

ФЭНТЕЗИ НА МЕТАУРОВНЕ. ОЧЕРК МЕТАФИЗИКИ БЕССМЕРТИЯ

По мотивам телесериала «Далекие странники» (Китай, 2021)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Фэнтези можно рассматривать как актуальный жанр современного искусства, отражающий онтолого-метафизические искания современной мысли, которая ищет новые возможности для развития онтологического мышления в свете становления пост-пост-метафизических и пост-секулярных теорий. Новую онтологию можно охарактеризовать как эстетическую. Некоторые продукты массовой культуры оказываются способными раскрыть эту проблематику с большей ясностью, чем удастся теоретическому мышлению или рефлексивно выстроенным произведениям «высокого» искусства. В данном очерке производится разбор современного китайского фэнтезийного телесериала. Ввиду некоторых особенностей построения сюжета, по мнению автора очерка, это сериал содержит определенные выходы на проблемы новой «эстетической» метафизики (в данном случае в контексте даосского учения о бессмертии). Сюжетная линия сериала, во-первых, выводит фэнтезийный жанр на метауровень, подвергая его внутренней критике. Во-вторых, в этом усложненном контексте создается почва для раскрытия новых онтологических возможностей.

Ключевые слова: фэнтези, массовая культура, эстетическая метафизика, новая онтология, бессмертие, китайские драмы, телесериалы

FANTASY AT THE META LEVEL. ESSAY OF THE METAPHYSICS OF IMMORTALITY

*Based on the TV series “Word of Honor”
 (“Faraway Wanderers”) (China, 2021)*

Svetlana Nikonova

DSc in Philosophy, professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

The essay discusses fantasy as an actual genre of the contemporary art. Fantasy reflects the ontological-metaphysical research of the modern thought which is looking for new opportunities for the development of ontology while the post-post-metaphysical and post-secular theories are forming. The new ontology can be characterized as aesthetic. Some products of mass culture turn out to be able to reveal these problems with greater clarity than theoretical works or reflexive works of the “high” art can do. The author of this essay analyzes a modern Chinese fantasy television series. She claims that some features of its plot give a solution to the problems of the new “aesthetic” metaphysics (in this case, in the context of the Taoist doctrine of immortality). The storyline of the series, firstly, takes the fantasy genre to the meta-level, subjecting it to the internal criticism. Secondly, in this updated context, it creates an environment for new ontological possibilities.

Keywords: fantasy, popular culture, aesthetic metaphysics, new ontology, immortality, Chinese dramas, television series

Предупреждения и посвящение

В данном тексте мы не будем претендовать на развернутое теоретическое осмысление проблемы, но скорее намереваемся дать очерк ее внезапного появления в структуре продукта современной культуры, казалось бы, весьма далекого от постановки существенных метафизических или онтологических вопросов и, конечно, далеко не этим привлекающего к себе внимание.

Тем не менее, несколько теоретических посылок должно быть обозначено, чтобы прояснить, в контекст каких предположений мы рассматриваемую проблему и рассматриваемое произведение помещаем.

Хотелось бы посвятить этот очерк актеру-исполнителю главной роли этого сериала, и выразить надежду, что перипетии мира шоу-бизнеса, то возносящего кого-то на пик популярности, то подвергающего необоснованному массовому осуждению, развернут свой маятник в другую сторону, и он вернется к продолжению своей творческой карьеры.

Тем не менее в данном случае речь пойдет не о политических или этических проблемах, но об онтолого-метафизических, проявление которых мы обнаруживаем в этом произведении поверх фэнтезийного и этико-политического контекста.

Теоретическое введение

Философский контекст

Первая теоретическая позиция, из которой мы исходим, состоит в том, что современная философская мысль (под которой мы подразумеваем развитие западной философской традиции, находящейся на этапе преодоления парадоксов, связанных с постмодернистской деконструкцией середины XX столетия) все большее внимание уделяет вопросам онтологии и метафизики. Эта ситуация в философии соотносима с принципами постсекуляризма. Эти принципы предполагают возможность построения онтологии на новых основаниях, в корне отличных как от тех, что питали собою древние метафизические учения, так и от тех, что обусловили критический гносеологический переворот модерна. Таким образом в универсализированном пространстве современного мира открывается возможность для совершенно новых форм религиозно-метафизического осмысления мира. Хотя основанием формирования такового мыслительного пространства явился упомянутый уже рационалистический модернистский переворот, новая форма онтологической рефлексии часто опирается на опыт внемодернистских культурных и мировоззренческих традиций.

