаться, а сопротивляться. Есть глубокая связь между знаками, событием, жизнью, витализмом. Мощь жизни не является органической, она может находиться в линии рисунка, в письме, в музыке. Это органы умирают, но не жизнь. Нет произведения искусства, которое не указывало бы на выход к жизни, не прослеживало бы дорогу между улицами. Все, что я написал, было виталистично, по крайней мере я на это надеюсь. Все это способствовало созданию единой теории знаков и события. Я не верю, что эта проблема ставится иначе в литературе и других искусствах, просто у меня не было возможности сделать такую книгу о литературе, какую бы мне хотелось.

— Заметим, что психоанализ, хотя и в странной форме, встречается еще в «Различии и повторении» и в «Логике смысла». Начиная с «Анти-Эдипа», первого тома «Капитализма и шизофрении», он становится несомненным врагом, которого следует уничтожить. Но, еще глубже, он с этих пор остается видимостью *par excellence*, которую следует разрушить, чтобы быть в состоянии мыслить о чем-то новом, чтобы начать снова мыслить. Как это произошло? И почему «Анти-Эдип» был первой большой книгой после мая 1968-го, возможно, его первым истинно философским манифестом? В этой книге говорится прямо и сразу же, что будущее не связано с каким-либо синтезом фрейдомарксизма. Она освобождает от Фрейда (и от Лакана с его структурами), подобно тому как «новые философы», как считается, освободят вскоре от Маркса (и от Революции). Как вы воспринимаете эту странную аналогию?

— Любопытно, что не я вывел Феликса из психоанализа, это он меня вывел. В моем исследовании о Мазохе, затем в «Логике смысла» я еще верил, что получил результаты, распространяющиеся на ложное единство садомазохизма или даже на события, которые не соответствовали психоанализу, но могли бы с ним примириться. Феликс, напротив, был и оставался психоаналитиком,

учеником Лакана, но учеником, похожим на «сына», который знает, что примирение уже невозможно. «Анти-Эдип» был единственным разрывом, начиная с двух тем: бессознательное является не театром, но фабрикой, производящей машиной, бессознательное не бредит о папе-маме, оно бредит о расах, о племенах, о континентах, об истории и географии, всегда остается в социальном поле. Мы искали имманентную концепцию, имманентное использование синтезов бессознательного, определенный продуктивизм или конструктивизм бессознательного. Тогда мы заметили, что психоанализ никогда не включает в себя того, что желают сказать под неопределенным артиклем (какой-то ребенок...): какое-то становление (становления-животные, соответствия с животным), какое-то желание, какое-то высказывание. Наш последний текст о психоанализе посвящен Человеку-волку, в книге «Тысяча плато»: о том, что психоанализ не способен мыслить множество или многообразие, стаю, а не единственного волка, груды костей, а не единственную кость.

Психоанализ казался нам фантастическим предприятием, загоняющим желание в тупик и

мешающим людям говорить то, что они должны сказать. Это было предприятие, направленное против жизни, песни смерти, закона и кастрации, жажда трансцендентного, некое жречество, некая психология (в том смысле, что психология есть только у священника, у жреца). Если эта книга имела какое-то значение после 68-го, то на самом деле потому, что она решительно порывала с фрейдомарксизмом: мы стремились не примирить или распределить его уровни, но, наоборот, в соответствии с логикой этого течения разместить в том же плане некое производство, в одно и то же время и социальное, и связанное с желанием. Бред действовал в реальности, мы не знали другого начала, кроме реальности, воображаемое и символическое казались нам ложными категориями.

«Анти-Эдип» был однозначностью реального, чем-то вроде спинозизма бессознательного. Так, я полагаю, что

188

68-й год был даже открытием. Те, у кого есть ненависть к 68-му или кто оправдывает его отрицание, считают, что все это было символическим или воображаемым. Но как раз таким он не был никогда, он был чистым вторжением реальности. Во всяком случае я не вижу ни малейшей аналогии между демаршем «Анти-Эдипа» в отношении Фрейда и демаршем «Новых философов» в отношении к Марксу. Я был бы в полной растерянности. Если в «Анти-Эдипе» есть претензия на критику психоанализа, то она производна от концепции бессознательного, которая, плохо или хорошо, но детально изложена в этой книге. В то же время новые философы, когда они разоблачают Маркса, не предпринимают никакого нового анализа капитала, который у них вообще таинственным образом утрачивает всякое существование, они разоблачают последствия сталинской политики и этики, которые, как они предполагают, вытекают из Маркса. Они, скорее, ближе к тем, кто приписывал Фрейду безнравственные последствия его учения: это ничего общего не имеет с философией.

— Вы постоянно ссылаетесь на имманенцию: это, кажется, ваша самая излюбленная мысль, мысль без непоследовательности и отрицания, мысль, систематически устраняющая всякую видимость трансценденции, какого бы рода она ни была. Хочется вас спросить: это действительно так, и как это возможно?* Поскольку, несмотря на эту обобщенную имманенцию, ваши понятия остаются частными и локальными. Кажется, что, начиная с «Логика смысла», вы были озабочены производством целой батареи концептов вместе с каждой новой книгой. Разумеется, можно наблюдать и их миграции, совпадения. Но, в более глобальном плане, словарь книг о кино не является тем же, что и словарь «Логика смысла», а последний не совпадает со словарем «Капитализма и шизофрении» и т. д. Как если бы вместо того, чтобы появляться вновь с целью уточняться, усложняться, утончаться, возрастать, если можно так выразиться, по отношению к самим себе, ваши концепты должны были всякий раз формировать свое собственное

189

тело, такое специфическое изобретение. Не предполагает ли это, что им несвойственно какое-либо возобновление в рамках общей формулировки? Или речь идет только о том, чтобы сделать величайшее открытие, не предвосхищая его заранее? И как это примиряется с имманенцией?

- Составить план имманенции, исследовать поле имманенции -- все авторы, которыми я занимался, делают это (даже Кант, когда он разоблачает трансцендентное использование синтезов, но он исходит из возможного опыта, а не из реального эксперимента). Абстракция ничего не объясняет, ее саму следует объяснить: нет ни универсального, ни трансцендентного, ни Единого, ни субъекта (ни объекта), ни Разума, есть только процессы, которые могут быть процессами унификации, субъективации, рационализации, но ничем более. Эти процессы происходят в конкретных множествах, именно множество является тем началом, где что-то происходит. Именно множества населяют поле имманенции, подобно тому как племена населяют пустыню, но она не перестает быть пустыней. И план имманенции должен быть построен, имманенция — это конструктивизм, и всякое значимое множество является частью этого плана. Все процессы совершаются по плану имманенции и в каком-то значимом множестве: унификация, субъективация, рационализация, централизация не обладают никаким преимуществом, часто именно тупики или преграды препятствуют возрастанию множества, продлению и развитию его линий, производству нового.

Когда обращаются к трансценденции, останавливают движение, чтобы ввести какую-либо интерпретацию вместо эксперимента. Беллур⁸¹ прекрасно показал это на примере кинематографа, на примере потока образов. И действительно, интерпретация всегда проводится от имени какой-то вещи, которой, как предполагают, недостает. Единое — это и есть как раз то, чего недостает множест-

81 Раймон Беллур (род. в 1939 г.) — кинокритик.

190

ву, как субъект — это то, чего недостает событию («дождь идет»). Разумеется, существуют феномены отсутствия, но только в зависимости от абстрактного, с точки зрения некоторой трансценденции, даже если это трансценденция какого-либо «Я», всякий раз когда есть помеха конструированию плана имманенции. Процесс - - это становление, но он считается таковым не в силу результата, которым он завершается, а в силу качества его протекания и его непрерывной мощи: таким является становление животного или несубъектная индивидуация. В этом смысле мы противопоставляем ризому деревьям или, скорее, процессам разветвления, представляющим собой временные границы, у которых останавливается ризома и ее трансформации. Нет универсального, есть только сингулярное. Концепт не является универсальным, но представляет собой ансамбль сингулярностей, каждая из которых существует по соседству с другой. Вернемся к примеру ритурнели как концепта: он связан с территорией. Есть ритурнели на самой территории, а также те, что ее маркируют; а также когда мы пытаемся вернуться к этой земле и когда испытываем страх по ночам; и еще когда мы покидаем ее, «прощай, я уезжаю...». Здесь уже есть три различных позиции. Но в таком случае все дело в том, что ритурнель выражает напряженное отношение к чему-то более глубокому, и это — Земля. Пусть так, но Земля — детерриториализирована, она неотделима от процессов детерриториализации, которые являются ее ошибочным движением. Вот ансамбль сингулярностей, которые делятся рядом друг с другом, это концепт, отсылающий к событию как к таковому: романс. Пение поднимается, приближается или удаляется. Это то, что происходит по плану имманенции: множества заполняют его, сингулярности соединяются, процесс или становление развивается, интенсивность возрастает или падает.

Я мыслю философию как логику множеств (я чувствую себя близким к Мишелю Серра в этом отношении). Создавать концепты -- значит конструировать какую-то часть плана, добавлять одну часть к предыдущим, запол-

191

нять отсутствие. Концепт является соединением, укреплением линий, кривых. Если концепты должны постоянно обновляться, то это как раз потому что план имманенции возводится по частям, он является результатом локального конструирования, осуществляемого постепенно. Поэтому они действуют через прорывы: в «Тысяче плато» каждое плато должно было быть таким прорывом. Но это не значит, что они не были предметом переоценки и систематизации. Наоборот, есть некое повторение как мощь концепта: это присоединение одной части к другой. И это присоединение является операцией необходимой, постоянно совершаемой: мир как пэчворк. Ваше двойственное впечатление о едином плане имманенции и в то же время всегда локальных концептах является очень точным.

То, что заменяет для меня рефлексию, — это конструирование. А то, что заменяет общение, является чем-то вроде экспрессионизма. Экспрессионизм в философии достигает самой высокой точки у Спинозы и у Лейбница. Концепт Другого я нахожу определенным ни в качестве объекта или субъекта (другого субъекта), но как выражение возможного мира. Некто, страдающий от зубной боли, а также японец, выходящий на улицу, выражают возможные миры. И вот они говорят: со мной бьются об заклад из Японии, и даже есть японец, который заключает со мной пари, находясь в Японии, и еще он говорит на японском: язык в этом смысле сообщает реальность возможному миру как таковому, это реальность возможного в качестве возможного (если я еду в Японию, то, напротив, это уже не является возможным). Даже такой столь короткий перечень, включение возможных миров в план имманенции делает из экспрессионизма дополнение к конструированию.

