

5 ИСКУССТВО МЕЖДУ ГОСУДАРСТВОМ И ЭНТРОПИЕЙ

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

Ж. Делез

В фильме «Четыре» (режиссер И. Хржановский), снятом по сценарию Владимира Сорокина, авторы пытаются изобразить хтоническую прото-ритуальную зону, в которой некая человеческая общность (если, конечно, это коллективное образование можно так назвать, ибо речь идет о поселке, чье население ограничивается «старухами», тремя молодыми сестрами-близнецами и мужем одной из них) оказывается на пороге энтропии. Основное занятие жительниц поселения — 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, и один из ночных посетителей, который представляется биологом, осведомленным в секретных вопросах клонирования (на самом деле он на-стройщик роялей), рассказывает ей следующее. По его словам, в России с конца 60-х годов проводятся научные опыты по клонированию людей. На территории бывшего Советского Союза есть несколько «отстойников» — поселений при инкубаторах, куда ссылают неудачно произведенных клонов (больных или умственно отсталых). Четверки — клоны-близнецы, которых производят по четыре штуки, — наиболее удачные. Услышав об этом Марина странно улыбается. Она ведь четвертая сестра-близнец, и ее сестры живут в некотором смысле в «отстое» — в поселении, оторванном от цивилизации. Достоверная это история или досужий вымы-

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

И вот она оказывается среди оплакивающих сестру старух. На этом месте нарратив фильма прекращается и начинается квазиэтнологический ритуальный перформанс, вполне в духе классических сорокинских слов повествования, когда стерильный дискурс власти внезапно оборачивается перверсивным карнавалом.

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 то, что приходится делать «старухам» — изображать пьянство, устраивать стриптиз на столах, вырывать куски мяса из туши зажаренной свиньи, обмазывая салом и подражая движениям животных, — представляет собой не хтонический быт или босховский ад, а фантазмы интеллигенции 60–80-х годов, для которой образы жизни простого народа представляли порой брутальным анимализованным шоу с трансгрессивным содержанием (см., например, роман Ю. Мамлеева «Шатуны»). Наивность «простого», не включенного в культуру человека предстает как пластика недочеловека, мутанта, животного (т. е. отчасти как «возвышенное» для уставшего от культуры искушенного сознания). Деревенские люди из «отстоя» показаны, с одной стороны, как неравные существа, а с другой — как поверхность, на которую удастся переносить свои фантазмы освобождения от дискурса авторитарной власти.

В сценарии фильма «Четыре» (как и во многих других произведениях Сорокина) народ является носителем энтропийного, квази апокалиптического начала, которое только и способно противостоять риторике государства и технологическим машинам (а порой и надоевшей культуре).¹ Но кто же эти люди, повергнутые в эту непрозрачную, не считаваемую для власти энтропию?

¹ Такими энтропийными субстанциями у Сорокина являются и «голубое сало» и «лед». Во-первых, они гарантируют связь времен, нивелируя значимость власти в отдельно взятый исторический период. В «Голубом сале» к энтропии сведен весь дискурс русской литературы, клоны которой генерируют энтропийную субстанцию как побочную материю литературы. Эта субстанция нередко оказывается загадочной для власти материей, представляя собой сверхвласть и одновременно возвращение к космологическим стихиям через дегуманизирующую хтонику и архаизацию.

Это человекообразные животные, которых можно подвергать мутационным экспериментам — клонировать, размещать в «котстойники», переселять, бить молотком.

Если в «Голубом сале» Сорокин еще пытается снять трамву тоталитарной власти, заставляя и ее (власть) подчиниться силам энтропии, то в «Четырех» показана зона, из которой власть государства вообще удалена. Человек лишен всего человеческого и помещен в зону, где нет ни религии, ни закона, ни потенциальности для произвольного (художественного?) жеста.

Даже оставшееся подобие ритуала не воспринимается как ритуал, в котором наличествует определенный порядок, последовательность и цель. Производящая ритуал коллективность традиционно размечает его ритм и телос, здесь же тип общности скорее напоминает стихийное, неподконтрольное стайное образование.