Жанровый контекст

Как нам представляется, такое явление современной культуры как жанр фэнтези — это одно из проявлений подобного «постсекулярного» порыва в восприятии мира. Относительно фэнтези нам особенно важно то, что такого рода повество-

вание обычно так или иначе основывается на мифологии, однако не является при этом ни мифом, ни сказкой, но вполне вписывается в развитие романтической и модернистской линии в искусстве¹. Фэнтези претендует на создание некоей альтернативной реальности, тем не менее весьма осознанно позиционируя ее как реальность фантастическую, то есть как продукт свободы воображения художника-творца, не скованной никакими правилами. Фантастичность и свобода воображения отличают фэнтези от мифа, укорененного в «этой» (нашей, обычной, не-альтернативной) реальности, даже если она была описана фантастическим образом. Фэнтези, соответственно, есть продукт рационалистической критики мифа. При этом, как нам представляется, цель создания фантастической «другой» реальности является в фэнтези основной, любые моральные контексты или выводы к этой новой реальности лишь приплюсовываются как возможные. В то же время, например, в сказке (по словам В. Проппа, преобразующей миф в искусство, то есть в плод воображения с определенными моральными целями (Пропп, 2009)), цель создания альтернативной реальности не является основной, скорее сказка пользуется фантастическими описаниями для решения других задач, в большей мере связанных с чаяниями человека в «этой» реальности. Словом, автор фэнтезийной истории

¹ Рассуждая о фэнтези в сходном ключе, С. Перслегин в работе «Опасная бритва Оккама», связывая возникновение фэнтези с развитием романтического мировосприятия, противопоставляет романтизм и модернизм, связанный с рациональным дискурсом Просвещения. В этом смысле романтизм с его мистикой, иррациональностью и интересом к средневековой эстетике, действительно является противостоящим рациональному проекту модерна (Pereslegin, 2010, 116-139). Однако для нас не менее важно отметить тот факт, что все же и Просвещение и романтизм есть этапы развития особого типа мировоззрения, которое в целом можно назвать модернистским, современным, во всех его диалектических снятиях. В этом смысле, мы хотели бы утверждать: фэнтези есть порождение современного культурного сознания, связанного с критическим мировосприятием, субъектоцентрированной эстетикой, романтическими исканиями, модернистскими экспериментами и деконструкцией рациональности в постсовременном мире, — в большей мере, нежели со старинными сказками, фольклором, мифами, и т.п., хотя именно на их материал этот жанр опирается как на средство в достижении своих целей.

может быть представлен как свободный художник, претендующий на создание, посредством своего воображения, некоего нового мира и придание ему онтологической укорененности в рамках фантазии. Как нам кажется, это действительно хорошо соответствует описанному выше устремлению современной философии.

Художественный контекст

В данном случае нам хотелось бы описать определенные различия между некоторыми художественными, и, в первую очередь, кинематографическими, жанрами и направлениями. В работе «Под подозрением», как раз в контексте обращения к насущности новых форм онтологической проблематики в современном мире, Борис Гройс высказывает одно весьма интересное наблюдение относительно современной массовой культуры. Онтологическая проблематика проявляется для Гройса поверх «успокаивающего» деконструирующего ее философского дискурса в виде подозрения о том, что «позади всего видимого скрывается нечто невидимое» (Groys, 2006, 21), то есть подозрения относительно тайной онтологической структуры мира, не поддающейся деконструкции. Прежде такая структура легко описывалась религией и метафизикой. С тех пор как последние были низвергнуты рациональным мышлением в качестве вымысла, представление об этой структуре, тем не менее, не исчезло, но она стала восприниматься как неведомая и мистическая. На это обращают внимание и сами деконструктивисты, внимательные к мистической проблематике (как, например, Ж. Деррида). Незнание ведет к фобиям, психическим расстройствам, конспирологическим подозрениям, которые, по мнению Гройса, находят отражение в массовой культуре. Он говорит: «Современная массовая культура — это культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс..., напротив, кажется утешительным и успокаивающим» (Groys, 2006, 28). Любопытным в данном случае является то, что именно массовая продукция оказывается чуткой к онтологической проблематике — конечно, в первую очередь, в силу того, что вера в некую онтологическую данность более естественна

для естественной установки человеческого сознания, нежели сложный рационально-критический анализ, в пределе всегда приводящий к радикальному сомнению в любой внеположной реальности, оказывающейся абсолютно неопределимой. Тем не менее, в данном случае эта переориентировка на онтологию, совершаемая в условиях уже осуществленного критического проекта, может дать самому критическому мышлению массу поводов для раздумий.

Таким образом, характеризуя общую направленность художественных произведений в отношении «реальности» и ее онтологии, уместно предложить следующую классификационную схему.

Как представляется, в какой-то момент искусство в целом перешло от выражения онтологической проблематики, находящей основание в метафизике и религии, к сугубо антропологическим проблемам социального, психологического, этического характера. Это совпало с секулярным и рационально-критическим поворотом и превратило искусство из попытки соприкосновения с внеположным «божественным» в свободное творчество субъекта. То искусство, которое можно назвать «авторским», в современной модификации ставшее «элитарным» искусством (в отличие от массового), всегда шло в ногу с этим рационально-критическим движением мысли и связанными с ним рефлексивными сомнениями. И сколько бы это искусство и эта теория ни проблематизировали этот порыв, они все равно будут оставаться в его рамках, то есть все равно будут погруженными в сферу антропологии, к которой и будет сводиться в них любая онтология и метафизика. Иначе говоря, подвешенность между реальностью и субъективной иллюзией здесь будет всегда немного склоняться в сторону субъективной иллюзии (за «реальным» сюжетом всегда будет проглядывать нечто похожее на внутреннее странствие человеческой души). В то же время массовая культура и ее продукты, как уже говорилось, предоставляют зрителю простой и естественный онтологический дискурс: здесь даже странствие души начинается, как в сказке, преобразовываться в реальное странствие героя по волшебным странам, а внутренние монстры превращаются во внешних чудищ.

