

## TEKUNORAIZU: ПОСЛЕДНЕЕ КИТАЙСКОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ АРХОНТОВ



Сегодня у нас назначена футурэсхатология, **Tehnolyze / Tekunoraizu / テクノライズ** единственный в своём роде образец мизантропического аниме, - полностью, целиком и окончательно добивающий бесплодную поросль гуманизма в творчестве дальневосточных мультипликаторов. Ранее подобная «жуть» встречалась нам только в не-рисованном неомифе – в приснопамятном **Pulse / Kairo**, например, - разумеется, в азиатской, а не вестерной его форме.

Так вот, «**Технолайз**» - своеобразный **Haibane Renmei / 灰羽連盟** наоборот - тем более, что за постановку 22-х серий, полных тотальной фрустрацией и отчаяньем, ответственен Хамасаки Хироси / Hamasaki Hiroshi / 浜崎博嗣, а дизайн персонажей исполнен Ёшитоси Абэ / 安倍吉俊, - авторов «**Альянса пепельнокрылых**» и «**Экспериментов Лэйн**».

Поясним сначала значение «наоборот», инверсию вышеупомянутых повестей об иных мирах. Авторы ведут зрителя к

финалу, минуя и традиционную манифестацию, и креационистскую концепцию *имманентного воскрешения*, и всё прочее, что помещается в оные; подобно Бену Хопкинсу в 1999-м, Хироси и Абэ постулируют – никакого посмертия у постчеловечества, даже вросшего в дефлорированную модерном почву, - **нет**. Лучшая благая весть – отсутствующая.

И у постчеловека соответствующей эпохи, и архаика в стильной одежде модерна (археомодерниста) – они со временем вымрут; биологическому виду отведено всего-ничего времени, сдерживаемого, замедляемого лишь приятной некоторым, и мучительной для прочих иллюзией.

Основополагающих интенций в сюжете две, обе канонические согласно доктринам о **Предестинации**:

Первая заключается в том, что человек может спастись «самостоятельно», - излюбленная, и оттого изрядно потрёпанная конфигурация «помоги себе сам». Локальная «София», - выдающийся хирург, мнит, что изготовляемые ею искусственные конечности, «само совершенство» на данный момент, по достоинству оценят не только «элитные» пациенты, но и вышестоящие в иерархии. То, что вышестоящие, - три слепоглухие и парализованные сёстры («Норны», клянущие *озлобленного сына*) и аватара Иалдабаофа тоже пользуются протезами, - ничего не меняет. Продлевающие существование и компенсирующие ущерб средства не понадобятся человечеству, павшему слишком давно, выродившемуся до предела и зашедшему в эволюционный тупик, за которым, известно, - инволюция, в этом тупике и укоренившимся.

Вторая происходит непосредственно из первой: иллюзия причастности к процессам и событиям, внеположным человеческому роду. Мы намеренно употребили слово «род» - во всех традициях, от эллинской до японской, категория «вид», «тип» и другие являются производными от «рода», - γένος / 属. Ближе всего по значению с общевразийской дефиницией в японском языке, на наш взгляд, слово 氏族 [сидзоку], означающее - род, клан, племя; слово состоит из двух иероглифов - 氏 [удзи] - род, родословная и 族 [якара] семья, род. Заметим, что синонимии с 類 [руи], переводимым как “вид, сорт, класс, нечто подобное, аналогичное” в любом написании, против того, что во всех европейских (ещё до введения «государственных», национальных языков), «род» был смешан с типом, семейством, разновидностью. Слову εἶδος - вид, повезло гораздо больше, перевод Аристотеля (τὰ εἶδη μετέχει τῶν γένων — [эти] *виды подчинены родам*) и без пространной интерпретации Алексея Лосева просто невозможно перевести как-либо иначе, с искажениями. Между тем, как во всех случаях, когда современному читателю необходимо различить родовое и типическое, оригинал (перевод с арабского на греческий) всегда сообщает однокоренные дефиниции - γενέθλιος / γενέσιος / γενέτης.

Это отступление было необходимо затем, чтобы пояснить взаимоотношения «людей», демонизированных, и изгнанных с поверхности земли в котлован (аллюзия к теории полой земли), и оставшихся а поверхности; ни малейшего родства они не ощущают, - чем дальше от почв, - в множественном числе, - тем слабее телесность; и напротив - сброшенные в титанические шахты к финалу сериала обретают свою истинную экзистенциальную форму - растительную. Евгений Всеволодович Головин как-то раз упоминал, что человек ненавидит сорняки лишь потому, что оные растения «не желают» приносить ему пользу, - в условиях, когда всё оставшиеся при своих телах, на уровне φυσικός / αὐτόκτιστος / αὐτόχθων [да, кстати, тоже общеизвестное digressus: автохтон в традиционном переводе - «природный», а не «самостоятельный»] становятся сорняками, никакая евристическая прополка не поможет.

Далее, статус восполненности или невосполнимости оставляет отпечаток на психике и мирозерцании: банальное заключение в テクノライズ приобретает фундаментальное основание и парадигмальную значимость. Аналогию можно заметить с идеями Жюль Делёза [18 января 1925 — 4 ноября 1995], - основополагающие свои труды он написал уже "старым больным человеком", вместе с тем, протоколируя "состояние ума" современной и не только культуры: **Logique du sens** - 1969, **L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie** - 1972, **Rhizome** - 1976, **Critique et clinique** - 1993.

Мы полагаем, что Делёз совершенно верно определил психическое состояние модерна, - это паранойя. Ab initio - подозрение в истинности экзегезы (схоластика); затем, - в дихотомии феномена и ноумена; в завершении цикла - в способностях разума. Пришедшему на "смену" ПоМо остался мизер: окончательно запутать интерпретируемое и интерпретаторов; сместить горизонталь и вертикаль; провозгласить "*convenit priori posterius = finis principio non respondet*" (конец соответствует началу = конец не соответствует началу). Одним словом диагноза: шизофрения. У шизофреников вообще проблемы с сосредоточением и элементарной диалектикой, - им некогда кого~ и что~ либо подозревать, - все психические энергии, проще говоря, активность ЦНС уходит на концентрацию.

В テクノライズ имманентная рассеянность, "ризоматичность", захвачена кадром в тот момент, когда все возможные "зацепки" подозрения уже устранены, вместе со всеми экзистенциальными объектами - тем самым нам осторожно намекают, что у постмодерна там нет никакой будущности. Из этого следует, что маниакально-депрессивный психоз центрального персонажа, не преходящий и по привыканию к

искусственным конечностям - ничто иное, как "симптом парадигмы", и это единственное препятствие, которое он преодолевает, чтобы исполнить пророчество.