— Но откуда идет эта необходимость творить новые концепты? Существует ли «прогресс» в философии? Как бы вы определили ее задачи, ее необходимость и даже ее «программу» ?

- Я полагаю, что есть какой-то образ мысли, который часто меняется, который много раз менялся в истории. Под образом мысли я не имею в виду метод, но нечто более глубокое, всегда предполагающееся, систему координат, движущих сил, ориентации: то, что значит мыслить и «ориентироваться в мышлении». Во всяком случае, если есть план имманенции, то, чтобы построить его вертикали, следует ли восстановить его в целом или же, наоборот, расширить его, бежать вдоль линии горизонта, продвигать этот план всегда еще дальше? И какова та вертикаль, которая дает нам какую-либо вещь в созерцании или вынуждает нас мыслить или вступать в коммуникации? Разве не требуется от нас отказаться от всякой вертикали как трансценденции, лечь на землю, прижаться к ней, ни к чему не прикасаясь, без размышлений, без права на общение? И еще, есть ли у нас друг, или мы всегда одиноки, Я=Я, или мы любим друг друга, или что-то еще, и какова опасность изменить самому себе, быть преданным и предать? Нет ли такой минуты, когда нужно сомневаться даже в друге? Какой смысл имеет «фило» в философии? Один и тот же смысл имеет это слово у Платона и в книге Бланшо «Дружба», хотя речь идет и там и там о мышлении? Начиная с Эмпедокла разворачивается целая драматургия мышления.

Образ мысли как предпосылка философии, он ей предшествует, на этот раз это не не-философское познание, а пред-философское, есть много людей, для которых мыслить — значит немного дискутировать. Разумеется, есть образ глупца, но даже глупцы становятся образом мысли, и только производя на свет такие образы, можно определить предпосылки философии. Итак, создаем ли мы тот же самый образ мысли, что и Платон, или даже Декарт, или Кант? Не изменяется ли этот образ, следуя настойчивому принуждению, которое, несомненно, выражает собой внешний детерминизм, но еще также и становление самой мысли? Можем ли мы еще утверждать, что ищем истину, мы, спорящие о бессмыслице?

192

13 Жиль Делёз

193

Именно образ мысли руководит созданием концептов. Он подобен крику, тогда как концепт -- пению. На вопрос «есть ли прогресс в философии?» следует ответить так же, как ответил Роб-Грийе в отношении романа: нет никакого основания делать в философии то же самое, что делал Платон, не потому, что мы превосходим Платона, но, наоборот, потому, что Платон непревзойден и потому, что совершенно неинтересно повторять то, что сделал Платон раз и навсегда. У нас одна альтернатива: либо история философии, либо прививка Платона к проблемам, которые уже не являются платоническими.

Это исследование образов мышления, называемое ноологией, могло бы быть пролегоменами к философии. Это и есть истинный предмет «Различия и повторения» -природа постулатов в образе мышления. И этот вопрос преследовал меня и в «Логике смысла», где высота, глубина и поверхность являются координатами мышления, я вновь обращаюсь к нему в книге «Пруст и знаки», так как Пруст противопоставляет всю мощь знаков греческому образу, а затем мы с Феликсом возвращаемся к этому вопросу в «Тысяче плато», потому что ризома — это образ мышления, которое простирается под образом деревьев. В этом вопросе у нас был не то чтобы образец, и даже не руководитель, а советчик, с которым мы постоянно встречались: это отношение состояний сознания к мозгу.

Есть привилегированная связь философии с неврологией, она наблюдается у ассоциационистов, у Шопенгауэра или у Бергсона. То, что вдохновляет нас сегодня, — это не компьютеры, это микробиология мозга: он представляется ризомой, скорее травой, чем деревом, an uncertain system, с вероятностными, наполовину случайными, квантовыми механизмами. Дело не в том, что мы мыслим, исходя из знания о том, что у нас есть мозг, но в том, что любая новая мысль оставляет в мозгу след из неизвестных борозд, она его скручивает, морщит или рассекает. В этом отношении Мишо — это чудо. Новые соединения, новые трассы, новые синапсы — это то, что мобилизует философия, создавая концепты, но это также

194

целостный образ, который биология мозга раскрывает своими собственными средствами через материальное объективное сходство или материю силы.

Что меня интересует в кино — то, что экран может быть мозгом, как в фильмах Рене или Сибберберга. Кино отталкивается не только от соединения рациональных вырезок, но и от разъединения вырезок иррациональных: это уже не тот же самый образ мышления. Что было интересного в клипах с самого начала? То впечатление, которое они производили этими соединениями и пробелами, разрывами, которые уже не были больше связаны с явью, но не имели отношения и к фантазиям, и даже к кошмарам. Какое-то время они прикасались к тому, что могло быть мыслью. Это все, что я хочу сказать: тайный образ мысли благодаря своим движениям, отклонениям, мутациям внушает необходимость всегда создавать новые концепты не в силу внешнего детерминизма, но в силу становления, которое приносит с собой и свои проблемы.

— Ваша предыдущая книга была посвящена Фуко. Она была об истории философии? Почему Фуко? Каким образом связаны его и ваша философия? Уже в книге «Фуко» вы вводите понятие Складки. Есть ли связь между Фуко и Лейбницем ?

— Фуко — великий философ, а также и удивительный стилист. Благодаря ему философия приобретает новый смысл. Позже он ввел процессы субъективации как третье измерение «машин», как третье особое понятие, активизирующее знания и преобразующее власть: он таким образом обнаруживает целую теорию и историю модусов существования, субъективацию у греков, христианские субъективации... его метод отвергает универсальное и обнаруживает всегда сингулярные процессы, которые происходят в множествах. На меня сильное влияние оказала его теория высказывания, потому что она подразумевает концепцию языка как гетерогенного ансамбля в состоянии неравновесия и позволяет мыслить образование

195

новых типов высказываний во всех областях. Значение его «литературных» работ, литературной и художественной критики, станет ясным тогда, когда его статьи на эту тему будут объединены, такой текст как «Жизнь подлых людей» — это шедевр комического и прекрасного, есть у Фуко что-то, что сближает его с Чеховым.

Книга, которую я сделал, — это не книга по истории философии, это книга, которую я хотел бы сделать вместе с ним, исходя из имеющегося у меня представления о нем и моего восхищения перед ним. Если бы эта книга могла иметь поэтическую ценность, она была бы тем, что поэты называют «надгробием». Мои расхождения с ним весьма второстепенны: то, что он называл машиной, и что Феликс и я называли конструкциями, не имело общих координат, потому что он создавал оригинальные исторические секвенции, тогда как мы уделяли больше значения компонентам географическим и территориальным, а также движению детерриториализации. У нас всегда была склонность к универсальной истории, которую он ненавидел. Но следить за тем, что он делает, было для меня необходимым самоутверждением.

Его часто плохо понимали, это не создавало для него трудностей, но расстраивало. Он внушал страх, т. е. одним только фактом своего существования мешал бесстыдству дураков. Фуко выполнял ту функцию философии, которую Ницше определил так: «вредить глупости». Его мысль — это словно погружение в глубину, после которого всегда возвращаются к свету. Это мысль создает складки и внезапно расправляется, как пружина. Я не верю, однако, что Лейбниц мог оказать на него какое-то особое влияние. Но одна фраза Лейбница ему особенно подходит: я верил, что нахожусь в порту, а оказался выброшенным в открытое море. Такие мыслители, как Фуко, отталкиваются от кризисов, потрясений, в нем есть что-то сейсмическое. Последний путь, открытый Фуко, чрезвычайно плодотворен: процессы субъективации имели нечто общее с «частной жизнью» и обозначали ту операцию, в рамках которой индивиды и сообщества формировались как субъекты за пределами

имеющегося знания и установленной власти, избегая создать вместо них новую власть и новое знание. Поэтому субъективация всегда проходит в третьем лице, всегда является «снятой», всегда в складках, в изгибах или напластованиях. Фуко выделяет первое движение субъективации, по крайней мере на Западе, у греков, когда свободный человек полагает, что он должен быть «хозяином самого себя», если он желает быть в состоянии повелевать другими. Но субъективации могут быть разными, отсюда интерес Фуко к христианству: оно будет пронизано индивидуальными (анахореты) и коллективными (ордена, объединения) процессами, не говоря уже о ересях и реформации, и правило уже не будет связываться с самообладанием. Может быть, даже следует сказать, что во многих социальных формациях не властители, но, скорее, социальные изгнанники формируют очаги субъективации: например, освобожденный раб, который жалуется на утрату всякого социального статуса в рамках установленного порядка и который будет источником новых форм власти. Жалоба имела большое значение, не только поэтическое, но историческое и социальное, потому что она выражает движение субъективации («бедный я...»): здесь целая элегия субъективности. Субъект рождается в жалобах в той же мере, что и в экзальтации. Фуко был заморожен движениями субъективации, которые прорисовываются сегодня и в наших обществах: каковы современные процессы, ведущие к производству субъективности? Когда говорят о возвращении к субъекту у Фуко, то просто не видят проблемы, которую он поставил. Это даже и не стоит обсуждать.

— Действительно, в «Анти-Эдипе» хорошо видны лохмотья универсальной истории, с ее различием между закодированными обществами, суперзакодированными государствами и капитализмом, который раскодирует их движение. Затем, в «Тысяче плато», вы вновь обращаетесь к этой теме и вводите оппозицию между военными машинами кочевников и оседлыми государствами: вы предлагаете некую

196

197

«номадологию». Но следует ли из этого определенная политическая позиция? Вы участвовали в Группе информации по тюрьмам вместе с Фуко; вы занимали определенную позицию в отношении Палестины. Но после 68-го г. вы кажетесь, скорее, «хранящим молчание», даже в большей степени, чем Гваттари. Вы оставались в стороне от движения за права человека, к философии правового государства. Это -- выбор, колебания или разочарование? Или такова роль философа в Городе?