Однако то, что этой «стае» удается выживать в условиях энтропии, позволяет указать на возможность жизни, ускользающую от взаимоисключающих друг друга политических теорий Т. Гоббса и Дж. Локка. В антиутопии Сорокина человеческое сообщество, вырванное из решеток государственно-правового управления, уподобляется стае или стаду, но писатель находит иной паллиатив животному состоянию, нежели подчинение государственному закону или ритуально-родовая община. У Сорокина речь идет о человеке, забывшем о своей человечности, но не рефлексирующем свою анимализацию и поддавшемся 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 качестве 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 изначальной «справедливой» природой, для которой общественный договор и государственное устройство являются естественным продолжением человеческой сущности. Но и такая возможность в сценарии Сорокина отменяется: энтропия нейтрализует как изначальное зло (зверя), так и изначальное добро (агнца). Матема Сорокина следующая: достаточно вычесть из жизни общества государство и его язык, и остается некий анималистический «отстой», который в отсутствие отрицательного отношения к языкам власти автор наделяет качеством полноты «жизни», как

будто нет иной потенциальности, кроме репрессивной инстанции государства и подчинения ей «свободных», но полностью анимализованных масс.

В таком случае получается, что никакая социообразующая и антропоморфная прослойка между энтропией и государством невозможна: все то, что способна произвести общность помимо энтропийной реальности — ритуал, тип самоорганизации, сингулярные желания ее членов, религию, рассказ о собственной жизни, — инсталлируется исключительно государством.

Какую роль здесь играет вопрос об искусстве? Почему не являются искусством тряпичные куклы на продажу, ради которых жительницы деревни изо дня в день жуют хлебный мякиш? Да и вообще нужно ли искусство, если оно неминуемо превращается в образ культуры, жестко контролируемый государством, его институциями и технологиями? В ситуации, когда человек и сообщество минус государство (а также и полный отвод метаинстанции (бога, религии)) — это животное, скот, «отстой», эту трансформированную в «беснующееся» стадо общность вполне можно рассматривать как единственно возможную прототеологическую и апокалиптическую зону.

Иначе говоря, вопрос в том, может ли человекообразное существо, забывшее о своей человеческой природе, желать эмансипации и производить что-то, помимо племенного инстинкта; предполагает ли такое существование потенциальность искусства? Важнейшим порогом, который задает потенциальность артистического, является «смерть» как когнитивный и эмпирический предел. «Смерть» работает как идеальная, воображаемая граница, которую приходится преодолевать специально на это направленными усилиями: воображаемая зона смерти и ее торжественное не-принятие предуготовляется либо ритуалом (литургическими или молитвенными практиками и пр.), либо художественным действием.

Но в рассматриваемом случае нет и речи о выходящих за пределы стаинности метареалиях — смерти, государстве, боге, ритуале, искусстве, культуре.

Речь здесь не идет и о телах, о которых размышляет Валерий Подорога, — о телах, которые размечают еще не осознанный собственной рациональностью ландшафт уникального протопроизведения как не присваиваемую повадку еще не существующего «животного». В данном случае аналогия с животным иная, чем в случае аналитической антропологии «тела» Подороги: это не идиосинкратическое движение «тела», которое можно считать уникальным «животным», «манией» (О. Аронсон) —

специфической, нередуцируемой картой разметки, столь важной при развертывании творческого ландшафта. Выражение «мании» событийно, происходит под знаком «главной мании» — смерти и потому стремится к становлению «художником». Такие «тела-произведения» отдельны, сингулярны: они не рациональные, не культурные и не социальные, но — благодаря инстинкту выхода из энтропии — мыслящие.

В фильме же «Четыре» нет дискретных тел. Всепоглощающая энтропийная субстанция не позволяет расподобиться даже под знаком смерти. Ведь смерть не субстанциональна, а виртуальна (в отличие от фильма, где мертвая Зоя — это энтропийная субстанция). Более того, не субстанционально в качестве *вида* и само животное. Как вид, оно является типом поведения, образом «другого», таким его видят человек и бог, само животное данной перспективы не имеет. Подобным животным становятся, размечая и мысля желаемое в предверии «артистического» (таковы превращения человека в животное в мифологии или народном эпосе, где превращение является метафорой некоего невыразимого или непостижимого для человеческого сознания события).