Ещё аллюзии к флоре: последняя в роду человеческом Пророчица, предвещающая всеобщую гибель, - в итоге вмешательства в темперированную деградацию Радикального Субъекта (ура!!), - носит маску лисицы. Как и все обитатели деревни Габэ, неукоснительно следующие указаниям Ран (которая профетис). В конечном итоге Ран, снявшая маску в последний раз, саморазоблачается; она суть «глаза» Архонта, намеревавшегося дать людям не эквивалент «жизни», но бессмертие. Здесь мы встречаемся с одной из доктрин о Предопределении, Силе, коей ниспослан Совершенный Ум, и внезапности:

В том случае, когда наблюдатель и есть та самая ультимативная сила, без дистанции прадестинации, он полностью исчезает как сторонний наблюдатель, и для него тогда нет и необходимости ритуального приобщения. Также нет способа приобщиться к силе через её одновременное повторение извне, такую попытку разрушит сама сила, как единственная и неповторимая. [Андрей Чернов]

Вернёмся к архонтическому маскараду. Почему маска – именно лисицы, а не нэкоматы или театра Но? Потому что флора, потому что почвенничество и «аграрный традиционализм», культивируемый обитателями Габэ:

Кицунэ - в японской мифологии произошло смешение коренных японских поверий, характеризовавших лису как атрибут бога *Инари* / 稻荷, также 稻荷神, "инари-но ками", инарисин) — Дух Риса, синтоистская богиня изобилия, риса (и злаковых культур вообще). Почитается в облике лисицы; кроме того, лисица — посланница богини в мире людей, иногда — в облике старика.

А теперь, самое интересное: РС в **Tekunoraizu** двое, и соотносятся они между собой как агент резидуального сакрального [порядка] и радикальный субъект археомодерна. Пояснение о втором: в условиях археомодерна рано или поздно возникает ситуация, когда на мёртворождённых или чахлых ростках модерна сакральное не может проявиться, и воздействовать *облагораживающим* образом на индивида. Из коллективного тела индивида-общественного (культурного типа) откалывается субъект, - недостаточно сознательный, совершающий множество ошибок, и всё равно, в конечном итоге оказывающийся на вершине. Сопряжён этот процесс восхождения с ослаблением современных тенденций: в предпоследние дни сакральное даёт о себе знать, вернее, человек вновь становится способен различить его.

Когда местный градоправитель узнаёт, что под видом «голоса города», интуиции правителя сурового, но справедливого, с ним «общался» Архонт, и что Ран была невольным соглядатаем Его, - он понимает, что его усилия сохранения порядка были напрасными: человек, как центр и ценность, нуждающаяся в субординации, себя не оправдал. Перед самим собой в том числе. И единственное, что он может сделать – позволить себя убить.

Итак. Первый РС, чьё вмешательство разрушило ложный фундамент социальности в подземном мире, Казухо Йоши – Третий Интеллект по преданию исмаилитов об Ангеле Багряном; снизойдя до десятой ступени, он сбрасывает «Кольчугу Давида», в данном случае, иллюзии о жизнеспособности и причастности роду, сеет ненависть, пожинает скорбь, претворяет хаос, - опережая безупречными вычислениями (стратегия) разнообразные меры предосторожности и «санитарии» людей. Только и ждавших повода для самоистребления.

Отправляет Йоши обратно, собственно, центральный персонаж – Ичисе, о котором мы говорили выше. Невестя откуда взявшийся, потерявший мать и проклявший отца (поначалу, затем последует реабилитация с отпущением клеветникам), взявший «силу» от изготовителя совершенных протезов, ставшей ему «второй матерью», движимый ненавистью [ср. **IZO: Kaosu mataha fujôri no kijin / 映画**] и к обитателя Класса, - где архонты-асуры изобрели технолизацию; и к Люксу [Lux, т.е. Свет], городу, отвергшему его; и к «Органу», - синдикату якудзы. Его коллаборации с мафией возможны лишь потому, что якудза воспринимают его как безродного выскочку, попросту – «своего», хотя его появление sub specie Традиции знаменует собой завершение.

Чем особенно хорош «Технолайз», так это ракурсом и оптикой, искусством оператора: ни один персонаж не успевает надоесть своим эксгибиционизмом: по обыкновению, сценарий излишне концентрируется на переживаниях персонажей. В **Tekunoraizu** всего несколько диалогов, поддающихся «учёту» психоаналитиков, - впрочем, психоанализ в настоящее время объясняет всё; остальное решается хорошо поставленными перестрелками и резнёй. Да, это вкусовщина, но сегодня (вчера и завтра) больные и ленивые, нравится нам наблюдение за таковым.

## 五条霊戦記 GOJO REISENKI: GOJOE И ЗАКАТ МОДЕРНА.

Ещё один замечательный традиционалистский фильм. Традиционалистский прежде всего потому, что свидетельствует о потере, акцентируя внимание на присутствующем, периодически сказуемом, отсутствии. Разумеется, до эталонной репрезентации радикального субъекта **IZO** (2004, Миике) не достигающий, но, как мы уже неоднократно сообщали, превзойти IZO просто невозможно. РС, со всей своей спецификой, - квинтэссенция контратрадиционного, овнешняющий сакральное, и облачённый в него, что и есть, в свою очередь, недвусмысленный упрёк дерзновенным, усердно ковырявшими область сакрального с кощунственной целью, - обнаружить там пустоту.

**Gojoe: Spirit War Chronicle** (англоязычное наименование) апеллирует не к конечному итогу, но к определённом периоде, тому, что завершается в одной экзистенциальной сфере, и продолжается в иной. Не столько в исторической, сколько в метаисторической и культурной.

Сравнительно достоверно “**Gojo reisenki: Gojoe**” отражает события периода *Сэнгоку* (戦国時代), начавшийся со смуты годов Онин 1467–1477 гг.) и завершившийся установлением сёгуната Токугава (1603 г.) Но это не главное.

Главное в нём, во-первых, -



В сюжете и видеоряде мы находим то, что Александр Гельевич Дугин называет радикальным субъектом премодерна: [В парадигме традиционного общества \(в «Среде Предания» / премодерна\) – Он находится в центре человека и человечества, но отличен от Центра. Ищите его в полюсе.](#)

Принц Ханао, который призван [жрецом] править Киото под именем Куро Йошицуне из клана Гендзи, некогда был «изгнан» из общества, и из родной ему культуры. Первым шагом от имманентности было падение клана, - Хэйке, враждебные Генджи, вытеснили последних на *Восток*. Характерно, что именно на Восток – не на Запад, и не на Юг, что было бы амбивалентным (в сакральной географии), - на земли мёртвых. Пространства Нихон-то, страны восьми миллионов духов крайне ограничены, тем не менее - мы видим на протяжении все двух с лишним часов одно кладбище за другим, - *чем ближе к Западу*, тем плотнее друг к другу прилегают правильным образом (ногами к востоку) закопанные частично или целиком мертвецы.

*Полюс*, обитель радикального субъекта в премодерне представлен в 五条靈戦記 *пещерой*, где, за проклятым лесом, повинующемся ему, укрылся Принц – брошенные шахты, куда не ходят люди, потому что ушедшие никогда не возвращались. Далее, принц облачён в траурных цветов одеяния, - белые. Символизирующие также молодость и ученичество: облачая умершего в белые одежды, синтоисты посвящали его в новую жизнь. Белый цвет был атрибутом божественного, квинтэссенцией чистоты и истины.

Достигший вершины воинского искусства, иерархии кшатриев, и высот иерархии брахманов, Шанао делает вывод, что человеческое его более не интересует; с нищенским фурором он крушит кумиров традиционного додзё, и отвечает синтоистскому жрецу, а позже – буддистскому гуру, что боги стали бессильны, и он предпочёл им собственную силу.