— Если речь идет о том, чтобы восстановить трансцендентное или универсальное, восстановить субъекта рефлексии как носителя прав или учредить intersубъективность коммуникации, то это не требует большой философской изобретательности. Желают добиться «консенсуса», но консенсус является идеальным правилом мнения, которое не имеет ничего общего с философией. Говорят о «продвинутой» философии, часто направленной против СССР. Эвальд показал, как права человека не ограничиваются субъектом права, но приводят к другим не менее интересным юридическим проблемам. И в большинстве случаев государства, попирающие права человека, в такой степени зависят от тех, кто их провозглашает, в такой степени переплетаются с ними, что говорят о двух дополняющих друг друга функциях.

Можно мыслить государство только в связи с его загробным существованием, с единым мировым рынком и с его посюсторонней ипостасью, с меньшинствами, со становлением, с «людьми». В потустороннем мире царствуют деньги, именно они связывают нас с ним, и если в наши дни нам чего-то недостает, так это не критики марксизма, а именно современной теории денег, которая была бы столь же хороша, как и теория Маркса, и даже была бы ее продолжением (банкиры могли бы больше рассказать о ее началах, чем экономисты, хотя экономист Бернар Шмитт и продвинулся в этой области). В посюстороннем мире именно становление ускользает из-под контроля, меньшинства, не перестающие воскресать и

198

поднимать голову. Становление — это не то же самое, что история: даже структуралистская историческая наука мыслит чаще всего в терминах прошлого, настоящего, будущего. Нам говорят, что революции приносят с собой зло или что их будущее порождает чудовищ: это старая идея, никто не ждал Сталина, то же самое верно и для Наполеона, для Кромвеля. Когда говорят о том, что у революций плохое будущее, то никогда не говорят о революционном становлении людей. Если кочевники нас и заинтересовали в такой степени, то потому, что они находятся в становлении и не принимают участия в истории; они исключены из нее, но преобразуются, чтобы появиться вновь в неожиданном виде, на ускользающей границе социального поля. Здесь есть даже одно из наших расхождений с Фуко: для него социальное поле пересечено стратегиями, для нас оно постоянно ускользает. Май 68-го был становлением, ворвавшимся в историю, и именно поэтому история его так плохо приняла, а сообщество историков так плохо усвоило.

Нам говорят о будущем Европы, о необходимости найти согласие между банками, страховыми обществами, внутренними рынками, предприятиями, полицией, консенсус, консенсус, но где же будущее людей? Не готовит ли нам Европа такое же странное будущее, новый 68-й год? Чем люди намерены стать? Этот вопрос преисполнен неожиданностями, он не является вопросом о будущем, это вопрос о настоящем или о несвоевременном. Палестинцы в высшей степени несвоевременны для Ближнего Востока, так как несут с собой вопрос о территории. В неправовых государствах рассчитывают на природу процессов освобождения, неизбежно номадических. И в правовых государствах — это не завоеванные и кодифицированные права, а все то, что делает проблему права актуальной и благодаря чему все завоевания всегда рискуют оказаться под вопросом. Эти проблемы не могут нас миновать сегодня, и гражданский кодекс трещит по всем швам, а уголовный кодекс испытывает кризис, равносильный кризису тюрем. Если есть творец права, то это

не кодексы и декларации, это юриспруденция. Юриспруденция — это философия права, и она берет свое начало в сингулярности, является продолжением сингулярностей. Конечно, все это может подталкивать к определенной позиции, если здесь вообще есть о чем говорить. Но сегодня недостаточно «занять позицию», даже конкретную. Нужен был бы минимальный контроль над средствами выражения. Иначе быстро оказываешься на телевидении и отвечаешь на idiotские вопросы или участвуешь в дебатах на мягком диванчике, «немного дискутируешь». В таком случае следует ли принимать участие в подготовке передачи? Это сложно, это целая профессия, мы не являемся даже клиентами телевидения, настоящие клиенты — это комментаторы, известные либералы. Нет ничего забавного, если философов начнут спонсировать, если на их футболках появится множество торговых ярлыков, возможно, это уже происходит. Говорят об отставке интеллектуалов, но как бы они смогли выразить себя при помощи универсальных средств, которые являются не больше и не меньше чем оскорблением для всякой мысли? Я полагаю, что философия не испытывает недостатка ни в публике, ни в средствах распространения, но мысль находится словно в подполье, в состоянии кочевья. Единственная коммуникация, которую мы могли бы пожелать, как вполне соответствующую современному миру, — это модель Адорно, бутылка в море, или ницшеанская модель, стрела, выпущенная одним мыслителем и подобранная другим.

— «Складка», посвященная Лейбницу (даже если его имя входит только в подзаголовок вместе с темой «Лейбниц и барокко»), кажется, возобновляет длинную серию ваших книг, посвященных фигурам философов: Канту, Бергсону, Ницше, Спинозе. И тем не менее чувствуется, что это в гораздо большей степени книга «для», чем книга «о». Или, скорее, есть некая удивительная точка, где сходятся и Лейбниц, и ваша мысль в целом, представленная как никогда полно. Как вы ощущаете это совпадение? Можно ска-

зать, что эта книга восстанавливает, при участии концептов Лейбница, серии концептов из ваших других книг, присоединяя к ним весьма изящным способом все прежние данные, чтобы произвести новое более глобального характера.

- Лейбниц очарователен, потому что никакой другой философ не создал больше, чем он. Его понятия являются чрезвычайно странными на вид, почти безумными. Их единство кажется абстрактным, вроде «Всякий предикат содержится в субъекте», только предикат не является атрибутом, это событие, а субъект не является субъектом, это оболочка. Есть также и конкретное единство концепта, действие или конструирование, которое воспроизводится на этом плане, Складка, складки земли, складки организмов, складки души. Все сгибается, разворачивается, свертывается у Лейбница, воспринимается в складках, и мир складывается в каждой душе, которая разворачивает его тот или иной регион, следуя порядку пространства и времени. Внезапно у него может возникнуть не-фило-софская ситуация, когда Лейбниц отсылает нас к часовне эпохи барокко, «без дверей и окон», где все является внутренним, или к музыкальному произведению той же эпохи, в котором гармония удаляется из мелодии. Именно барокко возвышает складку до бесконечности, мы видим это в картинах Эль Греко, в

скульптурах Бернини.⁸² Именно барокко открывает не-философское знание посредством перцептов и аффектов.

Эта книга для меня одновременно и подведение итогов, и продолжение предыдущих. Нужно двигаться одновременно и за Лейбницем (это философ, у которого, несомненно, было самое большое число учеников-творцов), и за теми художниками, которые откликнулись на его идеи, даже не подозревая об этом, за Малларме, Прустом,

⁸² Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) — итальянский художник и архитектор, создатель стиля барокко в наиболее целостном и образцовом его выражении.

201

Мишо, Хантаи,⁸³ Булезом,⁸⁴ за всеми теми, кто создавал мир складок и изгибов. Все это много раз перекрещивается, соединяется. Складка, вместо того чтобы исчерпать все свои возможности, сегодня является добротным философским концептом. Именно в этом смысле я и сделал эту книгу, и она освободила меня для того, что я хочу сделать теперь. А я хотел бы сделать книгу «Что такое философия?» При условии, что она будет короткой. И кроме того, мы, Гваттари и я, хотели бы возобновить нашу совместную работу, что-то вроде философии Природы, в то время когда исчезает всякое различие между природным и искусственным. Такие проекты достойны счастливой старости.

«Литературный журнал». № 257. Сентябрь 1988 г. (беседа с Раймоном Беллуrom и Франсуа Эвальдом).

О ЛЕЙБНИЦЕ

— Вы всегда говорили, что заниматься философией — значит работать с концептами так, как работают с деревом, значит производить при этом новые концепты, которые могли бы ответить на вызов реальных проблем. Концепт Складки кажется особенно эффективным, так как благодаря философии Лейбница он позволяет дать характеристику барокко. Он позволяет раскрыть смысл произведений Мишо и Борхеса, Мориса Леблана,^{*5} Гомбровича^{*6} и Джойса, проникнуть в их художественное пространство.

⁸³ Симон Хантаи (род. в 1922 г.) — художник, близкий к сюрреалистам и абстракционистам.

⁸⁴ Пьер Булез — французский композитор-авангардист.

⁸⁵ Морис Леблан (1864—1941) — французский писатель, автор детективных новелл и романов.

Есть большое желание задать вам вопрос: не подвержен ли риску концепт, с которым работают долго и плодотворно, потерять благодаря инфляции всю свою ценность и стать мишенью для упреков, направляемых в адрес все и вся объясняющих систем ?

- Действительно, складки есть везде: у скал, у рек и деревьев, в организме, в голове и в мозгу, в душах и в мышлении, в так называемых пластических искусствах и т. д. Но складка не относится все же к области универсального. Леви-Стросс, как я полагаю, показал, что следует различать два следующих предложения: только сходства отличаются друг от друга, и только различия сходятся друг с другом. В одном случае сходство между вещами первично, в другом случае вещь отличается, и отличается прежде всего от самой себя. Прямые линии сходятся, но складки меняются, и каждая складка отличается от другой. Нет двух вещей с одинаковыми складками, например нет двух одинаковых скал и нет никакой обязательной складки для одной и той же вещи. В этом смысле складки есть везде, но складка не является универсальной. Это некий «дифферент», «дифференциал». Есть два вида концептов — универсальные и сингулярные. Концепт складки всегда является сингулярным, и он может захватить территорию, только меняясь, раздваиваясь, преображаясь. Достаточно понять и в первую очередь увидеть и прикоснуться к горам начиная с их складок, чтобы они утратили свою твердость и чтобы тысячелетия стали тем, чем они являются, не непрерывностью, но временем в чистом состоянии и пластичностью. Ничто не волнует так, как непрерывное движение того, что кажется неподвижным. Лейбниц сказал бы: танец частиц, свернутых в складки.

— Вся ваша книга показывает, как философия Лейбница благодаря работе концепта складки может соединяться с не-философскими реальностями и освещать их, как монада может отсылать к другим произведениям из области живо-

писи, скульптуры, архитектуры или литературы. Но способна ли она таким же образом осветить наш социальный и политический мир? Если социальный мир смог стать, как говорят, «черным континентом», то не следует ли мыслить о нем в терминах механики или анатомии (Маркс), а не в терминах складки, подкладки, текстуры ?