Тем не менее, упомянутые Гройсом фильмы ужасов, превращающие простейшие вещи, с которыми мы можем столкнуться в быту, в неведомые мистические объекты, соответствуют скорее тенденции «подозревать», что «за пределами видимого скрывается нечто невидимое», нежели прямо описывать его. Потому это и может быть названо «культурой радикального сомнения». «Реальность» предстает как таинственная, чуждая, дегуманизированная и неизвестная, как мрачное «нечто» за пределами антропологии. В то же самое время фэнтезийный жанр описывает все мистические и магические элементы своей новой «волшебной» реальности так, как будто не имеет на ее счет никаких сомнений, словно в мифе или сказке¹. Это свободное творчество новой реальности с новой онтологией, которая описывается и разворачивается во всех подробностях в пространстве фантазии. Таким образом, это не то «невидимое», что скрывается «за пределами видимого», но скорее создание принципиально новой структуры их соотношения. Если миф, сказка, романтическое, реалистическое произведение, триллер, боевик, фильм ужасов, и даже научная фантастика говорят так или иначе о нашем обычном человеческом мире, о нашей привычной реальности, разных ее проблемах и разных их основаниях, то фэнтези создает другую реальность, с другим онтологическим статусом, отличным от обычной реальности. Этот новый онтологический статус можно обозначить как фантастический и признать плодом вымысла, но

¹ Кстати, любопытным образом это различие можно проследить на примере еще одного сериала, имеющего мировую известность, знаменитой «Игры престолов», где структурирование сюжета в какой-то момент меняется от таинственной напряженности триллера с элементами фильма ужасов (крайняя психологическая напряженность — с таинственными, опасными и неведомыми сущностями на дальнем плане, внушающими мистический трепет) к чистому фэнтези, где эти таинственные сущности являют себя и становятся уже не столь таинственными элементами структуры нового мира. Безусловно, пространство сериала изначально является фэнтезийным, а переход к слишком «простой» фэнтезийной структуре, где все «ясно», является для многих несколько разочарывающим, тем не менее, хотелось бы отметить именно этот очевидный сдвиг в построении повествования как значимый, тем более что в обсуждаемом в данном очерке произведении мы как раз и столкнемся с определенным рода критикой слишком «простого» фэнтези в рамках заведомо фэнтезийного пространства.

важно то, что в данном случае вымысел и приемы его построения направлены именно на создание новой онтологии, и речь вовсе не идет о решении каких-либо проблем в рамках старой онтологии посредством художественных приемов.

Культурный контекст

Произведение, которое мы намереваемся проанализировать в данном очерке, как нам представляется, вполне соответствует по своей структуре жанру фэнтези. Однако сразу надо оговориться: если это фэнтези — то это очень специфическое китайское фэнтези. И если фэнтези в целом черпает свое вдохновение из мифологии, сказок, фольклора (как и общепhilosophического мировоззрения со всеми его ценностными установками), то китайское фэнтези черпает свое вдохновение именно из китайской культуры, мифологии, сказок, а также из китайских философских учений, главным образом из религиозно-мифологической интерпретации китайских философских и религиозных учений. Когда мы смотрим ставшие знаменитыми китайские фильмы, в которых герои кружатся по воздуху в развевающихся одеждах, летают на волшебных мечах, сражаются при помощи магических приемов и таинственных сил, совершая движения, подобные танцу, уничтожая противника потоками сияющих лучей, что безусловно впечатляет как очень яркое зрелище, но предстает лишенным даже тени «реалистичности», мы можем почти с уверенностью сказать, что речь идет все же не о столь уж «нереалистичных» вещах. Скорее это красочная визуализация древних китайских учений, даосских боевых практик и практик достижения бессмертия. Таким образом китайское фэнтези буквально черпает вдохновение в том, что можно назвать традиционной китайской мифологией, только не той древней, связанной с анимистическим поклонением мелким богам и духам, но с мифологией, основанной на религиозно-философских системах личного совершенствования, в которых, в общем смысле, даосизм как учение играет главенствующую роль.

Кроме того, можно отметить, что даосское мировоззрение отражается и на моральной ориентации этих фэнтезийных историй. В западных мифах, легших в основу фэнтезийного