И диаметрально противоположность ему – бывший наёмник, ронин [浪人], родившийся с волосами и зубами от земной женщины, - демон в собственном смысле слова. Чающий обрести просветления посредством убийства того, кого традиционное общество провозгласило демоном: атрибуты оппонентов настолько же контрастируют, насколько сочетаются друг с другом. Бенкей заклинает духов леса Омага, что бы они пропустили его к потайному убежищу принца; сам принц в известном смысле ищет встречи с Бенкеем, и просит последнего «остановит его». Между тем, ортодокс А[д]жари прямо заявляет, - мечом просветления не достичь, а явление заступника Акаланата было иллюзией (имя «божества», вероятнее всего – ошибка переводчика, акаланата – это наименование холодного оружия). Историческим прототипом кинематографического Бенкея, как и в аниме “**Kurozuka**”, и некоторых других фильмах (см. “**Aragami**” Рюэйя Китамуры) был непревзойдённый воин *Сайто Мусашибо - Saitō Musashibō Benkei* (西塔武蔵坊弁慶). Однажды выбрав путь недеяния, он поздно, на первый взгляд, на самом деле же своевременно, понимает ошибочность своей позиции относительно мира: его предназначение именно совершить, опровергая императив премодерна «сам ничего сделать не можешь». Бенкей впоследствии стал персонажем ритуальных драм - театральных постановок, репрезентующих миф о демоне в культуре Предания, - восстанавливающим баланс сил в материальном мире, в чём и заключает назначение демонической природы. Обратное тому, мир для демона модерна, персонификацией которого является Шанао, – трамплин, - то, что следует преодолеть.

Эта оригинальная трактовка демонизма апроприирована модерном по отношению к премодерну; первые модернисты в традиционном обществе олицетворяли собой деструктивные силы, так же, как для позднейших времён, в частности, эпохи

Просвещения, демонизма был преисполнен преимодерн. Схожие мотивы проявляются и в четырёхчастном OVA **Kikoushi Enma** [鬼公子 炎魔 鬼公子炎魔], о котором будет сказано в дальнейшем.

Оба демона гибнут после драматического сражения на мосту Годзё, по которому «смертному не перейти», как утверждает ютящийся в шалаше слепой отшельник, сродни юродивым. Гибнут не так, как предсказуемо для европейских нео-мифологий (в кинематографе), - обыкновенно причиняющих друг другу смертельные ранения и произносящие (также обращаясь друг другу) сентиментальные реплики. Центральные персонажи мифа Годзё возносятся на небеса, - только таким образом избавив человечество (разумеется, не к лучшему) от своего *присутствия*. В момент кульминации рукопашной в меч «Гроза демонов» ударяет молния, - синтоистский Рейден, нисходящий на землю в образе удара молнии, нередко выступает в роли проводника достойных существ в высшие, над-материальные миры.

Во-вторых, в “Gojo reisenki: Gojoe” нет ни одного положительного персонажа. Известно, как социальный контекст может испоганить Миф, но в «Годзё» все так называемые люди – подонки и выродки, все должны умереть. Благодетельством обладают только демонические натуры. Чернь, ещё вчера трепетавшая при одном упоминании демона (без имени), как только становится известно о ниспровержении иерархии Хейкэ, ликует и беснуется, восклицая - «всё сожжём!» Здесь обнаруживается известная многим полярная оппозиция образе бунта вестерного и восточного: оперативно являющийся карательный отряд из Киото вырезает всю деревеньку смутьянов, - никакого «тяжкого похмелья» после оргии и раскаяния. Сущность власти представлена, какой она и должна быть в преимодерне – священной. С нижестоящими не разговаривают, им отдают приказы, не дорожа «численностью». Но военачальники, неполноценные аристократы, преследующие личные выгоды, бесцеремонно вторгаются на заповедную территорию – священный лес; это было нарушением самой традиции, а не одних формальных обычаев, - и представители элиты будут изрублены наряду с прочими «внутренними» интервентами, той же самой плебейской ордой.

В-третьих, женщины в “Gojo reisenki: Gojoe” нет, вернее, почти нет. Это сугубо мужской, замкнутый нарратив, женщина в нём сосредоточенно молчит, лишь оглашает окрестности пронзительными воплями в родовых муках, или бормочет данную, кем? - демоном же, сутру. Отсюда просматривается интересная перспектива сюжета за финальными титрами. После «гибели» принца Шанао наследником клана Гендзи, именем Куро Йошицуне Минамото назначен его названный младший брат Кешимару (происхождение которого сокрыто сценарием). Соратник Бенкея – Тецукучи, к слову, - разгадавший его природу с самой первой встречи (Ты сам проклятый. Иначе не пришел бы сюда) после битвы титанов-асуров слепнет, - и всё же ему удаётся из пламени пожара спасти ребёнка той женщины, которая, по заверениям деревенской колдуньи, зачала от демона.

Впрочем, хорошо, что сиквела до сих пор не сняли, и вряд ли снимут.

## РЕМИНИСЦЕНЦИЯ - 裏返しが利く



Хороший, достаточно хороший, смыслом обильный фильм; иллюстративный ряд Знамений Времени, как они даны в преломлении поп-культуры. Гораздо лучше, чем унылые фрейд-экзистенциалистские шляги признанного публикой столпа азиатского кинематографа Тераяма Судзи (то-то же духи, представленные в виде актёров театра Кабуки [歌舞伎], вовсю потешаются и глумятся над персонажами «Пасторали» и «Лабиринта травы»). В творчестве последнего имярёка семантику приходится вытряхивать насильно, многое додумывая самому, но, - сколько можно изобретать ребусы для практики головного и спинного мозгов, когда как безвестные [для широких кругов] коллеги «авторитетов» говорят и показывают всё, о чём мы хотели знать, но опасались спросить.

Почему опасались – см. далее.

К вопросу о Белой [гипотетически Чёрной] Вдове – оной в **Kiraware Matsuko no issho** / 嫌われ松子の一生 нет; есть

стереотипическая (вместо архетипической) женская, с некоторых времён и мужская жалоба, - «хотелось как лучше, а получилось – как с недавнего времени», характерная для всех культур в ситуации археомодерна, настигаемых модерном или уже постмодерном. Тем не менее, «Воспоминания Мацуко» - фильм не жалобный и не безжалостный: это аниме “**Millenium Actress**” [**Sennen Joyū** / 千年女優] Сатоши Кона, вывернутое наизнанку – женский нарратив, где волевое, субъектное проявление случается вопреки, а не благодаря.

Магистральная тема повествования – о том, как пресуппозиция совпадает с [над]индивидуальной дестинацией. Проще говоря, если женщина готова взять на себя вину за кражу, стало быть, она с раболепной готовностью может воровать, убивать, торговать наркотиками, проституировать и т.д., и т.п. Противопоставить рациональным [мужским] доводам Мацуко, центральный персонаж, ничего не может, разве что соорудить нелепую рожицу; аффективный жест отсылает к концепту сакральности всего глупого, но непреходящего и беззлобного.

Кто такая сама Мацуко? Это *идиотская аватара* всеблаготворительной богини, отождествляемой с сторукой Канон: число рук - это аллегория на сотериологическую методологию во множестве конфигураций [помимо прочего, небезосновательно предположение, что Мацуко И.А. Аматерасу, - изгнанной собственным братом из Дома]. То, что в кадре эпизодически и единственный раз мелькает священник-лютеранин, с дидактическими интонациями возвещающий, что «бог есть любовь», на ситуацию влияет мало, - христианские мотивы появляются уже когда почти всем становится ясно:

фантастически неразумная аватара ниспослана в этот мир служить непоколебимой верой и опровергающей всё правдой спасать, в том числе убийством, от гораздо более скорбной участи некоторых существ.

