

Кети Чухрукидзе

Государство на страже тел

Писатель, даже занимаясь философией, ответствен за писмо «ради», вместо животных, которые умирают.

Ж. Делёз

В фильме «Четыре» (режиссер Илья Хржановский), снятом по сценарию Владимира Сорокина, авторы пытаются изобразить хтоническую проторитуальную зону, в которой человеческое сообщество (если это коллективное образование можно так назвать, ибо речь идет о поселке, чье население ограничивается «старухами», тремя молодыми сестрами-близнецами и мужем одной из них) застывает на грани между энтропией и апокалипсисом. Основным занятием жительниц поселения является изготовление тряпичных кукол, лица которых делаются из хлебного мякиша. Их лепит одна из сестер, Зоя, жена единственного в селе молодого человека Марата. Однажды, пережевывая мякиш, Зоя давится им и умирает. Четвертая сестра-близнец Марина живет в Москве и зарабатывает себе на жизнь в качестве девушки по вызову. Как-то ночью после работы она заходит в ночной бар. Здесь она знакомится с бизнесменом по продаже мяса, который представляется поставщиком воды в администрацию президента и пианистом-настройщиком и вместе с тем оказывается биологом, занимающимся клонированием. По его рассказам клонирование в России проводится с конца 60-х годов. И на территории бывшего Советского Союза есть несколько так называемых отстойников – поселений при инкубато-

рах, куда ссылают неудачно произведенных (например, больных или умственно отсталых) клонов. Четверки, или клоны-близнецы, которых производят по четыре штуки, наиболее удачные. Услышав об этом, Марина странно улыбается. Она ведь тоже четвертая сестра-близнец, и ее сестры живут как бы в отстое – поселении, почти оторванном от цивилизации. Достоверная ли эта история или досужий вымысел настройщика, не уточняется.

Наутро приехавшей домой Марине сообщают по телефону о смерти сестры, и она едет в деревню на похороны.

И вот, наконец, Марина оказывается среди оплакивающих сестру старух. Именно на этом месте нарратив фильма прекращается и начинается квазиэтнологический перформанс вполне в духе классических сорокинских словес повествования, когда на интерфейс дискурса власти неожиданно накладывается перверсивный карнавал.

Интересно, что западная аудитория прочитывает эту вакханалию как антропологически достоверное исследование русской хтоники или деревенских ритуальных обрядов. В фильме действительно заняты реальные жительницы нижегородской деревни Шитилово.

Однако невозможно избавиться от ощущения, что то, что приходится делать «старухам» – изображать пьянство, устраивать стриптиз на столах, вырывать куски мяса из туши зажаренной свиньи, обмazyваясь салом и подражая движениям животных, – представляет собой не хтонический быт или босховское inferno, а фантазмы интеллигенции 70-х и 80-х, для которой образы жизни простого народа представляли порой брутальным анимализованным шоу, наполненным трансгрессивным содержанием (см., например, «Шагунов» Мамлеева). Наивность «простого», не включенного в культуру человека предстает как пластика недочеловека, мутанта, животного. В таком случае эти люди рассматриваются, с одной стороны, как неравные существа, а с другой – как поверхность, на которую можно переносить свои фантазмы освобождения от дискурса авторитарной власти.

В сценарии фильма «Четыре» – да и во многих других произведениях Сорокина – народ является носителем энтропийного,

квазиапокалиптического начала, которое только и может противостоять риторике государства и технологическим машинам¹. Но кто такие те, кто повергнуты в эту непрозрачную, несчитываемую для власти энтропию? Это человекообразные животные, которых можно подвергать мутационным экспериментам – клонировать, размещать в отстойники, переселять, бить молотком.