- Вот самая известная фраза у Лейбница: каждая душа или каждый субъект (монада) полностью закрыт, без окон и дверей, и в своей весьма темной основе содержит весь мир, освещая полностью только маленькую часть этого мира, у каждого свою. Мир, таким образом, свернут или сложен в каждой душе, но всякий раз по-разному, так как есть только очень небольшая сторона этой складки, которая является освещенной. На первый взгляд, это очень странная концепция. Но, как и всегда в философии, это конкретная ситуация. Я пытаюсь продемонстрировать, как это происходит в архитектуре барокко, в «интерьере» барокко, в освещении. Но это также и наша ситуация, ситуация людей в современном мире, с учетом тех новых способов, какими складываются вещи. В искусстве минимализма Тони Смит предлагает

следующую ситуацию: машина мчится по темной автостраде, и есть только фары, которые ее освещают, и асфальт, проносящийся с предельной скоростью за лобовым стеклом. Это современная версия монады, а лобовое стекло играет роль небольшого освещенного региона. Вы задаете себе вопрос, можем ли мы понять этот регион социально и политически. Разумеется, и барокко уже было связано с политикой, с новой концепцией политики. В нашем социальном мире система внешних окон постепенно сменяется закрытой комнатой со столом для информации: мы больше читаем о мире, чем видим его. Есть не только определенная социальная «морфология», которая вводит в игру текстуры, но и барокко разыгрывается на уровне градостроительства и освоения пространства. Архитектура всегда была политикой, и любая новая архитектура нуждается в революционных силах, именно она может ска-

204

зать «Нам нужен народ», даже если архитектор не считает себя революционером. Что касается ее связей с большевистской революцией, то здесь конструктивизм сталкивается с барокко. Народ -- это всегда новая волна, новая складка в социальной структуре; произведение искусства — это всегда чистое складирование в новых материалах.

— Концепт складки совершенно естественно (Лейбниц обязывает) подводит вас к концепции материи и живого так же, как и к утверждению сходства материи с жизнью, с организмом. Но, читая вас, я много раз задавал себе вопрос: как то, что вы говорите о материи и о живом организме, а также о восприятии и о боли, например, может быть понято физиком наших дней, биологом, физиологом и т. д. «Наука о материи имеет в качестве образца „оригами“, искусство бумажного конструирования (складки)»; «если живое предполагает душу, то как раз потому, что протеин уже свидетельствует о деятельности восприятия, различия и отделения...»; «материя — это текстура...»: какой статус имеют подобные предложения?

— Изменение остается привилегированным предметом математики или теории функций. Если материя состоит не из зерен, а из все меньших и меньших складок, как говорит Лейбниц, то физика частиц и сил может дать ход этой гипотезе. Если организм является театром и агентом эндогенного складирования, то молекулярная биология сталкивается с этим феноменом на своем уровне, как и эмбриология на своем: морфогенез всегда имеет дело со складкой, что мы видим у Тома. Сложное понятие текстуры уже приобрело решающее значение. То, что есть молекулярное восприятие, эта идея отстаивалась уже давно. Когда этологи определяют границы мира животных, это очень напоминает Лейбница, так как они показывают, что животное отвечает на некоторое число стимулов, иногда очень небольшое, и эти стимулы образуют отблески в темной основе их внутренней природы. Это

205

вовсе не означает, что они повторяют то, что Лейбниц уже сказал. От «преформизма» XVII столетия до генетики наших дней складка меняет природу, функцию, чувство. Однако вот что: Лейбниц не изобрел понятие и действие ^складки, о нем было известно еще раньше в науках и искусствах. Но это все же первый мыслитель, «освободивший» складку, несущую в себе бесконечность. Так и барокко -- это первая эпоха, когда складка устремляется к бесконечности и

переходит всякую границу: Эль Греко, Бернини. Поэтому грандиозные утверждения Лейбница эпохи барокко сохраняют такую научную актуальность, даже когда складка получает новые определения в соответствии со своей способностью к метаморфозам. То же самое и в искусстве: разумеется, в живописи складки Хантаи — это не складки Эль Греко. Но именно великие живописцы эпохи барокко освободили складку от той скованности и ограниченности, которая была в романе, как готическом, так и классическом. В этом отношении они сделали возможными все виды приключенческих романов, они не превзошли их, но написали к ним увертюру. Малларме, Мишо одержимы складками, это не значит, что они были лейбницианцами, но у них было нечто общее с Лейбницем. Беспредметное искусство возникло из двух вещей: из текстур и согнутых форм. Это не значит, что Клее или Дюбюффе⁸⁷ принадлежат к эпохе барокко. Но «логологический кабинет» похож на интерьер лейбницеvской монады. Без барокко и без Лейбница складка не приобрела бы самостоятельности, которая позволила позже создать несколько новых дорог. Короче, возвышение или автономизация складки в эпоху барокко имела научные, художественные и философские последствия, которые еще далеко не исчерпаны и в которых мы всякий раз обнаруживаем «темы» Лейбница.

— Создание теории события не является ли новой для вас задачей? Между тем именно в «Складке» эта теория приобретает наиболее законченную форму, особенно благодаря конфронтации, которую вы устанавливаете между Лейбницем и Уайтхедом. Трудно кратко изложить здесь те компоненты и признаки, которые вы приписываете событию. Однако достаточно сказать, что вы выражаетесь в терминах расширения, напряжения, единичного, схватывания, чтобы дать понять, что события, о которых говорите, — это не те события, за которыми охотятся журналисты и средства массовой информации. Чего же в таком случае добиваются средства массовой информации, или при каких условиях они могли бы схватить то, что вы именуете «событием»?

— Я не думаю, что у средств массовой информации найдутся ресурсы или свободное время, чтобы уловить событие. Прежде всего они часто показывают начало или конец, тогда как даже короткое, даже мгновенное событие длится во времени. Затем они хотят театральности, тогда как событие неотделимо от тупиков времени, от простоев. Это даже не просто до и после события, просто в самом событии, например, мгновение самого неожиданного несчастного случая смешивается с необъятностью пустого времени, откуда он приходит, и зритель пребывает в еще очень длительной неопределенности. Самое обычное событие делает нас ясновидцами, тогда как средства массовой информации превращают нас в простых пассивных наблюдателей, в зрителей в худшем смысле этого слова. Гротьюзон⁸⁸ говорил, что всякое событие совершается в то время, когда ничего не происходит. Не обращают внимания на безумное ожидание, которое присутствует в самом неожиданном событии. Именно искусство, а не средства массовой информации может уловить событие: например, кино, фильмы Озу, Антониони. Но здесь простой находится как раз не между двумя событиями, он —

87 Жан Дюбюффе (1901 — 1985) — французский художник, автор концепции чистого искусства, искусства спонтанного, отвергающего эффект гармонии и красоты.

206

88 Бернар Гротьюзон (1880—1946) — философ и историк немецкого происхождения, жил во Франции.

в самом событии и образует его густоту. Это правда, что я потратил много времени на описание понятия события, дело в том, что я не верю вещам. «Складка» ставит этот вопрос вновь и по-другому. Фраза, которой я отдаю предпочтение в этой книге: «В этот вечер идет концерт». У Лейбница, у Уайтхеда все является событием. То, что Лейбниц называет предикатом, это прежде всего не атрибут, это — событие, это — «переход Рубикона». Поэтому они вынуждены полностью переделать понятие субъекта: чем и кем должен быть субъект, если его предикаты являются событиями? Это словно девизы эпохи барокко.

— У меня есть впечатление, что «Складка», вместо того чтобы «развернуть» вашу работу из «свернутого» состояния, скорее подразумевает, чем объясняет, больше оставляет в имплицитном состоянии, чем в эксплицитном. Иначе говоря, вместо того чтобы продвинуться к той зоне (мечта комментаторов!), которая стала бы «философией так называемого Делёза», эта книга движется по кругу или делает «петлю». Действительно, концепт складки отсылает к вашей последней книге «Фуко» — складки, которая схватывает мышление в процессах субъективации, — а «Лейбниц» отсылает к некоей «линии» исследований, способных подняться до истории философии, к книгам, которые вы посвятили Юму, Спинозе, Канту, Ницше, Бергсону. Короче, «Складка», кажется, подходит и соответствует любому сегменту вашего творчества, так что она, извините меня за сравнение, может быть похожа, скажем, на будильник, которому неизвестно «то», о чем он говорит (время!), но интерес к нему открывает бесконечные возможности при его разборке и сборке. Я полностью ошибаюсь?

— Я очень хотел бы, чтобы вы были правы, и я полагаю, что вы правы. Дело в том, что каждый имеет свои привычки мышления: я склонен думать о вещах как о совокупностях линий, которые следует распутать, а также и обрезать. Я не люблю точки, ставить точку мне кажется глупым. И не линия проходит между двух точек, а точка

находится в пересечении множества линий. Линия никогда не является правильной, точка — это только изменение линии. Считается также, что у нее нет ни начал, ни концов, только середина. Вещи и мысли выталкиваются или вырастают из середины, и там, где им нужно расположиться, там всегда она сгибается. Поэтому многолинейный ансамбль допускает сглаживания, пересечения, изменения, которые способствуют коммуникации между философией, историей философии, историей совсем короткой, науками, искусствами. Это словно движение по кругу, которое охватывает пространство подобно вихрю, способному появиться в любой точке.

— Но точка — это не кто-то неизвестный; здесь это Лейбниц. Весь мир его знает, но благодаря «Кандиду» и тому, как Вольтер насмеяется над формулой «лучшего из всех возможных миров». Я вам намерен задать вопрос ради смеха: не вредит ли памяти философа быть таким образом осмеянным?

— Но Вольтер также философ, а «Кандид» — это грандиозный текст. Игра между Лейбницем и Вольтером — это фундаментальный момент в истории мысли. Вольтер — это свет, т. е. в точности режим освещения материи и жизни, Разума, совершенно отличающийся от режима эпохи барокко, даже если Лейбниц сам подготовил эту новую эпоху: теологический разум рушится и остается разум чистый и простой, человеческий. Но барокко — это уже кризис теологического разума: речь идет о последней попытке перестроить мир, прежде чем он обрушится. Здесь есть небольшое сходство с тем, как определяют шизофрению, и танцы эпохи барокко часто сближают с поведением шизофреника. Так, когда Лейбниц говорит, что наш мир является наилучшим из возможных миров, должно быть ясно, что слово «наилучший» здесь следует заменить классическим Благом и что он точно предугадывает банкротство Блага. Идея Лейбница в том, что наш мир является наилучшим не потому, что он управляется

14 Жиль Делёз

209

Благом, но потому, что он способен производить и получать новое: это весьма интересная идея, которую Вольтер не отвергнет. Это очень далеко от оптимизма, который приписывают Лейбницу. Более того, любая возможность прогресса основывается у Лейбница на причудливой концепции, которая вытекает у него из проклятия: именно на спинах проклятых появляется наилучший из возможных миров, потому что проклятые отказались за счет себя от прогресса и освободили, таким образом, неисчислимо количество «прогрессивности». В этом отношении «Символ веры философа» — чудесный текст, Белаваль сделал прекрасный перевод. В этой книге есть песня Вельзевула, которая, несомненно, является самым красивым текстом о зле. В наши дни уже нет теологического разума, но человеческий разум, разум Света вступает в кризис и рушится. Поэтому в наших попытках что-то спасти или восстановить мы оказываемся в необарокко и становимся, может быть, ближе к Лейбницу, чем к Вольтеру.