Некоторых, но не всех, - воплощению в пейоративной форме не отведено столь высокое место в иерархии, вместе с тем, основной её задачей является редукция к подлинному сакральному порядку: сродни Молад-Прокси из сериала *エルゴプラクシ*, она всё же возвращается из образующегося вокруг ней в естественном порядке ада.

Гностическая импликация: Мацуко – падшая София [она же Психея, Эннойя, и ещё с несколько десятков имён]; возлюбленная Симона-вохва, ключевая фигура эсхатологического учения ересиархов, подробнее о ней можно узнать в книге Евгения Афонасина «**Гностицизм в свидетельствах христианских апологетов**» или, из ниже пространно цитируемой монографии Ганса Йонаса:

Единственной особенностью земного путешествия Симона было то, что он брал с собой женщину по имени Елена, которую, по его словам, он нашел в публичном доме в Тире, и она, по его мнению, была спасенным им самым последним и самым непритязательным воплощением падшей "Мысли" Бога, а также средством спасения для всех, кто верит в них обоих. Следующее толкование объяснит содержание доктрины этой рекламной компании; красочность и бесстыдство этой демонстрации должны быть интересны и сами по себе. [...]

"Существует одна Сила, разделенная на верхнюю и нижнюю, порождающая себя, растящая себя, ищущая себя, находящая себя, являющаяся своей собственной матерью, своим отцом... своей дочерью, своим сыном... Единый, корень Всего". Этот Единый, раскрывающий все, – "тот, кто стоит, стоял и будет стоять: он стоит над несотворенной Силой; он стоял под потоком вод [т.е. миром материи], рожденный по образу; он будет стоять над блаженной бесконечной Силой, когда его образ станет совершенным" (Hirrol. Refut. VI. 17.1 – 3). Как произошло это саморазделение на верх и низ? Иными словами, как изначальное Бытие объясняет себе необходимость своего последующего самовосстановления? Это характерная черта следующего воззрения, согласно которому мир тьмы, или материи, не изначально предполагал противопоставление первичному бытию, но этот дуализм существующей реальности происходит из внутреннего процесса внутри самого божества. Это отличительная особенность сирийского и александрийского гносиса и его главное отличие от гностического умозрения иранского типа, в основе которого лежит дуализм предсуществующих начал. [...]

Следовательно, – если мы обратимся к более достоверным источникам – персонифицированная женская фигура Эпиной (или, альтернативно, Энной), вобравшей в себя порождающую силу Отца, является субъектом дальнейшей божественной истории, которая была начата первым актом рефлексии. Это история творения или ряда творений, причем специфически гностическая особенность данного процесса в том, что это история прогрессирующей деградации, в ходе которой Эпиноя, носитель творческих сил, отрезанных от их источника, теряет контроль над своими собственными творениями и во все большей степени становится жертвой порожденных ею сил. Все это вместе с падением, страданием, упадком и возможным освобождением этой женственной ипостаси божественного становится предметом более поздних сообщений о Симоне. Повидимому, не имея в своих источниках ничего подобного концептуальной дедукции "Великого Толкования", они вводят женственную сущность простым утверждением, что она – "первая Мысль Его (божественного) ума, вселенская мать, через которую Он в начале решил сотворить ангелов и архангелов".

Как правило, идиотские аватары завершают свою миссию печально, чтобы не сказать сильней: окончательно опустившуюся на дно Мацуко забивает контртрадиционными бейсбольными битами школата. В данном случае сценарий апеллирует к парадигмальному аспекту теологии: в завершающемся, и готовом отмереть, быть



демонтированным модерне человек расправляется с богом, кем бы он ни был – манифестационистским божеством или ипостасью космократора [в креационизме]. Таким образом, задание быть константой-индикатором ухудшения ситуации передаётся самому человеку: просто превосходная мотивация мизантропических настроений и геноцидальных тенденций, тем более, что крушение Мацуко началось с проявления снисходительности к мрази-подростку.

Помимо этого условия, здесь пролегает существенное различие с образцами кинематографа, имманентного археомодерну, - мягко говоря, «семейными драмами» Такёши Миике: индивидуум археомодерна, персонаж **Visitor Q** / ビジターQ, например, интуитивно ощущает, что незаметным для себя образом оказался «ниже дна». Дивидуум постмодерна ни о чём подобном не задумывается, знать не желает, апперцепцию давит на корню: на трогательные воззвания Мацуко отвечает пощёчиной, за звуком которой слышится немой вопрос – «Зачем ты смущаешь нас своей добродетелью?»

Остаётся добавить, что идиотская аватара практически никогда не меняет модус с милосердия и всепрощения, - неминуемо превращаясь в Чёрную Вдову или Существо Хаоса. И, если в западной культуре страшные снаружи, добрые внутри (или наоборот) наследницы ценностей и смыслов эпохи Премодерна периодически настырно показывают нам, как бывает нехорошо одним, а другим – замечательно (на міру и смёрть красна), чем и надоели, «Воспоминания Мацуко» не поучая, аподидактически представили нам, как избежать предельно плохого.

UPD: Младшую сестру, насколько мы понимаем ситуацию с репрезентациями мифологии Ниппон, следует рассматривать как ипостась одной сущности со старшей.

Сродни тому, как это случалось в **Higurashi no naku koro ni kai** [/rei]. Аватара божества в Міру делится на активное, и потому "взрослое" в человеческом понимании; и бездеятельное, но высшее, за пределами физического миропорядка всемогущее. Собственно, в **Higurashi no naku koro ni kai** Ханю, известная также как Нанодесу, "ведёт себя" очень по-детски, а наследница рода священников Рика Фурудэ проявляет энергичность и сноровку "по-взрослому".

Различие с **Kiraware Matsuko no issho** в том, что ипостаси локализованной аватары Каннон по существу ближе друг к другу, чем строго определённые и дистанцированные воплощения Ояширо-самы, Ханю и Рика воссоединяются на краткие периоды, после чего последнюю опять выкидывает в тварный мир, одну из его конфигураций. А в **Kiraware Matsuko no issho** нет даже намёка, что за воссоединением последует разлука. Заметим, что в финале Мацуко "делает стрижку" сестре, идентичную той, что была у неё в момент "на вершине обыденного счастья", отчего становится очевидным, они - двойня, где младшая, там должна быть и старшая. Богиня поднялась по stairway to heaven, потому что поздний модерн её убил, а постмодерн к себе аватар не подпускает, больше такого чудесного не будет, больше никогда.

## つと 小兒病的 獅子奮迅: FURI KURI

В фольклоре всех стран и народов есть малопонятное, но на уровне апперцепции приятное современному человеку *locus communis*. Передача лучшего, надличного ценностного наследства младшему сыну. Патриархальные, как правило, монотеистические культуры, обходились с младшенькими сурово – обрушивая на них всю тяжесть Прæдистинации, вбивая их глубже пыли – в самое почву, дабы из могильных тенет утробы (могила = матка) Великих Матерей они не выбрались никогда. И, напротив, старшие выстраиваются бодрыми шеренгами, прочно и надолго занимая поверхность, ноги на ширине плеч, позвоночник прям, в руках – оружие, всегда готовое обратиться против нарушителей священной территории. Священной – освящённой и освещённой сверху. Инспирация Отца не распространяется вглубь, и, когда вся поверхность, внешний экзистенциальный пласт, погружается в ноктюрнальный сумрак, - старшим нет здесь места, и они исчезают, развеиваются, подобно призрачным силуэтам в утреннем тумане.