Если еще в «Голубом сале» Сорокин пытается снять травму тоталитарной власти, заставляя и ее (власть) подчиниться силам энтропии, то в «Четыре» нам показана зона, из которой власть государства вообще удалена. Человек уже лишен всего человеческого и помещен в зону энтропии. Здесь нет ни бога, ни закона, ни ситуации для произвольного (художественного?) жеста. Стирается даже оставшееся подобие ритуала. Коллективность, производящая ритуал, традиционно размечает его ритм и телос. Здесь же тип общности скорее напоминает стайное образование. Однако выживание этой стаи в условиях энтропии позволяет указать на возможность жизни, использующую от взаимноисключающих политических теорий Т. Гоббса и Дж. Локка. Да, человеческое сообщество, вырванное из решеток государственно-правового управления, уподобляется (согласно Гоббсу) стае или стаду, но Сорокин находит несколько иной паллиатив животному состоянию, нежели подчинение государственному закону. Это человек, забывший о своей человечности, но и не рефлектирующий свою анимализацию и поддавшийся ей естественным образом, как средовому эффекту. Образ гоббсовской «войны всех против всех» здесь уже невозможен. Ведь нет инстанции разума, которая признала бы войну войной, жизнь жизнью, а смерть смертью. Очень характерна в этом смысле субстанция, которая выступает в каче-

стве нейтрализующего энтропийного оператора в фильме «Четыре»: это смоченный слюной хлебный мякиш (в некоторых эпизодах сало).

Как известно, в отличие от Гоббса, у Локка человек обладает первичной «справедливой» природой, для которой общественной договор и государственное устройство являются естественным продолжением этой сущности. Но и такая возможность в сценарии Сорокина отменяется: энтропия нейтрализует как изначальное зло (зверя), так и изначальное добро (агнца). То, что остается – так называемый отстой, – если из него вычистить государство и его язык, – и оказывается наиболее полной жизнью. Тогда получается, что, во-первых, не может быть никакой автономной интенциональности, никакой социообразующей и антропоморфной прослойки между энтропией и государством. А во-вторых, все то, что могла бы произвести общность помимо энтропийной реальности: ритуал, тип самоорганизации, сингулярные желания ее членов, бога и религию, молитву, рассказ о собственной жизни, – может быть инсталлировано только государством.

Какую роль здесь играет вопрос об искусстве? Почему не являются искусством тряпичные куклы на продажу, ради которых жители деревни и жуют изо дня в день хлебный мякиш? Да и вообще нужно ли искусство, если оно неминуемо предполагает культуру, которая не существует вне государства, его институций и технологий? В ситуации, когда человек и сообщество минус государство – это животное, скот или «отстой», вполне можно претерпеть трансформацию в это «беснующееся» стадо, (учитывая при этом еще и полное отсутствие метainстанции – бога) и рассматривать данное состояние как единственно возможную прото-теологическую и апокалиптическую зону.

Иначе говоря, вопрос в том, может ли человекообразное существо, уже забывшее о своей человеческой природе, желать эмансипации и производить нечто еще, кроме племенного инстинкта; может ли оно внутри тотальной субстанциональной, природной или коллективной имманентности претендовать на выход в трансцендентное внутри гомогенной эмпирии? Может ли кто-то претерпевать становление так, чтобы за этим становле-

¹ Такими энтропийными субстанциями являются, кстати, «голубое сало» и «лед». Во-первых, они гарантируют связь времен, нивелируя значимость власти в отдельно взятый исторический период. В «Голубом сале» к энтропии сведен дискурс русской литературы, клоны которой генерируют энтропийную субстанцию как побочную материю литературы. Кроме того, эти энтропийные субстанции часто оказываются материей, которая является для власти загадкой, представляя собой одновременно квазикосмологическую власть и результат дегуманизирующей хтонической арханизации.

нием наблюдать и артикулировать вступление с этим становлением в конфликт? Другими словами, может ли существование иметь стык с искусством?

Порогом, который задает эту возможность, является «смерть» как когнитивный и эмпирический предел. Она работает как идеальная, воображаемая граница, которая должна преодолеваться специально на это направленными усилиями: воображаемая зона смерти и ее торжественное принятие предуготовляется либо ритуалом, либо художественным действием.