— В то же самое время, что и «Складка», в свет выходит ваш короткий текст — весьма яркий — о философии Франсуа Шатле, Перикле и Верди. Не следует ли понимать это так, что вы, написав до и после важной книги по философии два текста, посвященных Мишелю Фуко и Франсуа Шатле, ушедшим друзьям, хотели этим что-то сказать (касаясь, в частности, смысла «фило» в слове «философия»)? Хотели бы вы, чтобы в философии и/или в философском письме звучала «музыка», что Шатле, как вы помните, определяет как «установление человеческих отношений в материи звука»?

— Вы говорите в первую очередь о дружбе. Я написал книгу о Фуко, а затем небольшой текст о Шатле. Но для меня это не только дань уважения друзьям. Эта книга о Фуко должна была бы быть полностью книгой о философии, которая называлась бы «Фуко» с целью показать, что он не стал историком, однако никогда не переставал быть великим философом. Франсуа Шатле, он был слов-

210

но «продюсер» в философии, в том смысле, в каком говорят о продюсере в кино. Но как раз в кино многие режиссеры хотели бы установить новые способы «продюсерст-ва», руководства. То, что я хочу показать, очень бегло, — это желание Шатле не заменило ему философию, но, напротив, предполагало ее, весьма оригинальную и точную. Остается вопрос о дружбе. Он является интерьером философии, потому что философ — это не мудрец, но «друг», чей? кому? Кожев, Бланшо, Масколо⁸⁹ вновь поставили этот вопрос о дружбе, в самом сердце философии. Нельзя узнать, что такое философия, не пережив этот темный вопрос и не ответив на него, даже если это трудно. Вы задаете также вопрос о музыке, так как Шатле жил музыкой. Музыка, не ей ли философия является другом? Я почти уверен, что философия — это настоящая песня, это песня без голоса, и у философии то же самое чувство движения, что и у музыки. Это уже приемлемо для Лейбница, который, даже во времена музыки барокко, сделал из Гармонии фундаментальный концепт. Он делает из философии производство аккордов. Друг ли это, аккорд, доходящий до диссонанса? Речь не идет о том, чтобы разместить философию в музыке, как и наоборот. Здесь, скорее, еще одна операция сгибания: «складка благодаря складке», как у Булеза и Малларме.

«Либерасьон». 22 сентября 1988 г. (беседа с Робером Маггиори).

ПИСЬМО О СПИНОЗЕ

Я поражен крайне высоким уровнем статей, которые здесь мне посвящены и которые делают честь проекту «Lendemains». Я хотел бы ответить, поместив весь проект

⁸⁹ Дионис Масколо — французский философ.

211

под обращением к Спинозе и рассказав вам, если позволите, какая проблема занимает меня в связи с ним. Это был бы вариант моего «участия».

Я полагаю, что великие философы являются также и великими стилистами. И хотя философский словарь является стороной стиля, потому что иногда он предполагает обращение к новым словам, а иногда — необычное повышение значимости обычных слов, стиль -- это всегда вопрос синтаксиса. Но синтаксис есть напряженное состояние по отношению к чему-то, что не является синтаксисом, и даже не принадлежит языку (внешней стороне языка). В философии синтаксис находится в напряжении по отношению к движению концепта. Так, концепт не движется только в самом себе (философское познание), он движется также в вещах и в наших умах: он вдохновляет нас новыми перцептами и новыми аффектами, которые образует не-философское понимание самой философии. И философия нуждается в не-философском понимании так же, как и в философском. Поэтому философия находится в существенном отношении к не-филосо-фам и обращается также и к ним. Может даже случиться, что они обладали непосредственным пониманием философии, не проходя через ее философское понимание. Стиль в философии находится в напряжении к трем полюсам: концепту или новому способу мыслить, перцепту или новому способу видеть и слышать, аффекту или новому способу ощущать. Это философская троица, философия как опера: необходимы все три, чтобы

осуществить движение.

При чем здесь Спиноза? Скорее, можно сказать, что у него нет стиля, он использует в «Этике» схоластическую латынь. Но следует не доверять тем, о ком говорят «у них нет стиля», это заметил уже Пруст, это часто самые выдающиеся стилисты. «Этика» предстает как непрерывный поток дефиниций, предположений, доказательств, выводов, за которым мы узнаем чрезвычайное развитие концепта. Это неотразимый, непрерывный поток грандиозной ясности. Но в то же самое время в нем появляются и

212

«случайности» под именем схолий, обрывчатых, самостоятельных, ссылающихся одна на другую, воздействующих с необычайной силой, образующих собой разорванную вулканическую цепь, клокочущую всеми страстями в войне радости против грусти. Можно сказать, что эти схолии включаются в общее движение концепта, но этого нет: скорее, это характерно для второй «Этики», которая существует рядом с первой в совершенно ином ритме, в совершенно иной тональности и которая удваивает движение концепта со всей силой аффекта.

И кроме того, есть еще и третья «Этика», когдаходишь к «Пятой Книге». Действительно, Спиноза сообщает нам, что до сих пор он говорил с точки зрения концепта, но теперь он намерен изменить стиль и разговаривать с нами чистыми перцептами, интуитивными и непосредственными. Еще можно поверить, что доказательства продолжаются, но уже, разумеется, не тем же самым способом. Движение доказательств выстраивается теперь в ослепительном ракурсе, они действуют по эллипсу, через намеки и сокращения, сверкая как пронзительные душераздирающие молнии. Это уже не река и не туннель, это — огонь. Это третья «Этика» и, хотя она появляется к концу, она была и с самого начала и существовала рядом с двумя другими.

Таков стиль Спинозы, скрывающийся под его спокойной на первый взгляд латынью. Он заставляет вибрировать сразу три языка в этом по-видимости вялом языке, сообщает ему тройное напряжение. «Этика» — это книга концепта (второй вид познания), а также аффекта (первый вид) и перцепта (третий вид). Еще один парадокс Спинозы состоит в том, чтобы быть философом среди философов, т. е. в каком-то смысле чистым философом, но в то же самое время он обращается в большей степени к не-философам и заботится больше о познании не-философском. Поэтому весь мир способен читать Спинозу и получать от этого чтения много эмоций, полностью обновлять свое восприятие, даже если он и плохо понимает концепты спинозизма. И наоборот, у историка филосо-

213

фии, воспринимающего только концепты Спинозы нет удовлетворительного их понимания. Нужны два крыла, как сказал бы Ясперс, и их хватило бы, чтобы унести философов и не-философов к общей границе. Требуется по меньшей мере три крыла, чтобы создать стиль, эту огненную птицу.

ПОЛИТИКА

КОНТРОЛЬ И СТАНОВЛЕНИЕ

— В вашей интеллектуальной жизни проблемы политики, кажется, всегда присутствовали. С одной стороны, участие в движениях (контроль за тюрьмами, за права гомосексуалистов, за итальянскую автономию, за права палестинцев), с другой — постоянная проблематизация социальных институтов сопровождается и смешивается с вашим творчеством, начиная с книги о Ницше и кончая книгой о Фуко. Откуда возникает это постоянное обращение к вопросу о политике и как оно оказывается способным сохраниться там, в канве вашего творчества? Почему отношение движение—институт всегда является проблематичным ?

— То, что меня интересовало, — это скорее коллективное творчество, чем репрезентация. В рамках «институтов» есть законченное движение, которое отличается одновременно и от законов и от соглашений, договоров. Это то, что я обнаружил у Юма, это весьма продуктивная концепция института и права. Сначала я интересовался больше правом, чем политикой. То, что мне нравилось даже у Мазоха и Сада, это была их концепция, полностью закрученная вокруг договора у Мазоха и института у Сада, связанная с сексуальностью. В наши дни работа Франсуа Эвальда, нацеленная на реставрацию филосо-

215

фии права, также кажется мне весьма важной. То, что меня интересует, — это не закон, или законы, и не право, или права, это — юриспруденция. Именно юриспруденция является истинным творцом права: нужно, чтобы это больше не оставалось в ведении судей. И писателям следует читать не Гражданский кодекс, а судебные бюллетени. Думают уже о том, чтобы вывести право из современной биологии; но все в современной биологии, все новые ситуации, которые она создает, все новые события, которые она делает возможными, все является вопросом юриспруденции. Это — не коллегия мудрецов, отличающихся нравственностью и псевдокомпетентностью, но группа потребителей. Здесь и переходят от права к политике. Что-то вроде перехода к политике я начал делать, по моим подсчетам, в мае 1968-го, по мере того как я сталкивался с конкретными проблемами, благодаря Гват-тари, благодаря Фуко, благодаря Али Самбару.⁹⁰ «Анти-Эдип» был уже целиком книгой о политической философии.

— Вы пережили события 68-го как триумф Несвоевременного, как реализацию контрпроизводства. Еще до 68-го, в работе о Ницше и даже немного позже в «Захер-Мазохе», политика захватывает вас как некая возможность, событие, сингулярность. Есть что-то вроде коротких замыканий, в момент которых будущее приоткрывается в настоящем. И которые таким образом изменяют даже институты. Но после 68-го ваша оценка, кажется, приобретает нюансы: мышление кочевников присутствует всегда, во времени — в форме мгновенного контрпроизводства, в пространстве — только «становление меньшинств является универсальным». Но что представляет собой эта универсальность несвоевременного?

— Дело в том, что я все больше и больше становился восприимчивым к возможному различию между историей

90 Али Самбар — лидер палестинского движения.