жанра, очень явственным и резким, можно сказать, базовым, является противостояние «добра» и «зла». Именно борьба добра со злом, борьба света и тьмы, по сути, является основой любой сюжетной завязки. При этом в силу сказочности диспозиции, принадлежность героев к свету или тьме довольно однозначна. Такая постановка вопроса в «зороастрийском» категоричном стиле китайскому мироощущению в целом достаточно чужда, но даосское учение доводит относительность моральных категорий до предела. Добро и зло не только оказываются взаимозависимыми, часто меняющимися местами и определяющими друг друга, но более того, существующими лишь в области человеческих суждений. Потому для даосского мудреца такие определения абсолютно неуместны, мало того, само это разделение скорее является нарушением Пути, причиной разлада в мире — и, соответственно, причиной того, что в мир внедряется смерть. Согласно знаменитому древнему даосу Чжуан-цзы, само разделение жизни и смерти является условным, именно отказ от этой условности и следование перетеканию вещей — это путь достижения бессмертия. Но то, что у древних основателей даосского учения выступало скорее как некое философское осмысление жизни, в более позднем даосизме превращается в реальные практики по устранению этих различий и пестованию в себе бессмертного зародыша, преодолевающего условность разделения и жизни, и смерти, и добра, и зла, и тела и души и т.п. Ссылки на даосский канон и даосские практики (а также на близкие к ним в рамках китайской традиции буддийские положения) в контексте рассуждения о китайском фэнтези не являются ни в коей мере неуместными, поскольку даосские произведения активно цитируются и в телесериалах, и в новеллах, без различия в том, насколько они известны их массовому потребителю. В целом подобная опора не столько на миф в чистом виде, но на религиозно-философскую практику достаточно «элитарного» характера (даосизм, настаивающий на личном совершенствовании и чуждый социальному регулированию, за которое отвечает конфуцианство, всегда был «элитарным» учением) создает весьма оригинальную повествовательную структуру. В отличие от западного фэнтези, опирающегося

на такую мифологию, в которой онтологическая основа, как мы выше говорили, достаточно проста и понятна массовому зрителю, китайское фэнтези способно создавать и активно создает продукцию, которая по своим установкам оказывается более сложной, чем возможности ее целевой аудитории.

И именно эта двойственность фэнтезийной структуры, как нам представляется, становится определенной и явственной сюжетной проблемой рассматриваемого нами сериала. Скажем так: внутри самого его сюжета проводится различие между «простым» фэнтези с его простой онтологией — и «непростым», философски осмысленным, ориентированным на элитарные практики. Во втором случае мы также имеем дело со структурированием новой реальности в фантастическом плане, тем не менее, возможно, эта реальность выходит за рамки того, что можно назвать «фэнтези», и переходит на уровень того, что можно, в общем смысле, назвать созданием новой метафизики.

Онтология и метафизика в сериале «Далекие странники»

Сериал «Далекие странники» не так давно вышел на экраны, но сразу оказался весьма популярным в силу множества причин, среди которых, возможно, помимо его художественных достоинств в рамках жанра, есть и много других. Так, например, он является вольной экранизацией одноименной и довольно известной китайской новеллы¹ гомоэротического содержания, и представляет собой тот редкий случай, когда это содержание, в обход цензурных ограничений, действующих в Китае, донесено до зрителя «напрямую». Это, конечно, подогревает интерес, независимый от эстетического (и, видимо, всегда куда более сильный для массового сознания), и провоцирует скандалы, в том числе не имеющие никакого отношения к размышлениям о кинематографическом опыте.

¹ Сетевая новелла китайской писательницы Priest, опубликованная в 2010 году. Содержание и основная идея фильма достаточно сильно расходятся с содержанием и основной идеей книги, потому кинематографическую версию можно считать вполне самостоятельным произведением.

Однако все социальные, политические и этические моменты сюжета, как и сложную ситуацию, разворачивающуюся в китайской киноиндустрии и т.п., мы в данном случае оставим в стороне и сосредоточимся только и исключительно на уровнях и перипетиях поставленной фильмом онтологической проблемы. Онтология же прицельно связана в любом произведении искусства, будь то «элитарного» или «массового», со структурой его построения, которая как раз и воспринимается как эстетическая форма произведения, в которую входит и построение сюжета, и динамика его развития, и все особенности представления задействованных образов.

Фэнтезийная структура сериала

Итак, пространство, в котором разворачивается сюжет сериала, является вполне традиционным пространством китайского фэнтези, берущего за основу даосские практики (жанр «сянься»). Как и во многих других продуктах этого жанра, здесь описывается довольно узко локализованный средневековый китайский мир, в котором каким-то образом сосуществует множество школ, орденов или кланов, владеющих разными техниками боевых искусств и вступающих между собой в борьбу за гегемонию. Борьба за гегемонию — вполне характерная основа сюжета не только для китайского варианта фэнтези. Любопытно, что для китайских фэнтезийных сюжетов, где, в целом, мир боевых искусств представляет собой свободное от централизованной власти пространство, порыв к доминированию и гегемонии рассматривается негативно, как порыв скорее к «злу» (хотя у сторонников его внутри сюжетов обычно возникает множество аргументов, почему он скорее есть «добро»). В связи с этим очень неопределенна и роль государства, которое либо вовсе отсутствует, либо демонстрируется как нечто негативное в своих попытках подчинить себе свободные кланы. Проблема унификации и централизации власти ставится довольно акцентированно и с метасюжетной позиции решается не в пользу унификации. Сторона «добра» скорее всегда остается за некой «цветущей сложностью», а подчинение всего одному началу оказывается дорогой к упадку и порче. «Злодеи» этих сюжетов всегда стоят на стороне унификации. Это мож-

но рассматривать как характерную особенность моральной структуры данного фэнтезийного жанра, но остается всегда непонятым, состоит ли суть порчи именно в унифицирующих аргументах (в самой этической установке), или в человеческих особенностях тех, кто одержим порывом «воли к власти».