Но в данном случае не может быть речи ни о каких выходящих за рамки общности метареалиях – смерти, государстве, божестве, ритуале, искусстве, культуре. А также о телах, над которыми размышляет Валерий Подорога, – телах, размечающих еще не осознанный собственный радио ландшафт уникального протопроизведения, неприсваиваемую повадку еще не существующего «животного», когда животное окажется творческим «телом» существа, открывающегося только другому (читателю). То есть это не идиосинкразическое движение «тела», которое можно считать уникальным «животным», специфической, нередуцируемой картой разметки. О. Аронсон называет этот тип уникальной топологии, обнаруживаемый Подорогой, «манией»². И это выражение «животного» или, иначе, «мании» событийно, происходит под знаком «главной мании» – смерти, т.е. стремится к становлению «художником». Такие «тела-произведения» отдельные, эксклюзивны, они не рациональные, не культурные и социальные, но мыслящие – именно благодаря инстинкту выхода из энтропии.

В фильме «Четыре» нет отдельных тел. Всепоглощающая энтропийная субстанция не позволяет расподобиться даже под знаком смерти. Ведь смерть не субстанциональна, а виртуальна. Более того, не субстанционально в качестве вида и само животное. Как вид оно является изделием, типом поведения, образом. Такое животное видят человек и бог. Таким животным можно стать в результате радикального метабезия (таковы, например, превраще-

ния из человека в животное, и наоборот, в мифологии) или же им становятся размечая и мысля желаемое.

Анимальность жителей «отстоя» иная – она ближе к homo sacer Дж. Агамбена³, человеческой группе, которая исключена до такой степени, что даже не может быть объявлена в качестве исключенной, ибо ее исключение не является ни для государства, ни для общества достойным упоминания. И все-таки, по сценарию Сорокина, в полулагерной зоне, где проживают неполучившиеся люди – неудачные клоны человека, произошло и нечто иное, чем исключение. Ведь «голая» жизнь – это вегетативный остаток жизни исключенных. А здесь имеет место учреждение метода выживания, которое ни человеческим сообществом, ни государством не предусматривалось. А состоялось оно у Сорокина благодаря превращению выброшенных из жизни групп людей в *коллективное живое*, сконструированное автором для демонстрации эксклюзивного права, апроприированного у власти, предъявлять непредъявляемое.

Эта полулагерная зона, на первый взгляд, выглядит метафорой всего народа, населяющего территорию государства. Однако самое интересное то, что авторы фильма не выдерживают размышления о нечеловеческом и в какой-то момент превращают его в шоковое представление. Оказывается, что вся эта паузотония является не просто фантазмом, но фантазматическим желанием творческого воображения, шоковым самовозбуждением для художника, заменяющего непредъявляемой энтропией невозможное «возвышенное».

Не выходит ли тогда, что на самом деле мы получаем не описание энтропийного остатка жизни, а *перформанс* энтропии? Перформанс, который удается осуществить посредством искусственного доведения до состояния животного *другого и других*, а не путем исследования произошедшей с ними анимализации (как если бы она имела место) или, по крайней мере, проведения подобного перформанса своими силами, как это когда-то делал

² См.: Аронсон О. Предпоследний метафизик // Синий диван, 2006, № 9, с. 213.

³ См.: Agamben G. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford: Stanford UP, 1998.

Олег Кулик. И если Кулик в образе собаки подражал образу страны, от которой в результате самоотвода государственной власти и идеологии осталось одно животное, то в фильме «Четыре» изображение повадок животного человеком выглядит как подчинение приказу. Ведь само животное не знает, что оно животное, но и человек, который с точки зрения некой нормы общественного поведения приближается к анимальности, – тоже чаще всего не может знать об этом происходящем с ним изменении, которое авторы фильма демонстрируют с таким упоением. Этого не учитывает культурное сознание, сталкиваясь с зонами культурной деградации, впрочем, так же, как эти зоны не учитываются и государством. Ведь для того чтобы артикулировать в себе животное или запустить режим становления, нужно осознание этого процесса, этого аффекта. Иначе говоря, становится «животным» – коль скоро некая зона представляется наблюдателю (художнику) анимализованной – должен сам художник. Здесь важно определить, в каком случае можно говорить о становлении и можно ли считать подражание образу животного становлением. Например, в случае перформансов Кулика, как уже было отмечено выше, художник имитирует воображаемую физиологию животного, но животное уже берется в качестве метафоры некоторого докультурного состояния. В этом случае «животное» – это пассивная, вынужденная кондичия, которая была навязана сверху, некая метафора порабощения. Анимальностью в результате порабощения является и стадная общность жителей отстоя, но здесь к ней добавляется еще и приказ разыгрывать оргию порабощенных, как если бы человека, у которого связаны руки и ноги, заставили бежать.