216

и становлением. Это Ницше говорил, что ничто важное не совершается без «тьмы не-исторического». Это не оппозиция между вечностью и историей, между созерцанием и действием: Ницше говорит о том, что происходит, о событии или о становлении. То, что-история улавливает в событии, -- это его результат, сказывающийся на положении вещей, но событие в его становлении ускользает от истории. История не является экспериментированием, она представляет собой совокупность условий, почти всегда негативных, которые делают возможным экспериментирование с какой-либо вещью, ускользающей от истории. Без истории это экспериментирование осталось бы неопределенным, необусловленным, но само экспериментирование не является историческим. В одной значительной философской книге, «Клио», Пеги объяснял, что есть два способа рассматривать события; один состоит в том, чтобы пройти вдоль события, включить в историю его свершение, его обусловленность и его угасание, а другой — в том, чтобы восстановить событие, поселиться в нем как в становлении, одновременно помолодеть и состариться в нем, пройти через все его составляющие или сингулярности. Становление не является историей; история имеет значение только совокупности условий, которые недавно существовали, но от которых отклоняются, чтобы «стать», т. е. чтобы создать какую-либо новую вещь. Именно это Ницше и называл несвоевременным. Май 68-го был его манифестацией, вторжением становления в чистое существование. Сегодня модно разоблачать ужасы революции. Это даже не ново, весь английский романтизм преисполнен размышлениями о Кромвеле, весьма сходными с сегодняшними рассуждениями о Сталине. Говорят, что у революций плохое будущее. Но мы постоянно смешиваем две вещи, будущее революций в истории и революционное становление людей. В этих случаях речь идет даже не о тех же самых людях. Единственный шанс для людей — в революционном становлении, которое только и может погасить их стыд, ответить на невыносимое.

217

— Мне кажется, что книга «Тысяча плато», которую я считаю величайшим философским шедевром, является также каталогом нерешенных проблем, главным образом в политической философии. Конфликтные пары — процесс-проект, сингулярность—субъект, композиция—организация, машины и стратегии, микро—макро и т. д. — все это не только остается всегда открытым, но постоянно открывается вновь, с неслыханным теоретическим желанием и с силой, напоминающей о ересьях. Я ничего не имею против такой субверсии, скорее напротив... Но иногда, кажется, я слышу трагическую ноту там, где неизвестно откуда приходит «машина войны».

— Меня волнует то, о чем вы говорите. Я полагаю что мы, Феликс Гваттари и я, всегда

оставались марксистами, возможно, по-разному, но оба. Дело в том, что мы не верим в возможность политической философии, которая не была бы сосредоточена на анализе капитализма и его развития. То, что нас интересует больше всего у Маркса, — это анализ капитализма как имманентной системы, которая постоянно переходит свои границы и которая всегда обнаруживает эти границы расширившимися, потому что граница — это и есть сам капитал. «Тысяча плато» указывает на многие направления, главные из них следующие: прежде всего, нам кажется, что общество определяется не столько через свои противоречия, сколько через линии бегства, оно убегает повсюду, и весьма любопытно попытаться проследить, как прорисовываются эти линии в тот или иной момент. Возьмем, например, Европу наших дней: сегодня западные политики, технократы весьма усердствуют в унификации режимов и регламентов, но, с одной стороны, то, что рискует вызвать удивление, — это взрывы недовольства со стороны молодежи, женщин, из-за простого расширения границ (это не «технократи-зируется»), а с другой — забавно слышать, что эта Европа уже безнадежно устарела еще до того, как ее объединение началось, устарела благодаря движениям с Востока. Это серьезные линии бегства. Есть и другое направление в

218

«Тысяче плато», которое заключается не только в том, чтобы рассматривать линии бегства, а не противоречия, но и в том, чтобы рассматривать в первую очередь меньшинства вместо классов. Наконец^ третье направление состоит в том, чтобы исследовать статус «машин войны», которые не определялись бы целиком через свое участие в войне, но через определенный способ занимать, заполнять пространство-время или изобретать новые пространственно-временные континуумы: революционные движения (не обращают достаточно внимания на такой пример, как Движение за освобождение Палестины, которое изобретает такой континуум в арабском мире), а также и движения в искусстве являются такими машинами войны.

Вы говорите, что все это не лишено трагической или меланхолической тональности. Думаю, что я вижу, почему. Меня весьма поразили все те страницы Primo Levi,⁹¹ где он объясняет, что нацистские лагеря пробудили в нас «стыд быть человеком». Не то чтобы мы были, говорит он, полностью ответственными за нацизм, во что нас хотели бы заставить поверить, но мы были испачканы им: даже выжившие в лагерях были вынуждены идти на компромиссы только ради того, чтобы сохранить жизнь. Стыдно, что нашлись люди, ставшие нацистами, стыдно, что не смогли им помешать, стыдно, что пришлось идти на компромисс, все это Primo Levi называет «серой зоной». И стыдно быть человеком; получается, что мы испытывали этот стыд в совершенно ничтожных обстоятельствах: перед крайней вульгарностью мышления, перед передачей варьете, перед речью министра, перед намерениями «жизнерадостных людей». Здесь есть один из самых мощных мотивов философии, который делает

91 Primo Levi (1919—1987) — итальянский писатель, поэт и публицист, химик по образованию. В двадцать четыре года был депортирован в концлагерь. Знание немецкого языка, потребность нацистов в профессиональных химиках, пусть и еврейской национальности, молодость и, возможно, счастливая судьба помогли Леви выжить. Сразу после освобождения он написал книгу «Человек ли это?».

219

политическую философию неизбежной. При капитализме есть только одна вещь, которая могла бы быть универсальной, это рынок. Не существует универсального государства, и именно потому, что есть универсальный рынок, очагами которого являются Государства с его Биржами. Итак, он не универсализирует, не гомогенизирует, это фантастическое производство богатства и нищеты. Права человека не заставят нас прославлять «радости» либерального капитализма, в функционировании которого они принимают активное участие. Нет демократического государства, которое не было бы скомпрометировано до глубины сердца этим производством человеческой нищеты. Стыдно, что у нас не нашлось средств сохранить, а тем более возвысить тех, кто пребывал в становлении, включая нас самих. Как та или иная группа изменится, как она провалится в историю, это вызывает вечную «заботу». Мы больше не имеем в своем распоряжении образ пролетария, которому было бы достаточно приобрести сознание.

— Как находящееся в становлении меньшинство может быть могущественным? Как сопротивление может перерасти в восстание? Читая вас, я всегда нахожусь в сомнении по поводу ответов, которые следует давать на такие вопросы, даже если я всегда нахожу в ваших работах импульс, который обязывает меня переформулировать эти вопросы и теоретически и практически. И тем не менее, когда я читаю ваши страницы о воображении или об общих понятиях у Спинозы или когда в «Образе-времени» я слежу за вашими описаниями композиции в революционном кинематографе стран третьего мира и улавливаю вместе с Вами переход от образа к игре воображения, к политической практике, у меня есть впечатление, что я почти нашел ответ... Или я ошибаюсь? Существует ли путь, благодаря которому сопротивление угнетенных стало бы эффективным, а невыносимое исчезло бы окончательно? Существует ли путь, двигаясь по которому, такая масса сингулярностей и атомов, как мы все, смогла бы стать учредительной властью, или,

220

напротив, мы должны принять юридический парадокс, согласно которому учрежденная власть может быть только учреждающей властью?

— Меньшинство и большинство не различается по количеству. Какое-то меньшинство может быть более многочисленным, чем большинство. То, что определяет большинство, -- это модель, которой необходимо следовать: например, средний европеец, мужчина, взрослый, житель города. В то время, как у меньшинства нет модели: это становление, процесс. Можно сказать, что большинство — это некто. Весь мир в том или ином аспекте берется в становлении меньшинства, которое увлекло бы его на неизведанные дороги, если бы он решился за этим меньшинством последовать. Когда меньшинство создается по модели, то потому, что оно хочет стать большинством, и, несомненно, это необходимо для его сохранения или даже спасения (например, иметь Государство, быть признанным, навязать свои права). Но его могущество идет от того, что оно сумело создать, и оно в той или иной мере уйдет в модели, так как от нее не зависит. Народ — это всегда созидательное меньшинство, и он остается им даже тогда, когда завоевывает большинство: эти две вещи могут существовать рядом друг с другом, потому что они живут на разном уровне реальности. Самые великие художники (исключая всех художников-популистов) обращаются к народу и констатируют: «Народ отсутствует»: Малларме, Рембо, Клее, Берг.⁹² В кино, Штрауб. Художник может только обратиться к народу, он нуждается в этом в глубине своего занятия, он не создает народ, он не может. Искусство —

это то, что сопротивляется: оно сопротивляется смерти, рабству, позору, стыду. Но народ не может заниматься искусством. Как создается народ, в каких ужасных страданиях? Когда народ создает себя, он делает это при помощи своих собственных средств, но та-

92 Альбан Берг (1885-1935) - австрийский композитор-экспрессионист.

221

ким образом, чтобы присоединиться к чему-либо из искусства (Гарель⁹³ говорит, что Лувр, наряду с другими музеями, содержит сумму ужасных страданий), или так, что искусство присоединяется к тому, чего ему недостает. Утопия не является надежным концептом: есть, скорее, игра воображения, общая и для народа, и для искусства. Следовало бы взять бергсоновское понятие воображения, чтобы сообщить ему политический смысл.

— В книге о Фуко, а затем в телевизионном интервью вы предлагается углубиться в исследование трех видов практик власти: власти Суверена, дисциплинарной власти и, главным образом, власти Контроля над «коммуникациями», которая в наши дни становится доминирующей. С одной стороны, последний сценарий отсылает к высшему совершенству власти, которая распространяется также на речь и воображение, но с другой — сегодня, как никогда, все люди, все меньшинства, все сингулярности оказываются потенциально способными восстановить речь, а вместе с ней — и высшую степень свободы. В марксистской утопии Grundrisse коммунизм оказывается как раз трансверсальной организацией свободных индивидов, на основе техники, которая гарантирует условия его появления. Коммунизм все еще является объектом мышления? В обществе коммуникаций не может ли он стать менее утопичным, чем вчера ?

— Верно то, что мы приближаемся к «обществам контроля», которые совершенно точно не являются больше дисциплинарными. Фуко часто считают мыслителем дисциплинарных обществ и их важнейшей техники изоляции (не только в больнице и тюрьме, но и в школе, на заводе, в казарме). Но фактически он один из первых сказал, что дисциплинарные общества — это то, от чего мы намерены уйти, то, чем мы больше не являемся. Мы приближа-

93 Мишель Гарель — искусствовед, хранитель древнееврейских манускриптов в Национальной библиотеке Парижа.