С другой стороны, для фэнтезийного оформления всей этой борьбы необходимо, чтобы достижение искомого превосходства зависело от каких-то особых магических техник или магического предмета, который очень сложно добыть. По сути дела, такая структура присутствует уже у Дж. Р. Р. Толкина, в чьих произведениях стремление к абсолютной власти также ведет к упадку и хаосу и связано с обретением магического амулета (кольца). Кроме того, для фэнтезийной структуры весьма значимыми являются не только магические предметы, но и магические места, «места силы», в которые достаточно трудно попасть, которые крайне опасны и в которых обретается какая-то аномальная магическая энергия. Словом, воспроизводится та же структура, что присутствует в волшебной сказке.

Так и в описываемом сериале мы имеем дело с этой вполне стандартной диспозицией. Существует множество кланов боевых искусств, которые находятся в поисках магического амулета, а именно, разбитого некогда между ними на несколько частей ключа от магического места — некоего «арсенала боевых искусств», содержащего в себе источник абсолютной власти, что, конечно, подогревает борьбу кланов и претензии на гегемонию в случае обретения данного амулета. Кроме того, предполагается, что в этом «арсенале» хранятся тайные медицинские книги и книги, описывающие практики обретения бессмертия.

Впрочем, вся эта фэнтезийная борьба за магический ключ внезапно оказывается вовсе не основным сюжетом и целью повествования, но скорее фоном, на котором разворачивается основная сюжетная линия. Эта линия касается взаимоотношений двух главных героев, начинающих со взаимной настроженной подозрительности и развивающихся до искренней и глубокой дружбы-любви, в которой каждый из них готов безусловным образом пожертвовать жизнью ради другого. Самое любопытное, что несмотря на то, что к поискам амулета

и к самому его существованию эти герои имеют непосредственное отношение, сами они оценивают его крайне скептически и неоднократно выражают свою незаинтересованность в нем, иронию и даже презрение по отношению к нему, его поискам и к самому магическому арсеналу как к пустой, а к тому же еще и весьма опасной «сказке». В крайнем случае, осколки ключа, арсенал и его поиски являются для них живым и печальным свидетельством ненасытной алчности человеческой природы, чем-то губительным, что лучше бы было признать несуществующим или уничтожить его, если он существует. Словом, именно стандартная фэнтезийная диспозиция с ее сказочным сюжетом главными героями подвергается непрерывной критике.

Главные герои

Личности главных героев весьма любопытны. На первый взгляд, это два весьма милых, веселых, добрых и общительных человека. Тем не менее оба находятся в крайне сложной экзистенциальной ситуации. Ввиду ряда обстоятельств каждый из них оказывается с самого начала абсолютно маргинальным по отношению как к обществу, так и к жизни в целом.

Во-первых, оба так или иначе причастны к очень опасным и убийственным структурам, в той или иной степени устрашающим окружающих людей и ненавидимым ими самими. Для одного (Чжоу Цзышу, исп. Чжан Чжихань) такая структура — секретная государственная военная организация, которую он создал, которая оказалась безжалостной, лишила его всех его близких и, в конце концов, разочаровала. Для другого (Вэнь Кэсин, исп. Гун Цзюнь) это «Долина призраков», то есть царство неуспокоенных мертвецов, некогда также убивших его родителей и забравших его к себе, когда он был ребенком. У обоих эти структуры вызывают ненависть и отторжение, оба хотят от этих структур бежать. А на самом деле оба являются их фактическими руководителями. Первого героя мы обнаруживаем в ситуации, когда он пытается ценой самоуничтожающего жеста покинуть место главы военной организации, но по сути дела, признается ее создателем и главой до самого конца. О втором главном герое мы не сразу узнаем, что именно этот

милый молодой человек является устрашающим всех, даже собственных подчиненных (власть над которыми он захватил жестоким образом с целью мести за родителей) хозяином «Долины призраков» — каковым он и остается до того момента, как сама Долина оказывается уничтоженной.

Во-вторых, оба пребывают, фактически, в подвешенном состоянии между жизнью и смертью. Один смертельно болен, а точнее находится в состоянии продленного самоубийства, механизм которого уже запущен, так что дни жизни героя сочтены. А другой, будучи живым, обитает большую часть жизни в мире мертвых. Словом, они оба пребывают и не в жизни, и не в смерти, и не в обществе, и не вне его: каждому из них нигде нет места. Неудивительно, что они находят друг в друге родственные души: они чужды всему миру и самим себе, зато хорошо могут понять друг друга. И также неудивительно, что, не имея определенного места в мире, будучи отторгнутыми отовсюду, они буквально вынуждены быть в этом мире исключительно странниками.

Динамика сюжета

Структура развития сюжета в сериале также довольно любопытна и может показаться несколько странной. Дело в том, что большую часть времени сюжет разворачивается крайне медленно, если вообще разворачивается — при довольно большой динамичности и яркости наполняющих его деталей. В целом действие предстает довольно захватывающим, хотя, по сути, никаких особенных событий сверх описания уже изложенной диспозиции не происходит. При этом две сюжетные линии — фоновая фэнтезийная (поиск ключа), с ее политическими и психологическими аспектами, движется своим чередом (межклановая борьба и ненависть нарастают, различные персонажи проявляют свои характеры в этой борьбе, раскрываются некоторые детали прошлого, связанные с созданием арсенала и разделением ключа и т.п.), а отношения главных героев — своим. Даже несмотря на то, что поиски ключа их затрагивают, затрагивают они их лишь по касательной, раскрывая кое-что существенное в их прошлом, но в любом случае не становясь для них целью.