И человек становится инфантилен. Отцы, некогда бывшие не более, и не менее, чем старшими сыновьями, уже не знают, что такое традиционное отцовство, равно как и не ведома им Мать. В подвешенном состоянии, между небом и землёй – не прикасаясь ни к тому, ни к другому; связи родового и расового порядков опосредствованы имманентностью, сродни – «видишь – это твой папа», «смотри, это – твоя мама», указывая на избыточно заботливых, или стоически безразличных смертных, когда как следовало бы указывать на Солнце и Луну в натальной карте. Но сегодня развёртывать эту экзегезу не станем, - наш очерк посвящён тем, кто не живёт на вырост, - припасём для лучших предпоследних дней с безоблачным небом.

Скажем вот о чём:

В манифестационистских культурах обнаруживается полярно обратная пресуппозиция: младшему сыну суждено вобрать в себя силы, инициатические «векторы» и стать аватарой Предка, далеко отстоящего вне человеческих временных измерений прошлого, настоящего и будущего. Манифестацию рода дистанцирую как можно дальше от моносубъекта, - старшие сыновья которого уже успели вкусить всевозможные доступные плоды господства. Саму Власть.

Так вот, братьев у этого бога О~кунинуси-но ками было восемьдесят богов. Но все-таки все [они] страну уступили богу О~кунинуси-но ками. А причина того, что уступили, [была такая]: каждый из тех восьмидесяти богов замыслил взять в жены Ягами-химэ -

Деву из Ягами, что в Инаба, и когда [они] вместе отправились в Инаба, на бога О~намудзи-но ками взвалили поклажу и взяли [его] с собой, сопровождать их (поскольку он был младшим из них – прим. наше)

Тут, когда достигли [они] мыса Кэта, валялся там голый заяц. Тогда восемьдесят богов сказали зайцу: "Делать тебе надлежит вот что: омойся этой морской соленой водой и ложись на гребне высокой горы, так, чтобы ветром тебя обдуло", - так сказали.

Вот тот заяц и лег, как [его] научили восемьдесят богов. Тогда, как стала соль высыхать, шкурка на его теле во всех местах от ветра потрескалась. Вот и лежал [он], плача, страдая от боли, а в это время бог О~намудзи-но ками, шедший сзади всех, того зайца увидел и "Почему ты лежишь и плачешь?" - [его] спросил.

Тогда заяц сказал в ответ: "Пребывал я на острове Оки, и захотелось мне перебраться на эту землю, но перебраться способа не было. Вот я и сказал Ван□, - Морскому Крокодилу, обманув [его]: "Потягемся с тобой, посчитаем родичей [твоих и моих] - которых больше. Пусть твои родичи, сколько их есть, по твоему приказу явятся и улягутся все в ряд, от этого острова до мыса Кэта. Тогда я ступлю на них и, пробегая, [их] сосчитаю. Тут и узнаем, моих родичей или твоих больше", - так сказал. Когда так сказал, [они], обманувшись, легли в ряд, и тогда я ступил на них, считая, перебрался, и когда вот-вот уже собирался ступить на землю, сказал: "Я тебя обманул". И едва так сказал, как самым последним в ряду лежавший крокодил меня сцапал и всю мою одежду" ободрал. Из-за этого я плакал и горевал, и тут, до тебя прошедшие восемьдесят богов дали [мне] повеление: "Омойся соленой морской водой и ложись на ветру", - так научили. И вот, когда [я] сделал, как [они меня] научили, тело мое во всех местах покрылось ранами", - так сказал.

Тут бог О~намудзи-но ками того зайца научил: "Теперь же, не медля, отправляйся к этому устью [реки], и если там ты тело свое [чистой] водой омоешь, сейчас же пыльцу с камыша, [что растет] у того устья, соберешь, [ее] расстелишь-рассыплешь и на ней поваляешься, тело твое непременно излечится - станет таким, как прежде", - так сказал.

И вот, когда [заяц] поступил согласно поучению, тело его стало таким, как прежде. Это и есть Голый Заяц из Инаба. Сейчас зовется [он] Заяц-бог. И вот, тот заяц богу О~намудзи-но ками сказал: "Те восемьдесят богов ни за что не получают [в жены] Ягами-химэ. Ты, бог, хоть ты и нес поклажу, получишь [ее]", - так сказал.

Заметим, что данный нарратив явственно отличается от аналогичного, известного в славянского фольклоре, - где персонификации стихийных сил, тотемные животные, медведь, волк, сокол (ястреб), заяц, хищная рыба (как правило, щука), просят подлинного господина, «проходящего, как хозяин» по их ареалам, не вредить им. «Не убивай меня, Иван-царевич, я тебе пригожусь». Пресуппозиция в данной ситуации объективируется, - моносубъект в актуальности, так или иначе, вынужден обращаться к существам, внеположным его диспозитиву господства. Нужно перейти через реку – медведь валит столетнюю сосну; заяц из лесу дремучего сталкивает «кощеева зайца», чтобы последний превратился в утку; утку сбивает на лету не стрела (царевич промахивается) – сокол; упавшее в море яйцо выбрасывает на берег пойманная, но отпущенная некогда щука.

Мы полагаем, что в данном случае оппозиционных и транспозиционных сравнений нет: это сопоставление репрезентаций парадигмальных, структурных феноменов, вероятно, некогда более чем схожих, и теперь только ставшими едва ли не полярно различными.

О~намудзи-но – радикальный субъект премодерна (РСП), состоявшийся в итоге последовательной динамики, реконфигурации иерархии, субординированной космическим циклам. На «стеснение» парадигмой он не сетует, проблема свободы, воли и выбора нисколько не тревожит, это не его заботы и не его трудности. Как будто

он сознаёт, что ушедшие далеко вперёд «налегке» старшие братья взяли на себя несоизмеримо большую ношу, чем весь их физический скарб. В Предании 古事記 [こじき、ふることふみ] старшие братья обделены провиденциальной силой, не в последнюю очередь потому, что они есть само сакральное диспозитива господства, традиция предосудительно относится к тому, чтобы сосватать их Иной на тонких планах, но с сомнительным приданым, коей является Принцесса Ягами. Легенда О~намудзи-но ками завершается «закрепощением» братьев в локализованных топосах, тех же ареалах: так в Премодерне расселяют сакральное по холмам, ручьям и лесам с помощью Радикального Субъекта, а не вопреки ему.

В русских же народных сказках в переводе с традиционного на модернистский старшие братья покидают сюжет, как только повествование акцентируется на младшем, спасителе и освободителе; своё предназначение они исполнили «в первой главе», смирившись с тем, что в экстремальной ситуации практически беспомощны. Персонализациям сакрального с самого начала известно «своё место», пространство и «ёмкость», удаление от которого позволено только субъекту, да и то – ненадолго, в порядке исключения а не высшей закономерности.