Анимальность жителей «отстоя» иная — она ближе к *Homo Sacer* Дж. Агамбена², человеческой группе, которая исключена в такой степени, что не может быть объявлена в качестве исключенной: ее исключение не является достойной упоминания ни для государства, ни для общества. И все-таки в сценарии 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 *ригоризация* полуживотного типа выживания, которая ни человеческим сообществом, ни государством не предусматривалась, и состоялась она у Сорокина благодаря превращению выброшенной из жизни группы людей в *коллективное живое*, сконструированное автором для демонстрации эксклюзивного права, которое он апроприрует у власти.

Эта полулагерная зона на первый взгляд выглядит метафорой всего народа, населяющего территорию государства, но 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 антиутопия — не просто фантазм, но фантазматическое

² Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1998.

желание творческого воображения, заменяющего шоковым квазикарнавальным образом энтропии отсутствие «возвышенного».

Не получаем ли мы в таком случае вместо описания энтропийного остатка жизни *перформанс* и эстетизацию энтропии? Перформанс, который удается осуществить посредством искусственного доведения до состояния животного *другого* и *других*, а не исследования произошедшей с ними анимализации (если уж она в некой общности имеется), или проведения подобного перформанса своими силами, как это некогда делал Олег Кулик. Но если Олег 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.

Животное не знает, что оно животное, но и человек, который, с точки зрения некой нормы общественного поведения, приближается к анимальности, — тоже чаще всего не знает о происходящем с ним изменении, которое с таким упоением демонстрируют авторы фильма.

Этого не учитывает культурное сознание, сталкиваясь с зонами культурной деградации; впрочем, эти зоны не учитываются и государством. Для того, чтобы артикулировать в себе животное или запустить (артистический) режим становления им, необходимо осознать этот процесс, этот аффект. Иначе говоря, становиться «животными» — коль скоро некая зона представляется наблюдателю (художнику) анимализованной — должен сам художник. Здесь важно определить, в каком случае допустимо говорить о становлении и можно ли считать подражание образу животного становлением. В случае перформансов О. Кулика, как уже было отмечено выше, художник мимикрирует воображаемую физиологию животного, но «животное» берется им в качестве метафоры некоторого докультурного состояния. В этом случае «животное» — это пассивная, вынужденная кондиция, метафора порабощения. Анимальностью в результате порабощения является и стадная общность жителей «отстоя», но к ней добавляется еще и приказ разыгрывать оргию порабощенных, как если бы человека, у которого связаны руки и ноги, заставили бежать.

Авторы как бы делают попытку показать «истинное лицо» государства. Оно проявляется именно там, куда оно не подключилось в качестве системы построения мира. Но не выходит ли в таком случае, что животное — насильственный и единственный остаток в соотношении «власть—люди»? Не получается ли, что никакая другая возможность и никакая другая перспектива, помимо «отстоя», в результате самоотвода государ-

ства из населенного людьми пространства не могут быть помыслены? В данном случае государство и язык власти позиционируются как враждебные силы, но и заброшенная ими территория не становится от этого более гуманизированной, как будто человек есть продукт государства, вне которого он не существует. В таком случае речь идет об автоматическом производстве животных или об автоматическом их очеловечивании — если нет власти и государства, нет и человека.

Как-то мне рассказали об уличной сцене: милиционер заставлял двух 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 при этом выступает: в качестве государственного служащего, уполномоченного властью или господина. Милиционер не исполняет свои обязанности милиционера, он действует как режиссер, как художник-суверен, как сверхчеловек — по отношению к недочеловекам.

Не является ли поза авторов фильма — их искусственная демонизация энтропийной пластики обычных на самом деле деревенских старух — подобным жестом? Учреждением власти (художника) за счет суверенной манипуляции другими? Художник соревнуется с суверенностью власти в рамках индивидуально представленного апокалипсиса, «изгоняет» власть, но оказывается на ее месте сам, подтверждая тем самым известное допущение Дж. Агамбена о том, что исключенность гетто — не столько покинутое властью, сколько производимое ею место.

В своей книге «Открытое. Человек и животное»³ Дж. Агамбен предлагает вынести хайдеггеровскую проблему сокрытости бытия и неспособности животного на открытость (понимаемую как вопрошание о человеке) за рамки онтологии, за рамки вопроса о его потенциальной человечности, ведь хайдеггеровская спекуляция о животном предполагает работу над *исключением* животного из себя. Концентрационный лагерь — то самое место, где происходит исключение «животного», где имеет место радикальное отделение человека от нечеловека, поэтому Агамбен предлагает 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 Дж. Агамбену, цезура между человеком и животным должна

³ G. Agamben, *The Open. Man and Animal*.