Тут авторы, конечно, делают попытку показать «истинное лицо» государства. Оно проявляется именно там, где государство не подключилось в качестве системы построения мира. Однако не выходит ли тогда, что животное – это лишь насильственный и единственный остаток в соотношении «власть–люди»? Не получается ли, что никакая другая возможность и никакая другая перспектива, кроме «отстоя», в результате детерриториализации государства не могут быть помыслены? В данном случае государ-

ство и язык власти позиционируются как враждебные силы, но и заброшенная ими территория не становится для авторов от этого более гуманизированной. Так, будто человек, собственно, есть продукт государства, вне которого его и не существует. В таком случае речь идет об автоматическом производстве животных или автоматическом же их очеловечивании. То есть если власти и государства нет, нет и человека.

Мне недавно рассказали об уличной сцене⁴: милиционер ставил нетрезвых бомжей – женщину и мужчину – изображать French kiss. В каком качестве выступает здесь милиционер? Его приказ не является в данном случае государственной программой, однако действие производится благодаря неограниченной власти независимо от того, в качестве кого он выступает при этом: в качестве государственного служащего, уполномоченного властью или господином. Милиционер больше не исполняет свои обязанности милиционера, он действует как режиссер, другими словами – как художник-суверен. Как сверхчеловек – по отношению к недочеловекам.

Не оказывается ли поза авторов фильма – в их искусственном усилении энтропийной пластики обычных деревенских старух – подобным жестом? Учреждением власти (художника) за счет суверенной манипуляции другими? Художник здесь соревнуется в суверенности с властью за счет устройства приватного апокалипсиса, который не мог бы управляться никакой инстанцией государства, кроме авторской. Он изгоняет власть, но попадает на ее место сам. Подтверждая таким образом известное допущение Агамбена, что исключенное гетто – это не столько покинутое властью, сколько производимое ею место.

В своей книге «Человек и животное»⁵ Агамбен предлагает вынести хайдеггеровскую проблему скрытости бытия и неспособности животного на открытость (понимаемую как вопрошание о человеке) за рамки вопроса о его человечности, за рамки онтоло-

⁴ Это сделала художница Юлия Кисина.

⁵ Agamben G. The Open. Man and Animal. Stanford: Stanford UP, 2004.

гии. Ведь подобная хайдеггеровская спекуляция о животном предполагает работу над *исключением* животного из человеческого. Концентрационный лагерь – именно то место, где и происходит исключение «животного», где имеет место радикальное отделение человека от нечеловека. Поэтому следует прекратить артикуляцию исключительно человеческого и исключительно животного. Речь не о том, какую из машин выбрать – человеческую или животную, а о том, чтобы остановить обе. Согласно Агамбену, цезура между человеком и животным должна пониматься как постоянно заново определяемая и заново порождающая не человека и не животное, а голую жизнь.

Иначе говоря, мыслить надо начинать, перманентно реферируя к продукту суверенной власти – «голой жизни». Государство утверждает, что голая жизнь возникает как временный недосмотр управления, т.е. как проблема времени, а не ее собственной природы. Это традиционная риторика власти. На самом деле, если власть и знает что-то, так это то, что за ее риторикой стоит «голая» жизнь. И здесь возникает апория, которая, как кажется, не может быть решена в рамках вышеупомянутой книги Агамбена. Если голая жизнь является перспективой власти, то почему спекуляция о жизни должна начинаться именно с нее? Если государство не имеет другой перспективы – это не значит, что любое исключенное или угнетаемое существо способно лишь на голую жизнь. Если и есть состояния минимума жизни («коматозник», «мусульманин» в концлагере и т.д.), то они уже не осознаются как жизнь.