Только к самому концу динамика сюжета увеличивается, начинают происходить события, которые, через череду трагических происшествий, к середине предпоследней серии приводят, казалось бы, к почти феерическому «хэппи-энду», который уже в силу своей невообразимой сказочности сразу вызывает сомнения в том, что такое развитие сюжета возможно. И действительно, наметившийся «хэппи-энд» оборачивается тотальной трагедией, в ходе которой погибает большая часть персонажей, а оба главных героя выходят из него в состоянии более близком к смерти, чем к жизни.

И именно в этот момент, а точнее, в финальной серии, как нам кажется, в структуре сюжета происходит самый интересный сдвиг, переводящий повествование из «простого» фэнтезийного жанра с сопутствующей ему историей человеческих отношений, на уровень формирования новой онтологической проблемы. И происходит это за счет объединения двух линий фильма в одну (или за счет соединения «простого» фэнтези со сложной экзистенциальной ситуацией героев). При этом нужно отметить, что сюжетная линия фильма здесь начинает сильно расходиться с сюжетной линией новеллы, которую он экранизирует, то есть, можно сказать, этот сдвиг есть плод именно кинематографических попыток представить данный сюжет.

Диспозиция последней серии

Итак, когда к последней серии¹ уже почти все герои фильма — адепты школ боевых искусств, призраки, мертвецы, вообще все, и «плохие», и «хорошие» — оказываются так или иначе уничтожены, а оставшуюся партию злодеев заваливает снежной лавиной, двое главных героев стоят перед дверями магического арсенала с ключом от него в руках. Лавина стремительно летит на них. Они оба пришли сюда, чтобы умереть. Но у них есть ключ. Спасаясь от лавины, они входят внутрь, а прямо позади них проход оказывается завален огромными массами снега.

¹ В некоторых версиях описываемые события разнесены на две серии. Продукция подобного характера не всегда имеет стабильную законченную структуру. Мы опираемся на версию сериала, в которой весь данный сюжетный ход относится к заключительной, тридцать шестой серии.

Теперь они окончательно отделены от мира живых. Буквально заперты, замурованы в таинственном месте, бывшем прежде предметом всех сказочных легенд и магических поисков.

Правда, оглядевшись, они обнаруживают здесь всего лишь старый склад зерна. Обсудив это, они делают вывод, что древние люди, создавшие это место, источник абсолютной силы видели в возделывании земли, и не больше. Потому прежние борцы за власть, проникая сюда, никак не могли найти здесь ничего особенного, не могли найти искомого источника. Итак, сила арсенала действительно оказывается легендой, за которой стоит разве что крепкая традиционная уверенность древних в силе возделывания земли (любопытное внедрение традиционалистской политической программы, противопоставленной тому, что можно назвать «волей к власти»).

Тем не менее, эти двое теперь находятся здесь, в этом магическом месте, которое есть предмет мифов и легенд, и они отрезаны в этом месте от всего мира. Все, что они могут сделать здесь — это умереть или обрести бессмертие. Жить здесь точно невозможно. Они обсуждают эти возможности: жить, умереть, обрести бессмертие. Внезапно делается предположение о том, что обрести бессмертие — не значит жить. Для бессмертия нужен холод, и тот, кто бессмертен, питается лишь снегом. Лучше умереть или жить так? — спрашивает один из героев — и смеется. Похоже, выбор уже сделан. Жить здесь невозможно. Но и умереть, кажется, тоже.

Серия смертей

На самом деле, можно заметить, что на протяжении фильма герои «умирали» уже несколько раз. Точнее сказать, уже несколько раз можно было наблюдать выстроенные по всем правилам сцены смерти.

Можно даже сказать, что все действие и начинается со смерти главного героя. Ведь в начале фильма первый главный герой, Чжоу Цзышу, совершает самоубийство. Как уже говорилось, это отложенное самоубийство, до некоторой степени, разыгранное (хотя с реальным будущим итогом). Оно позволяет герою ускользнуть от его судьбы, покинуть созданную

им военную организацию и, изменив внешность, стать бродягой. В этой ситуации его и застаёт второй главный герой.

Ближе к концу фильма Вэнь Кэсин также разыгрывает сцену смерти. Он умирает — но оказывается, что и эта смерть является подстроеной для того, чтобы, некоторым образом, изменить судьбу, отказавшись временно от своей личности, с которой связан уж слишком большой шлейф дурных ассоциаций (все же он хозяин «Долины призраков»). Эта разыгранная смерть тоже влечет за собой немало реальных последствий, хотя он не сразу о них узнает. И тоже оказывается, по сути, отложенным самоубийством.

Но это лишь первый виток «смертей». Далее наступает второй. После того как Вэнь Кэсин «оживает», мы видим новую сцену его смерти, и теперь она уже вполне явственно и серьезно представлена как прощание. Отомстив за своих друзей, убитых внезапными врагами в совершенно безумной, нечестно и несправедливо навязанной ему битве, Вэнь Кэсин полулежит под деревом, постепенно лишаясь сил. Его друг, защищая его, подходит к нему, выступая из лучей солнца. Тот протягивает к нему окровавленную руку и со словами: «Ты дал мне свет»¹, — теряет сознание.