222

емся к обществу контроля, которое также функционирует уже не через изоляцию, но через постоянный контроль и мгновенную коммуникацию. Берроуз начал их анализ. Разумеется, не перестают говорить о тюрьме, о школе, о больнице: эти институты находятся в состоянии кризиса. Но если они и в состоянии кризиса, то это арьергардные сражения. То, что устанавливается, на ощупь, — новые типы санкций, воспитания, попечения. Открытые госпитали, отряды по уходу за больными на дому и т. д. появились уже давно. Можно предвидеть, что воспитание будет все меньше и меньше оставаться закрытой средой,

отличающейся от профессиональной среды как другой закрытой среды, и обе они исчезнут в пользу ужасного непрерывного обучения, постоянного контроля, осуществляемого над рабочим-лицеистом или над университетскими кадрами. Нас пытаются заставить поверить в реформу школы, в то время как это ее ликвидация. В режиме контроля эта реформа никогда и ничем не кончается. Вы и сами уже давно занимались анализом изменений форм труда в Италии, в связи с формами временной работы, работы на дому, и ваши результаты потом подтвердились (и новые формы циркуляции и распределения продуктов). Очевидно, что каждому типу общества можно найти соответствие с типом машины: простые или динамичные машины соответствуют обществам суверенитета, энергетические машины — дисциплинарным обществам, кибернетические машины и компьютеры — обществам контроля. Но машины ничего не объясняют, необходимо анализировать «устройства», так как машины являются их стороной. По отношению к будущим формам контроля в открытой среде самые жесткие формы изоляции, возможно, покажутся нам принадлежащими восхитительному и доброжелательному прошлому. В исследовании «универсальных коммуникаций» есть нечто, вызывающее трепет. Истина в том, что прежде чем общества контроля организуются в действительности, появляются также и соответствующие формы преступности и сопротивления (два разных случая). Например, компьютерное пиратство

223

или вирусы, которые заменят собой забастовки и то, что в XIX в. называли «саботажем» (башмак в машине). Вы спрашиваете, не вызовут ли общества контроля или коммуникации такие формы сопротивления, которые будут способны дать шанс коммунизму, замышлявшемуся как «трансверсальная организация свободных индивидов». Я не знаю, может быть. Но это невозможно в той мере, в какой меньшинства смогли бы восстановить свою речь. Возможно, речь, коммуникация сами испорчены. Они целиком пропитаны деньгами: не случайно, но в силу своей природы. Необходимо преобразование речи. Всегда создавать нечто другое для коммуникации. Важно, что это, возможно, будет создание вакуолей не-комму-никации, выключателей, с целью ускользнуть от контроля.

— Кажется, что в «Фуко» и в «Складке» процессы субъективации пользовались большим вниманием, чем в некоторых иных ваших работах. Субъект является границей постоянного движения между внутренним и внешним. Каковы политические следствия из этой концепции субъекта? Если субъект не может ни на что решиться во внешнем мире гражданской жизни, может ли он это сделать в своей внутренней жизни? Может ли он сделать возможной новую прагматическую активность, с одновременным пиететом и по отношению к миру и по отношению к весьма радикальному конструированию? Какая политика способна продлить в истории все великолепие события и субъективности? Как представить общество без фундамента, но в то же время могущественное, не тоталитарное, но в то же время, как у Спинозы, абсолютное?

— На самом деле можно говорить о процессах субъективации, когда мы обращаемся к различным способам действий, благодаря которым индивиды или коллективы создаются в качестве субъектов: такие процессы имеют ценность только в той мере, в какой они тогда, когда происходят, ускользают одновременно и от установленного

224

знания, и от господствующей власти. Даже если позже они порождают новую власть или переходят в новое знание. Но в это время они действительно обладают мятежной спонтанностью. Здесь нет никакого возвращения к «субъекту», т. е. к некой инстанции,* наделенной обязанностями, властью и знанием. Скорее чем о процессах субъективации, можно было бы говорить также и о новых типах событий: событий, не объясняемых через состояния вещей, которые их вызывают или в которые они проваливаются. Они поднимаются на мгновение, и этот момент важен, это шанс, за который следует ухватиться. Или же можно было просто говорить о мозге: именно мозг является точной границей постоянного обратимого движения между Внутренним и Внешним, это — мембрана между ними. Новые церебральные очаги, новые способы мышления не объясняются микрохирургией: напротив, именно наука должна стараться обнаружить то, что происходит в мозгу, когда начинают мыслить тем или иным способом. Субъективация, событие или мозг — мне кажется, что это одно и то же. Веры в существование мира, — вот чего нам не хватает больше всего; мы полностью потеряли мир, нас лишили его. Верить в мир — значит также вызывать к жизни даже незначительные события, которые ускользают от контроля, или же породить новое пространство-время, даже с сокращенной поверхностью или объемом. Это вы и называете пиететом. При всякой попытке осуждается способность к сопротивлению, или, наоборот, подчинение контролю. Требуется одновременно и созидание, и народ.

«Futur antérieur». № 1. Весна 1990 г. (беседа с Тони Негри).

15 Жиль Делёз

225

POST SCRIPTUM К ОБЩЕСТВАМ КОНТРОЛЯ

История

Фуко разместил дисциплинарные общества в XVIII и в XIX столетии; они достигли своего расцвета к началу XX-го. Они приступили к организации гигантских пространств изоляции. Индивид непрерывно переходит от одного закрытого пространства к другому, у каждого из которых свой собственный закон: вначале семья, затем школа («ты теперь уже не у себя дома, в семье»), потом казарма («ты уже не в школе»), потом завод, время от времени больница, возможно, тюрьма, которая является пространством изоляции *par excellence*. Именно тюрьма является моделью для подражания: при виде рабочих на заводе героиня «Европы 51» (фильм Росселли-ни) восклицает: «Я убеждена, что наблюдаю за заключенными».

Фуко дал прекрасный анализ идеального проекта пространств изоляции, особенно бросающихся в глаза на заводах; концентрировать, распределять пространство, упорядочивать время, расположить производительную силу в пространственно-временном континууме так, чтобы полученный результат превышал сумму изначальных сил. Но Фуко знал и о кратковременности этой модели: она приходит на смену обществам суверенитета, цели и

функции которых были совершенно иными (скорее собирать налоги, чем организовывать производство, скорее приговаривать к смерти, чем управлять жизнью); переход происходил постепенно, и, кажется, Наполеон осуществляет грандиозную конверсию одного общества в другое. Но и дисциплинарные общества в свою очередь вошли в стадию кризиса, уступая постепенно место новым силам, которые сначала развивались медленно, но после второй мировой войны заметно ускорили свое формирование: теперь мы уже живем не в дисциплинарном обществе, мы не являемся более таковым.

226

Мы все находимся в стадии всеобщего кризиса всех пространств изоляции - - тюрьмы, больницы, завода, школы, семьи. Семья является неким «интерьером» и находится в таком же состоянии кризиса, что и другие интерьеры, учебные, профессиональные и т. д. Осведомленные министры постоянно заявляли о реформах, которые предполагались неизбежными. Реформировать школу, реформировать промышленность, медицину, армию, тюрьмы; но каждый знает, что эти институты обречены, и вопрос лишь во времени. Речь идет лишь о том, чтобы управлять их агонией и занять людей до той поры, пока не установятся новые силы, уже стучащиеся в дверь. Именно общества контроля идут на смену дисциплинарным. «Контроль» — вот слово, которым Берроуз предлагает назвать нового монстра, а Фуко признает за ним наше ближайшее будущее. Поль Вирильо постоянно анализирует ультраскоростные формы контроля в открытом пространстве, которые заменили собой старые дисциплинарные методы, действующие всегда в рамках закрытой системы. Здесь не вполне уместно обращаться к производству экстраординарных фармакологических препаратов, к атомной энергетике, к генетическим манипуляциям, хотя им и предназначено вмешаться в новые процессы. Здесь не вполне уместно задавать вопрос, какой из режимов является более жестоким или более терпимым, так как внутри каждого из них сталкиваются силы освобождения и порабощения. Например, кризис больницы как пространства изоляции, пространства, разбитого на сектора, привел к образованию открытых госпиталей, к появлению ухода за больными на дому, и, если сначала эти новые формы были знаком появления новых свобод, то затем они же приняли участие и в работе новых механизмов контроля, которые соперничают с самыми жесткими формами изоляции. Здесь нет места страху или надежде, здесь требуется искать новое оружие.

227

Логика

Разнообразные интернаты, или пространства изоляции, через которые проходит индивид, представляют собой независимые переменные: предполагается, что всякий раз следует начинать с нуля, и хотя для всех этих пространств существует общий язык, это язык аналогий. В то же самое время механизмы контроля представляют собой вариации одной и той же структуры, образующей систему геометрических переменных, язык которой является цифровым (хотя и необязательно бинарным). Пространства изоляции представляют собой матрицы, отдельные модули, а контроль является модуляцией, это деформирующий самого себя модуль, постоянно меняющийся, каждое мгновение, словно сито, отверстия в котором постоянно меняют свое расположение.

Это хорошо видно на примере вопроса заработной платы: завод представляет собой такой организм, который стремится поддерживать свои внутренние силы в точке равновесия между как можно более высоким производством и как можно более низкой заработной платой; однако в обществах контроля корпорация заменяет собой завод, корпорация — это душа, это газ. Конечно, и на заводах была система поощрений и премий, но корпорации заходят гораздо дальше и навязывают постоянную модуляцию заработной платы, порождая состояние вечной метастабильности, которое приходит благодаря соревнованиям, конкурсам и крайне забавным коллоквиумам. Если самые идиотские телевизионные игры пользуются таким успехом, то как раз потому, что они адекватно передают ситуацию внутри корпорации. Завод представляет собой объединение индивидуумов в единое тело ради двойной выгоды — хозяина, наблюдающего за каждым элементом этой массы, и профсоюза, организующего массовое сопротивление; однако корпорация постоянно подает личное соперничество как самую здоровую форму мотивации, как самый сильный импульс, который противопоставляет одного индивида другому и понижает ка-

228

ждого из них, разделяя его изнутри. Принцип модуляции «зарплата по заслугам» не миновал и самого национального образования. По мере того как корпорация заменяет собой завод, непрерывное образование заменяет школу, а непрерывный контроль замещает «экзамены. Это самое надежное средство уподобить школу корпорации.