OVA-сериалом **Furi Kuri** / フリクリ представлен сюжет, в аспекте прогресса и дальнейшего улучшения ситуации крайне «невыгодный» человеку, и тому, что от него осталось в незавершённом модерне, «надкусанном» постмодерном. Сакральное вынесено за сферу т.н. жизнедеятельности и восприятия, реальность как искусственный концепт не оставляет желать лучшего [“never know best” на сигарете] «объективного», не-естественного настолько же, насколько и не-противоестественного, с довеском из непредотвратимых коллективных неврозов и психозов, проблем автоидентификации и социализации, экологических условий и повсеместной деградации культуры. Неудивительно, что Корпорация Мирового Зла™, “Medical Mechanical”, выстроила завод, по совместительству, - карцер Ангела Багряного (здесь он зовётся Атомском) посреди всего этого уныния.

Радикальному субъекту неоткуда взяться, кроме неиспорченными присутствием человека пространств и времён: Харуко Харухара / ハルハラ・ハル子 или Рахару Харуха / ハルハ・ラハル – умница-красавица, спортсменка-гитаристка, модус неумеренной агрессии и внезапной беспощадности («Воруй @ Убивай») – незваная гостья из Космоса, эманация «будущего здесь», минуя Dasein.

Футуристическая интервенция причудливым образом, к несчастью для всех невысокого происхождения существ – на краткое время, обращает провинциальный городок в эпицентр Второго Начала. Харухара эманурует ангелическую иерархию [Aq], [عقل], буквально, ударами басгитары по опустошённой голове обыкновенного японского подростка. Наота Нандабе [ナンダバ・直太] между тем, отнюдь не рад извлечению из собственно черепа биомеханоидов, как и всякий пуганный зловещими тенями сакрального продукт модерна; тем более, что воспитан отцом – великовозрастным инфантилом, «бывшим помощником редактора контркультурного журнала», без матери; старший брат по-свидригайловски уехал в Америку, тусовать-блядовать-в-бейсбол-играть, оставив на Родине беспомощную подружку; классным руководителем женского пола, феерической невротичкой.

Всё это не настолько страшно, по сравнению с периодическими побоями, отсутствием мозга и механическим пищеводом, после посещения которого Наота становится, собственно, «говном робота». Пейоративная форма ре-информации (сообщения новой формы, качественного содержания) сопряжена опять же с парадигмальными

условиями. По мере того, как божественное, ангелическое, демоническое и т.п. генеалогия человека подавлялась, всё чаще возникал вопрос взросления. Когда от сакральной истории человечества, *sub specie* антропологии вначале остался пресный и безыскусный историцизм, или так называемый истмат, - уже виднелись трещинки в «ноосферическом слое». Модерн, помимо монументальных [авто]биографических трудов, позволил появиться того же характера миниатюрам, - анекдотам, занявшим бóльшую часть личной истории, чем постмодерн с удовольствием и воспользовался.

Ныне это единственный жанр «творчества», востребованный на текстуальном рынке; миллионы дивидов, социальных атомов, с аппетитом повествуют о себе и с аппетитом же поглощают [ил]локутивные завтраки, обеды и ужины из трёх блюд (в рамках потребительской корзины) – политика, *contemporary art*, спорт, наркотики, реклама, семья, финансы, педофилия, аборты и «как мы к этому относимся».

Furi Kuri / フリクリ - тот же прескверный квазибиографический анекдот, с тем различием от постмодернистских экзерсисов тем, что рассказан «маньеристами» от жанровой дальневосточной мультипликации. В свою очередь, апеллирующими к Мифу, а не к пыльной, распылённой «реальности», от которой даже у киборгов аллергический синдром и несварение желудка.

А теперь рассмотрим подробнее кто кого поедает и изблёвывает:

Это - Херувим, зовётся Канти (カンチ), и этимологический анализ имени даёт довольно любопытные материалы: カン [кан] – совершенный, написание же слога チ - [ти], варьирует значение слова целиком. В сочетании с другими аффиксами チ пишется как 架 - подвесной, 智 - интеллект, 痴 – слабоумие.

Херувим (множ. число, единств. будет "херув"; др.-греч. χερουβίμ от ивр. כַּרְוַבִּיִּם, керубим, — заступники, умы, распространители познания, изливание мудрости [Быт 3:24; Иез 10; Пс 17:11] — четырехкрылые и четырехликие ангелы. Их имя значит: изливание премудрости, просвещение. Но покамест удел его, - служить кривдой и неверием в собственные силы, - как и положено инфантильным "идиотским аватарам", - бессознательным медиатором Благородных Существ: сиюминутная молниеносная трансформация его прерывается столь же стремительно, как и возвышение над тварностью.

В Furi Kuri / フリクリ он фигурирует как заступник человека перед неотвратимым вторжением в Мир inferнальных существ; освободитель энергий, дающих силы к перерождению. Вторая пара крыл его - реактивный двигатель там, где у антропоморфного существа должны располагаться лопатки.

Вероятно, у некоторых зрителей вызовет недоумение сами методы сражения Канти, стратегически значимой и дееспособной аватары: робот трансформируется в артиллерийское орудие большого калибра, и, накопив энергию, совершает всего один залп. Настолько мощный, что в радиусе от ста метров до километра мгновенно плавится сталь и расплывается железобетон.

Но внимательно проследим линейные параллели, манифестацию оружия:

Завладев гибельным яйцом, царевич бросает его в лоб Кощея - и он тотчас же умирает, подобно тому, как о дьяволе существует поверье, что его можно убить только серебряной пулей (молнией) или брошенным в лоб яйцом, снесенным курицей накануне Рождества, когда, по языческому календарному мифу, рождается Солнце. Точно так же великаны мрака (зимних туч) гибнут от лучей восходящего (весеннего)

солнца. То же рассказывают и про Змея: существует остров, на острове камень, в камне заяц, в зайце утка, в утке яйцо, в яйце желток, в желтке драгоценный камешек - это и есть Змеиная смерть; надо только добыть камешек и бросить им в Змея.

В большинстве сюжетных конфигураций последний, один и самых существенных, компонентов по неясным причинам умалчивается: гибель Кощея и Змея влечёт за собой предельную степень разрушения их «ареалов». Так, царство Кощея, перевёртыш inferнальной «шахты», проваливается обратно под землю; змиев остров погружается в пучину океана, откуда и был поднят неведомыми силами. Сам же разрушитель чудесным образом спасается из катаклизма.

В доктринах исмаилитов (гностической гетеродоксии ислама) Первейший дефинирован как III Aql, Третий Интеллект, низвергшийся с третьей ступени на десятую; когда вновь настанет время, он сбросит сдерживающую его Кольчугу Давида и обретёт единовластие в единоначалии, - и последний вновь станет Первым. Что в финале Furi Kuri / フリクリ и происходит. Но, возродив Первейшего, ловчий душ человеческих и трикстер Харуха оставляет взростеть своим чередом. Уповаем, что когда-нибудь у них всё получится.

На всякий случай, а вдруг...