пониматься как постоянно заново определяемая и заново порождающая не человека и не животное, а голую жизнь.

Иначе говоря, мыслить надо начинать, постоянно отсылая к продукту суверенной власти — «голой жизни». Государство утверждает, что голая жизнь возникает как временный недосмотр управления — как проблема времени, а не ее собственной природы; такова 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, которую, как кажется, вышеупомянутая книга Агамбена не решает.

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 (человек в коме, «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 потворствовать «воображаемому» надзирателю?

Сходный упрек возникает и в отношении сценария Сорокина. Если и существуют зоны такой голой не-жизни, то «другой» должен выступать по отношению к ней не как аналитик или наблюдатель, эстетизируя и мифологизируя ее как психофизический раритет. Интереснее поразмышлять о том, насколько продлевается способность жизни, которая не является «голой» — т. е. оставляет свободу маневра, чтобы оставаться жизнью. И здесь неожиданно всплывает художественный опыт, ибо бороться за *жизнь* нередко удается только посредством *искусства*. У авторов же фильма «Четыре» получается, что то минимальное преувеличение, которым является искусство, невозможно, а значит, вместе с ним невозможно и жизнь.

Как и в сценарии Сорокина, замена онтологии «голой» жизнью у Дж. Агамбена — что, на наш взгляд, онтологизирует эту кондицию — не оставляет прослойки между лагерем исключенных (отстоем) и властью, между ментальностью жертвы и палача-суверена. Декларировать «голость» вместо всех других, оказавшихся «там», или субстанциализировать это состояние как эстетическое (как в «Четырех») значит закрыть возможности становления, спасения, изменения, ведь декларировать за другого его «ставшестъ» животным может только власть.

Быть может, то, что выглядит или декларируется «голой» жизнью, гораздо способнее сопротивляться и творчески пресуществляться, чем кажется наблюдателю со стороны, да и вообще иметь другую, не лагерную программу. Французский композитор Оливье Мессиаен написал свой квартет «На конец времени», будучи узником концлагеря. Дело не в том, что он создал художественное произведение, а в том, что доказал своим примером возможность неапроприруемой сингулярности в невозможных для этого условиях.

Обращаясь к делезианской возможности становления животным, следует отметить, что у Ж. Делеза становление животным — вовсе не подражание биологической природе животного. Процесс становления не схватывает животное как некое субстанциональное целое. Речь у него идет о *сознательной* акции аффекта, акции художественной, которую индивид проживает добровольно в своем артистическом становлении «животным», ребенком или любым миноритарным существом,⁴ а также о фоне смерти, о пределе, который обнажается «животным» как типом существования. Таким образом, «животное» у Делеза оказывается возможностью освобождения, тогда как ситуация, описанная в связи с фильмом «Четыре», предстает как операция принуждения.

Операция «животное» является принуждением в том случае, если вы закрепляете за собой статус наблюдателя за существованием неравного, миноритарного, и становится освобождением, когда вы не общаетесь с животным на собственном, не «его» языке, но при этом пытаетесь выскользнуть из своего языка. Невозможно *говорить* с «животным», если не делать попытку прекращать быть собой и становиться «им». Такая опция разговора — не что иное как «театр», но театр, понятый не как показ, а как действие перемены. Перефразируя высказывание Делеза «в тот момент, когда музыка становится птицей, птица становится чем-то иным»,⁵ можно сказать, что в тот момент, когда кто-то становится «животным», «животное» становится чем-то иным.

⁴ G. Deleuze, «One Less Manifesto» in: *Mimesis, Masochism & Mime*. The Univ. of Michigan Press, 2000, p. 239–256.

⁵ Речь идет о звукоподражании в барочной музыке. См. «Жиль Делез о музыке», www.klinamen.com.07.2007. Тот же мотив упоминается в главе 10 «Становление животным» в книге Делеза и Гваттари «Тысяча поверхностей»: «Нельзя становится собакой без того, чтобы собака становилась чем-то другим».