Таким образом, голая жизнь является оксюмороном. Это – не жизнь. Если власть ее производит, значит ли это, что человек должен в нее верить и признавать точкой отсчета, с которого начинается размышление? Не будет ли это потворством «воображаемому» надзирателю?

Похожий упрек возникает и в отношении сценария Сорокина. Если и есть зоны такой голый не-жизни, то «другой» должен не анализировать или надбавлять это состояние, а эстетизировать и мифологизировать его как психофизический раритет. Интереснее было бы поразмышлять о том, насколько продлевается способность жизни, которая не является «голой», т.е. оставляет свободу

маневра, чтобы оставаться жизнью. Здесь неожиданно и всплывает художественный опыт, ибо бороться за *жизнь* часто можно только посредством *искусства*. У авторов же фильма «Четыре» получается, что то минимальное преувеличение, которым является искусство, невозможно, а вместе с ним невозможна и жизнь.

Как и в сценарии Сорокина, субституция онтологии «голой» жизнью у Агамбена – что, собственно, предполагает онтологизацию этой кондиции – не оставляет никакой прослойки между лагерем исключенных (отстоем) и властью, между ментальностью жертвы и палача-суверена. Декларировать эту «голость» вместо всех других, оказавшихся «там», или субстанциализировать это состояние как эстетическое (как в «Четыре») означает закрыть возможности становления, спасения, изменения. Но ведь декларировать за другого его «ставшесть» животным может только власть. Может быть, то, что выглядит или декларируется «голой» жизнью, гораздо больше способно сопротивляться и творчески пресуществоваться, да и вообще имеет другую (не лагерную) программу, чем кажется наблюдателю со стороны. Оливье Мессиян написал свой квартет «На конец времени», будучи узником концлагеря. Но дело не в том, что он создал художественное произведение, а в том, что этот пример доказывает возможность неаппropriруемой сингулярности в невозможных для этого условиях.

Обращаясь к делёзианской опции становления животным, следует отметить, что у Ж. Делёза становление животным – это не подражание биологической природе животного. Процесс становления не ухватывает животное как целое. Речь идет о сознательной и в то же время аффективной акции, осуществляющейся художественной (то, что Делёз определил бы как трансцендентальный эмпиризм), которую добровольно проживает «я» во имя другого («животного», ребенка или любого миноритарного существа⁶); речь также идет о фоне смерти, о пределе, который обнажается «животным» как типом существования. Таким образом,

⁶ См.: *Delenze G. One Less Manifesto.* – In: *Mimesis, Masochism, and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* / Ed. by Timothy Murray. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 2000, pp. 239–256.

«животное» может быть как операцией принуждения, так и картой освобождения. Принуждением – когда вы закрепляете за собой статус наблюдателя за существованием неравного, миноритарного; и освобождением – когда вы не общаетесь с животным на собственном, не «его» языке, но пытаетесь выскользнуть из своего языка. Невозможно *говорить* с «животным», если не делать попытку прекращать быть собой, а значит, становиться «им». Такая опция разговора – не что иное, как «театр». Но театр, понятый не как показ, а как действие перемены. И здесь, перефразируя высказывание Делёза «В тот момент, когда музыка становится птицей, птица становится чем-то иным»⁷, мы бы сказали, что в тот момент, когда кто-то становится «животным», «животное» становится чем-то иным.

VI

⁷ Речь идет о звукоподражании в барочной музыке. Беседа с Делёзом о музыке, см.: www.clinamen.com. Тот же мотив упоминается в главе 10 «Становление-животным» в книге Делёза и Гваттари «Тысяча поверхностей»: «Нельзя становиться собакой, без того чтобы собака становилась чем-то другим».