Правда далее мы узнаем, что и на этот раз он не умер, а погружен в некий затяжной сон, рождающий иллюзии. Как бы то ни было, и чей бы это ни был сон, теперь умирать намеревается снова Чжоу Цзышу, ибо в любом случае его смертельная болезнь оставляет ему лишь несколько дней жизни. Пораздумав, как их лучше потратить, он намеревается остановить вроде бы обретшего, наконец, желанный «ключ» правителя, идущего к магическому арсеналу за абсолютной властью, в общем совершить подвиг — и погибнуть. Поэтому он также направляется к арсеналу, хотя и не очень в него верит.

Однако он обнаруживает, что правителя среди тех, кто идет к арсеналу, нет. Ключ, который принесли пришедшие, оказывается поддельным, а сверху сходит огромная лавина. Все разбе-

¹ Исходя из имеющегося перевода; точность формулировок в данном случае не важна. Везде, где речь далее идет о цитировании слов героев, достаточно допустить: «с примерно такими словами».

гаются в панике (безуспешно), а он остается стоять и смотреть на надвигающиеся тонны снега и ждать смерти. В тот самый момент, когда он уже почти погребен под этим снегом, рядом с ним внезапно, откуда ни возьмись, буквально с неба, появляется его друг — и извлекает из волос Чжоу Цзышу заколку, оказывающуюся настоящим ключом от арсенала (ранее хитрый хозяин Долины призраков, как выясняется, спрятал ключ, всегда находившийся у него, в волосах друга!) Так что теперь они входят в арсенал, который прежде никто не мог открыть и о котором ходило столько легенд — просто укрываясь от лавины.

То есть, по сути дела, в момент, когда Чжоу Цзышу должен был умереть, рядом появляется его чуть ранее уже «умерший» (а точнее перешедший в какой-то воображаемый сновидческий мир) друг, показывает, что ключ от волшебного пространства всегда был у них, и уводит его за собой внутрь магического места. То есть уводит из мира обычного — в мир мифический, потусторонний. Или, еще точнее, за пределы жизни — в пространство смерти.

Теперь герои, уже претерпевшие ряд смертей и все время находившиеся в состоянии между жизнью и смертью, можно сказать, окончательно переходят в посмертное состояние. Если придерживаться интерпретации волшебной сказки, данной В. Я. Проппом, то это самое посмертное состояние как состояние трансцендентное по отношению к жизни, описывается мифом, в то время как в сказках оно приобретает черты «волшебной страны», находящейся в пределах посюстороннего. В «сказки» герои рассматриваемого сериала, как мы помним, не верили, а значит, они не верили и в возможность найти магическое место в пределах жизни. Однако они легко находят его, выйдя за эти пределы.

Занятно подумать при этом, что, обнаружив там склад зерна, они, по сути, обнаруживают и реальную основу мифа (земледельческие культы и т. п.). Тем не менее, мифическое пространство от этого не становится менее потусторонним и магическим. А еще важно заметить следующее: то, что в предыдущей сцене смерти было представлено как погружение в сон, в мир иллюзий, в воображаемое, в этой сцене представляется уже как переход в подлинную потустороннюю реальность.

Финал: описание

Что находится за пределами жизни — смерть или бессмертие? Сердце магического арсенала — трактат с описанием практики обретения бессмертия. Герои начинают совершать ритуал. Любопытно, что речи о смерти и об излечении от болезни больше между ними уже не идет. Они совершают ритуал скорее потому, что им больше ничего не остается делать — или потому что им просто больше нечего делать. Нечего делать, кроме как стать бессмертными, раз уж они перешли в пространство за пределами жизни! Но стать бессмертным — значит нарушить порядок и природу вещей, о чем, собственно, герои и говорят. Это не под силу человеку, ни одно тело этого не выдержит. Потому один из них должен принести себя в жертву, уничтожив свое тело для того, чтобы другой мог обрести бессмертие. Или, как они выражают это, превратить свое тело в алхимическую печь для того, чтобы другое тело стало сосудом бессмертия — что прямо отсылает к практикам даосской алхимии.

Вэнь Кэсин решает принести себя в жертву. Зная, что друг в этот момент его не слышит, он говорит о своей любви, его волосы становятся белыми, и он — умирает?..

Дальше сцена меняется, и мы видим «спустя время» учеников возрожденной школы, к которой некогда принадлежал Чжоу Цзышу, слушающих учителя (бывшего воспитанника главных героев), который рассказывает им всю эту историю,



начиная со схода лавины. Учеников больше всего заботит судьба тех, кто оказался внутри арсенала: что с ними случилось, умерли они, или нет. Но на том самом моменте, когда дело доходит до слов про алхимическую печь, вбегает дочка учителя и рассказ прерывается. Ни ученики, ни зрители так ничего и не узнают. Жена учителя говорит, что хватит рассказывать «глупые истории», и зовет всех обедать.