В дисциплинарных обществах человек постоянно начинает заново (от школы — к казарме, от казармы — к заводу), тогда как в обществах контроля, напротив, ничто никогда не кончается — корпорация, образовательная система, служба в армии являются метастабильными состояниями, которые могут существовать рядом друг с другом в рамках одной и той же модуляции как универсальной системы деформации. Кафка, появившийся уже на рубеже между двумя типами общества, в «Процессе» описал весьма ужасающие юридические формы: видимое оправдание дисциплинарных обществ (между двумя формами изоляции) и бесконечное откладывание рассмотрения дела в обществах контроля (в постоянных вариациях). Это два весьма различных модуса юридической жизни, и если сегодня наш закон проявляет себя столь нерешительно, если он пребывает в кризисе, то именно потому, что мы уходим от одной формы и вступаем в другую. Дисциплинарные общества имеют два полюса: личную подпись, которая обозначает индивида и число, или регистрационный номер, который указывает на его положение в массе.

Дело в том, что дисциплинарные общества никогда не видели здесь несовместимости, и даже в то время, когда власть массивизировалась и индивидуализировалась, т. е. собирала в единое тело тех, кем управляла, и вместе с тем моделировала индивидуальность каждого члена этого тела (Фуко видел источник этой двойной заботы в пасторской власти священника, который надзирает над стадом как целым и вместе с тем за каждой овцой, но гражданская власть создала себе своего светского «пастора», уже с иными инструментами господства). В обществах контроля, напротив, важны уже не подпись или номер, но шифр. Шифр — это пароль, тогда как дисциплинарные

229

общества управляются лозунгами (как с точки зрения интеграции, так и сопротивления). Цифровой язык обществ контроля основан на шифре, который допускает вас к информации или отказывает в доступе. Мы больше не имеем дела с парой масса—индивидуум. Индивидуумы становятся «дивидуумами», а массы — сэмплами, рынками и банками данных. Возможно, деньги это различие выражают лучше всего, так как дисциплинарные общества всегда связаны с отчеканенной монетой, которая содержит в себе золото как количественный эталон. Общества контроля ссылаются на плавающий курс обмена, модуляцию, которая вводит в качестве шифра процент от различных валютных стандартов. Старый монетарный крот — это животное пространств изоляции, змея же — это животное обществ контроля. Мы перешли от одного животного к другому, от крота к змее, не только в режиме нашего существования, но и в том, что касается образа жизни и отношений с другими людьми. Дисциплинарный человек периодически производил энергию, человек же обществ контроля, скорее, похож на волну, он словно выведен на орбиту и постоянно находится на связи. И поэтому повсюду серфинг вытесняет иные виды спорта.

Легко найти соответствие каждому типу общества в типе машины. Не потому, что машины определяют тот или иной тип общества, но потому, что они лишь выражают собой те социальные формы, которые их производят и используют. Старые общества суверенитета использовали простые машины — рычаги, тяги, часы. Более поздние дисциплинарные общества оснастили себя машинами, использующими энергию, вместе с пассивной опасностью энтропии и активной опасностью саботажа. Общества контроля имеют дело с машинами третьего типа — с кибернетическими машинами и компьютерами, пассивная опасность которых — зависание, а активная — пиратство и внедрение вирусов. Эта технологическая эволюция отражает на более глубоком уровне мутацию капитализма. Эту хорошо знакомую нам мутацию можно свести к следующему: капитализм XIX в. был капитализмом

230

концентрации ради производства и собственности. Поэтому создается завод как пространство изоляции, а капиталист становится собственником средств производства, а также и других пространств, планировавшихся по аналогии (семейными домами для рабочих, школами и т. д.). Что касается рынка, то он иногда завоевывался посредством специализации, иногда через создание колоний, иногда благодаря снижению стоимости производства. Но в сегодняшней ситуации капитализм более не занимается производством, которое он часто отодвигает на периферию третьего мира, даже такие его сложные формы, как текстильную промышленность, металлургию или нефтепереработку. Это капитализм сверхпроизводства. Он более не покупает сырье и не продает изготовленные товары: он приобретает уже готовые товары или собирает их из отдельных частей. То, что желает продать, — это услуги; то, что он хочет купить, — это акции. Капитализм больше не занимается производством, он занимается готовой продукцией, ее сбытом или маркетингом. Теперь он распыляется, а завод уступает место корпорации. Семья, школа, армия, завод более не являются похожими друг на друга, но тем не менее различными пространствами изоляции, которые сходятся к единому собственнику, к Государству или к частной власти. Они становятся шифрованными фигурами, деформируемыми и трансформируемыми, одной и той же корпорации, у которой есть только управляющие. Даже искусство покинуло замкнутые пространства, чтобы войти в открытую циркуляцию банков. Завоевание рынков происходит теперь через захват контроля, а не через создание дисциплинарных пространств, через фиксацию обменных ставок, а не понижение стоимости товаров, через видоизменение продукции, а не специализацию производства. Коррупция повсюду возрастает с новой силой. Маркетинг становится центром или «душой» корпорации.

Нас учат, что у корпораций есть душа, и это является самой страшной мировой новостью. Маркетинг отныне является инструментом социального контроля, именно он формирует бесстыдную

231

расу наших хозяев. Контроль осуществляется через краткосрочные операции и молниеносные прибыли, но вместе с тем он непрерывен и безграничен. Дисциплинарные общества были, напротив, нацелены на долгосрочные проекты, действовавшие периодически. Человек отныне не человек-заключенный, но человек-должник. Справедливо, что капитализм удерживал в крайней нищете три четверти человечества, слишком бедного, чтобы стать должниками, и слишком многочисленного, чтобы находиться в заключении. Поэтому обществу контроля придется столкнуться не только с размыванием границ, но и с социальными взрывами в трущобах и гетто.

Программа

Нет нужды обращаться к научной фантастике, чтобы представить механизм контроля, который позволял бы получить сведения о положении каждого элемента в открытом пространстве в любое мгновение, животного в заповеднике или человека в корпорации (с помощью, например, электронного ошейника). Феликс Гваттари представлял город, где каждый может покинуть свое жилище, свою улицу, свой округ с помощью электронной («дивидуальной») карточки, которая открывает соответствующую дверь или проход. Но эта карта в какой-то определенный день или час может не действовать. Важен не сам барьер, а компьютер, который отслеживает положение каждого, легальное или нелегальное, и осуществляет глобальную модуляцию.

Социотехнические исследования механизмов контроля, рассматриваемых еще в период их зарождения, должны быть категоричными и обязаны описать то, что появляется вместо дисциплинарных моделей изоляции, о кризисе которых сегодня говорит весь мир. Возможно, старые средства, заимствованные у древних обществ суверенитета, вернуться на сцену, хотя и с определенными изменениями. Важнее всего то, что мы стоим на пороге чего-то

232

нового. В режиме тюрем, возможно, будет попытка найти «замену» для наказаний по меньшей мере за незначительные преступления в виде использования «электронных ошейников», обязывающих осужденного находиться в определенные часы в определенном месте. В режиме школ будут введены формы постоянного контроля, непрерывное образование в школе, отказ от любых исследований в Университете, введение «корпорации» на всех уровнях обучения. В режиме больниц: новая медицина «без врачей и больных», которая оставляет потенциального больного наедине с самим собой и которая несколько не свидетельствует о движении в сторону индивидуальности, как об этом говорят, но заменяет индивидуальное тело или цифровой шифр «дивидуальным» материалом, подлежащим контролю. В режиме корпораций: новые операции с деньгами, товарами и людьми, которые не проходят больше через старую форму-завод. Это

достаточно незначительные примеры, но и они позволяют лучше понять, что собственно имеется в виду, когда говорят о кризисе институтов. Речь идет о постепенном и фрагментарном становлении нового режима господства. Один из самых серьезных вопросов касается непригодности профсоюзов: так как вся их история неразрывно связана с борьбой в условиях дисциплинарного общества и в рамках пространств изоляции, смогут ли они приспособиться к новым обстоятельствам и выработать новые формы сопротивления обществам контроля? Сможем ли мы в ближайшем будущем уловить хотя бы самые приблизительные контуры грядущих проектов, способных омрачить радость маркетинга? Многие молодые люди сегодня требуют «основательности», они сами настаивают на стажировках и непрерывном образовании. Им еще предстоит узнать, кому они будут служить, подобно тому как их предки — не без труда — узнали о подлинной цели дисциплинарных обществ. Кольца змеи еще более сложны, нежели подземные ходы кротовых нор.

«L'autre journal». № 1. Май 1990 г.

СОДЕРЖАНИЕ

В. Ю. Быстрое. Жиль Делёз: человек с пятью лицами . . . 5 ОТ «АНТИ-ЭДИПА» ДО «ТЫСЯЧИ ПЛАТО»

Письмо суровому критику..... 13

Беседа об «Анти-Эдипе» (вместе с Феликсом Гваттари) . 25

Беседа о «Тысяче плато»..... 40

КИНО

Три вопроса о «Шесть раз по две» (Годар)..... 54

Об образе-движении 66

Об образе-времени..... 81

Сомнения в воображаемом..... 87

Письмо Сержу Дени: оптимизм, пессимизм и путешествие 95

МИШЕЛЬ ФУКО

Вскрыть вещи, вскрыть слова..... 112

Жизнь как произведение искусства..... 125

Портрет Фуко..... 134

ФИЛОСОФИЯ

Защитники..... 157

О философии 176

О Лейбнице 202

Письмо о Спинозе 211

ПОЛИТИКА

Контроль и становление..... 215

Post scriptum к обществам контроля 226

Жиль Делез

Переговоры. 1972 - 1990

Художник Я. Палей

Технический редактор М. Л. Водолазова

Корректоры Ю. Б. Григорьева и Л. Д. Колосова

Компьютерная верстка Т. Н. Поповой

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.

Сдано в набор 01.12.03. Подписано к печати 25.12.03.

Формат 60x84Xб. Бумага офсетная. Гарнитура Тайме.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 14.0. Уч.-изд. л. 11.2.

Тираж 3000 экз. (1-й завод 1—2000 экз.).

Тип. зак. № 4750. С 308

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН 199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12

5-02-026845-3