## BAWANG BIE JI. ПРОЩАЕМСЯ, НО НЕ ПРОЩАЕМ.



Ответим одним словом на вопрос “о чём этот фильм?": об отчуждении. Не апеллируя к теории с практикой драматургии, можно сконструировать элементарную дуальную классификацию драмы, в которую уместятся все пьесы и постановки без исключения. Первая, со своими всеми достоинствами (достояние, то есть потенциальность) и дефектами, - драма о воссоединении. Античная драма, известная по хрестоматийным антологиям, от Фесписа Икарийского до Эсхила – история о воссоединении человека с богами. Напрасно считать жертвоприношение Ифигении [дочери Агамемнона и Клитемнестры, согласно древнейшему из известных мифов наделённая Артемидой бессмертием, Стесихор же в “Орестее” повествует о претворении Ифигении в Гекату] бессмысленно-жестоким капризом, как и все прочие «уличения в излишествах» насилия архаики. Жертвоприношения, так называемые «кровавые ритуалы» исполнялись во избежание чего-либо ещё более худшего. К слову, худшее всего не медлило

проявится хотя бы на поверхности социального, - редкая античная драма с тех пор, как

стала сценическим искусством, происходила не при власти узурпатора. А узурпатором-тираном вольнорождённые волили считать любого царя, чья родословная была «подредактирована» братоубийством или вторым браком с иноземцем или чужестранкой. С теми, кто Вот почему даже ушлый Улисс, несмотря на «беспорядочные половые связи» по пути из Илиона хранил супружескую (и отцовскую, а не сексуальную) верность, а Пенелопа дождалась его, не поддавшись льстивым увещаниям и щедрым посулам.

Характерно, что не инцестом, внебрачным рождением или самой тиранией цари и царицы впадали в немилость у демоса; царь Эдип предался самобичеванию не столько из-за неуместных в античной драме психических переживаний, как бы ни настаивали на том драматурги официозные и одиозные, включительно Пьера Паоло Пазолини. Представим себе «крушение чувств» элина, для которого генеалогия über alles, когда он узнаёт: папу ещё в юности либидозным образом пронзил акинаком [ἀκινάκης - короткий меч, по другим данным то было κάμαξ или κοῦρις, то есть копьё; третьи источники называют пастушеский посох - καλαῦρον]. А маменька повесилась. А сыновья стали пренебрегать, за что были прокляты. Царские регалии и привилегии в подобных ситуациях нисколько не способствуют, а напротив – усугубляют фатальную необратимость потери. Силён контраст мироощущения правомерного [по салической закономерности] центра, тоже единственного, но не одинокого, с вытолкнутым взапой из всех кругов. Отчуждение индивида – один из «побочных эффектов» его трансформации в субъект, таким образом, своего рода преодоление детерминант фатума, когда строго размеренный и жёстко концентрированный в аспекте целесообразности алгоритм-сценарий в некоем сегменте искажён, нарушен. Иными словами, в колее сюжета, не допускающего импровизаций и непредсказуемых ходов, образуется «лазейка», причём не спасительная, как принято полагать вероятность отмены наказания или амнистию; обратно тому, «лазейка» ведёт на подмости, где разыгрывается ещё более жестокая и совсем уж бессмысленная драма. Бессмысленная потому, что беспорядочная; всем, без счастливых исключений персонажам сразу же дано понять, - там, где кульминация, пусть и эстетически содержательная, переживается в тревожном уединении. Вся драма держится на этом канате-нерве от разлучения к потере. Не навсегда, но и редкие мгновения наедине, для диалога, или там для совокупления, непременно «горчат» предвкушением расставания.

К вопрошанию диалогизирующих: То, что взаимоотношения богов и людей драматизировались в двусмысленном ключе, знаменовало собой обыкновенные, - да, самые обыденные коммуникативные затруднения. До того, как в европейской античной ойкумене стала известна мифологема Вавилонского столпотворения, вряд ли регулярно возникали вопросы сродни, - как это ахейцы без малейшего затруднения общаются с инородцами, - и не только с воинской аристократией Илиона. Несомненно, что культурный обмен, вплоть до потлача [в Аттике практика обмена всем имуществом называлась ἀντιδῶσις, т.е., буквально «антиобмен», от διαδῶσις, «размен между двумя»] с троянцами начался ещё до войны. Для нас же удивительнее другое, - в изложении Софокла «биографии» фиванского царя мы всегда сталкиваемся с фатальной задержкой. В дальнейшем она сократилась до так называемой драматической паузы, когда слушателю~зрителю предоставляется возможность подумать~погадать о судьбах действующих лиц, да и о своей тоже. “Царь Эдип” содержит три основополагающих прецедента опоздания[\*], некоторым внушающие недоуменное возражение коллективной персонификации Ананке [Неизбежности] – хору: как же так, ведь столько времени дано было, чтобы исправить ошибку. Неужто не ведали, неужели не видели, не поверили и вот... Тут важным считаем пояснить: в античном мифе нет второ~ и третьестепенных персонажей, которые могли бы подсказать, пособить переводом ультимативных суждений хора. Повествование в

античной драме – это история центра, чей распад, инверсия, вместе с моделью мироздания, - неизбежны. Если второстепенный персонаж и появляется, то в качестве ни во что не вмещающегося арбитра или комментатора; третий в диалогах с богами – лишний.

[\*] – 1. Табуированный Оракулом брак – Лая и Иокасты; «изгнание» Эдипа. 2. Бегство Эдипа, уже узнавшего, что ему суждено стать отцеубийцей, от коринфского царя Полиба, которого Эдип считал своим отцом; «нечаянное» убийство Лая. 3. Брак с Иокастой, недолгая, но, в общем-то, счастливая семейная жизнь; моровая язва в Фивах, объяснённая оракулом карой богов за царевубийство. Эдип отказывается от престола и ослепляет себя.

### Софокл. “Царь Эдип”, Эксод.

*Домочадец.*

О граждане почтенные страны!

Что предстоит и слышать вам и видеть!

Какое бремя скорби несть вам, если

В вас преданность живет к семье царя!

Нет, не омоют даже Истр и Фасис

Лабдака дом; столь много страшных дел

Таится в нем, и вольных и невольных,-

И новые объявятся!.. Нет горше

По доброй воле понесенных мук.

Всё это обнаруживается в превосходном образце современного китайского кинематографа, "**Bawang bie ji**" (1993, реж. Чен Кайгэ). Первая постановка, которая размещена в видео-ряду может быть «прочтена» как буквальное выражение лозунга «искусство принадлежит народу», - и сразу же, в точности обратное: народ принадлежит искусству. Карнавальное шествие с бесхитростным мифологическим сюжетом – «вторжение захватчиков ~ отражение атаки» подразумевает активное участие заурядного зрителя, реагирующего не так, как регламентируют правила театрального этикета; усмотрел крамолу – расквитался с актёром. Ситуативный принцип оправдывает себя, - подлинная драма невозможна в сытом самодовольном обществе. Соответственно этнокультурной диктатуре, артист [этимологически – «осуществляющий искусство», *arte - est*] вовлекается в конфликтную, или просто гибельную ситуацию, тем самым, получая возможность отождествиться с изображаемыми им героями.

Истоки театра, как известно, покоятся в архаических мистериях, известных всем культурам старше эллинских трагиков. Один или несколько из действующих лиц в таковых «представлениях» воплощали собой призванное на праздник божество. В данном аспекте различие между драмой единения и драмой отчуждения заключается в принципах медиации. В первом случае *артист* со жреческим титулом призывает божество в собственное тело, - что следует различить с отождествлением, относящимся к символическому порядку. Атрибуция значительно позже становится *сакрализуемой*, когда от *внимания и заботы о символах* стала якобы зависимой милость или гнев богов. В поздние времена, названные в силу некоторых причин «классическими» искусство медиума было заменено *опосредствованной* медиацией, - распространившегося из Бактрии (точнее, Дидима) и Персии, а также перенятом Дельфами, «новшеством». Заключалось оно в том, что божество, будь то сам Δελφίνος (Аполлон) или местечковый божок, коего почитать вниманием должно было только проездом, сообщает, не присутствуя *лично*, в своей *самости*. В книгах “Об упадке оракулов” Плутарха и “О египетских мистериях” Ямвлиха мы узнаем об этом посредничестве подробнее, заметим лишь, что Эдип в каноническом переводе



Шервинского говорит некому вестнику: “Изволь. Когда-то был от Аполлона / Мне глас, что в брак я с матерью вступлю / И кровь отца пролью своей рукою. / Вот отчего далеко от Коринфа / Живу теперь,- и счастлив здесь”. Ближе к финалу бедствующие фиванцы и сам царь взывают к богам, но только безразличный хор прерывает их жалобы и стенания. Весть о божественной каре и ультиматуме доносит не эпизодическая фигура, - Жрец, в прологе только и способный вымолвить “О дети, встанем! Мы сошлись сюда / Спросить о том, что царь и сам поведал. / Пусть Аполлон, **пославший** нам вещанье, / Нас защитит и уничтожит мор”. Изобличает Эдипа слепец Тиресий, независимый от официальной мантической эпистемы прорицатель: “<...>А я тебе повелеваю / Твой приговор исполнить - над собой, / И ни меня, ни их не трогать, ибо / Страны безбожный осквернитель - ты!”

Итого, на примере античной драмы мы наблюдаем не психологическую трагедию, а циклически замкнутую историю власти. Первая четверть: персонаж наделяется, овладевает субстанцией власти, - взаимодействующие статусы «потомок богов или полу-богов» и «государь». Вторая четверть: персонаж начинает мнить под предлогом своей причастности высшему роду самоё себя – непогрешимым. Третья четверть – персонаж воспринимает отрицание своей неподсудности за отрицание власти, которой, как известно, несть еще не от Богов. Четвёртая и последняя – собравший достаточное количество «хит-поинтов» отрицания персонаж проклинает фатум, за что Боги показывают ему danmaku bound field (damage 99 percent). Циклическим тетраэдр становится после Троянской войны – эту последовательность апробировала династия Атридов, не избежал и Одиссей многомудрый.

Во втором случае, в драме отчуждения центральный персонаж уже лишён страха и наслаждения слышать даже отголосок божественного, тем самым, принуждённым прислушиваться (не прислуживая, подобно выродившимся жрецам) к гласу народному, который сами знаете что. Острый слух и внимание к стихиям, данные не только природой, всегда развиваются через многократное постижение экстремумов, - как же её изобразить не испытывая за пределами сцены подлинное отчаяние, боль, смятение, тревогу и другие столько существенные в народной пекинской опере чувства. "Bawang bie ji" и представляет нам в начале воспитательную методичку, противопоставляемую унификациям артистического в современном понимании и осуществлении феномена. Способный артист – не с врождённым навыком «лишь бы поломаться», но с выправленным розгой позвоночником, достаточно гибким, чтобы служить и поклоняться достопочтенной публике должным образом. Публика, в свою очередь, - не просто «кормилица» и суровая мать, только изредка умиляющаяся ужимкам и кривлянию обыкновенных детей своих, в поту и крови старающихся угодить ей.

Биография двух артистов пекинской оперы, - Чена “Мотылька” [Douzi] Даюи и Дуна “Каланча” [Shitou] Зиаолу (? – фамилии практически не поддаются буквальной транслитерации) – рассказ в два часа пятьдесят минут о модальности Власти знания о теле и психике в Диспозитиве Господства, в соответствии с классификацией Мишеля Фуко[лта]. Это означает, что расплата за избыточность чувств и само мироощущение актёра, как гласят субтитры Виктора Сарова, «лицедея», столь же избыточны, они экстремальны. Экстремум *предполагает* мгновенную трату, с заменой или без, что особенно характерно для *традиционного* азиатского кинематографа в целом – без заунывных интонаций о потере, несправедливом разделе или несостоявшейся сделке. От периода царствования последнего императора Пу И до эпохи властвования и правления Партии, актёрство – сквозная линия, подчёркнуто монотонная; актёры переживают годы деспотии хунт, террора интервентов, маньчжурских и японцев, диктатуры пролетариата как сменяющуюся бутафорию одного единственного спектакля.

И здесь мы узнаём инверсию европейской драмы в целом, - благодаря актёрству [лицедейству] не как приобретённому навыку, но экстраординарной генеалогии, Чен и Дун настолько «вживаются» в роли, что исторические события, в том числе историю Власти, они воспринимают как сюжет пекинской оперы и неукоснительно следуют сценарию, прописанному режиссёром. Зрители, в свою очередь, отвечают этой полной самоотдаче Игре взаимностью; Кайге убедительным образом представляет, как самый невежественный хунвэйбин, бесчинствующий в театре, оказывается более чуток к театру, чем взыскательный ценитель на Западе. Мог ли Дун «Каланча», прозванный в детстве «железной башкой», то бишь не самым щепетильным к искусству, относящийся к актёрству как ремеслу, представить себе, что его будут «в самом деле» считать реакционным государем? Сакральная символика тождественна Власти, внеположно тому, с какими целями её поминают все, - с почтительными ли, как «владыка оперы» Юань или деструктивными, как активисты культурной революции. Sic, предавший обоих наставников, одному з которых он обязан жизнью, в финале не выдерживает природной тяги к лицедейству, накладывает грим и напевает арию из «Государя, прощающего с наложницей». И тут в репетиционный зал входят его коллеги из Молодой Гвардии ККП, и... Слишком напоминает прерывистую циркуляцию европейской античной драмы.

Отметим родственный [генеалогический] аспект восприимчивости к искусству – ритуальный. Завершающая фильм сцена – субстрат [сокращенная адаптированная версия] ритуала экзорцизма, в тех или иных формах наличествующего в каждой архаической культуре. «Сгинь, бычий демон, змеиный дух» – едва ли не оперным хором вопиёт толпа «красных вандалов». В контексте секуляризации, лозунг «Изобличим врага под личиной искусства!» приобретает отчётливо позитивный, - не позитивистский, смысл. «Диктатор оперы» Юань, эрудит и пурист, некогда упрекает Дуна в неточности: государь, вступая на сцену в кульминации должен совершить семь шагов, а не пять. Подобная подробность в конечном итоге оказывается припёком сбоку: структура, первичный ритуал, вышла на улицы и объявляет мир хижинам, войну дворцам. Асимметрия между керигмой – то есть провозглашением порядка, соблюдающую орфографию и синтаксис, и структурой, сооружающей ритуал по клочкам коллективной памяти. Эта память всегда вернее онтологическому по-ставу, чем эстетический ригоризм, и способна прорасти сорной травой сквозь асфальт европейского равнодушия. Принуждая вспомнить трагедию античного мифа – это ли не то, что нам надо?

И не возражайте нам, что актёра следует щадить и беречь: эпилогом к фильму становится контрдовод тому. Через одиннадцать лет Дун и Чен вновь встречаются на сцене, на сей раз – на арене цирка, - им нечего сказать друг другу. Разве что спеть, но, как окажется, не дряхлость источила их память и голосовые связки. Современная драма просто оттягивает закономерный финал, тем самым преуменьшая экспрессию игры. Блестящей игры.

**ОПРОКИНУТАЯ ВЕЧНОСТЬ. IN©ITATUS II.**