В следующей сцене мальчик упражняется в боевых техниках посреди абсолютно ровного белого пространства. Потом оказывается, что это снежная долина. Потом он обращается к кому-то, глядя вверх, и спрашивает совета. На снежный уступ в белых одеждах выходит Чжоу Цзышу и говорит что-то о том, что воину необходима стойкость и нерушимость веры. В этот момент его прерывает как всегда ироничный голос Вэнь Кэси-на, говорящий о том, что этого недостаточно, и нужны еще хитрость и внезапность... При этом он выходит из снежной дали в темной накидке, но с ослепительно белыми волосами, а лучи солнца сияют за ним, создавая словно нимб над его головой. Они смотрят друг на друга с восторгом, но неожиданно начинают бороться — или скорее танцевать, взлетая в небо.

К мальчику подходит его дядя и также, как прежде жена учителя, предлагает ему лучше идти обедать — потому что они все равно так и не увидят «чем закончится эта бессмертная битва».

Божественные двойники кружатся в своем танце и, наконец, смыкают ладони, как это было в ритуале обретения бессмертия, как раз на фоне ярко сияющего солнца.

Фэнтези на метауровне

Таким образом, то пространство и те возможности, которые в фэнтезийной структуре предшествующих серий представляли для этой фантастической реальности «посюсторонними», в последней серии определенно становятся потусторонними. С другой стороны, «посюсторонние» магические пространства и возможности в течение всех предшествующих серий подвергались критике, а в последней серии, напротив, в потустороннем статусе они становятся реальностью. Можно сказать, что эта фэнтезийная история осуществляет некоторую



самокритическую рефлексию относительно фэнтези как сказочного жанра, развенчивая его как вымысел его же собственными силами, но в самом финале приводит нас к возможности утверждения его реальности. Эта реальность имеет потусторонний характер, но именно в качестве потусторонней, она безусловно реальна.

Что можно отнести к «потустороннему»? Мертвецы, призраки, сны, иллюзии, фантазии — не являются ли они принадлежностью потустороннего, также как боги, демоны, духи и метафизические сущности? По сути, все, что выходит за пределы непосредственной фактичности и может быть развенчано по отношению к ней как вымысел. А значит, и фэнтезийное пространство. Не является ли эта рефлексия над фэнтези, критикующая его как «пустую сказку», на самом деле, утверждением его потусторонней реальности как реальности в прямом смысле мета-физической? А таким образом, это и утверждение потусторонней реальности того пространства, которое создается усилием человеческой фантазии и, тем самым, делает человека чем-то бóльшим, чем непосредственная фактичность его существования. Причем в потусторонней реальности, как было показано, невозможно жить или умирать, в ней можно только обрести бессмертие. В таком случае, описанный сериал предстает как повествование о том, каким образом фэнтезий-

ное произведение может быть больше, нежели сказкой: оно может открывать человеку, погружающемуся в его реальность, окно в некое бессмертное существование, в корне отличное от существования «посюстороннего».

Метафизика бессмертия

Можно сказать, что в целом кинематограф достаточно преуспел в том, чтобы в самых разных видах на экране представлять *смерть* — и не просто умирание или убийство, но преуспел в самом изображении смерти в самых разных видах и модификациях: персонифицированных, экзистенциально проживаемых, визуализированных, включенных прямо в структуру кадра. Но в данном случае можно говорить о весьма ярком и ощутимом представлении *бессмертия*. Рассказать историю о достижении бессмертия — это одно, но представить явление бессмертия как чего-то превышающего жизнь и невыразимого в рамках «посюсторонних» дискурсов прямо в структуре кинематографического произведения — это другое. Можно сказать, что рассказанная история о достижении бессмертия в любом случае была бы действительно лишь вымыслом. Но именно включенность идеи невыразимости потустороннего существования в саму структуру рассказа является основанием для рождения новой реальности. В некотором смысле можно сказать, что сообщение о бессмертии здесь есть не только то сообщение, которое до нас доносится, но и, словами М. Маклюэна, сообщение самого медиума, который до нас его доносит, то есть сообщением, передаваемым тем, как фильм показывает, а не только тем, что он хочет нам показать. В таком случае та новая реальность, о которой идет речь, имеет статус эстетический, и именно эстетика выступает как новая возможность для метафизики, в том числе для метафизики бессмертия.

Бессмертие, которое мы видим на экране в этом фильме, действительно имеет очень странный статус. На самом деле, если бы фильм просто и явственно рассказал зрителю о том, что герои совершили ритуал и обрели бессмертие, зрителю было бы легче понять это сообщение, но оно бы имело статус «реальности» только внутри очередного художественного вымысла. Такое впечатление, что это не входило в задачи

создателей, либо в них входило нечто иное. Прямого указания на обретение бессмертия героями в фильме нет. То, что мы видим, постоянно разрушается тем, что об этом говорится. Говорится же нам отчетливо о том, что по крайней мере один из героев умирает, а также о том, что любые рассказы о случившемся после — не более чем сказки. Внезапно, однако, эта недосказанность и противоречие между тем, что говорится, и тем, что показывается (показывается же «бессмертный» танец двух героев на снежной скале в лучах солнца), как раз и переводит нас на другой уровень восприятия. Свойством реальности скорее является несказуемость, а выразимость характерна для вымысла. Так и фантастическая потусторонняя реальность скорее будет реальной как нечто непосредственное в эстетическом восприятии, чем как предмет последовательного рассказа. Бессмертие возникает здесь, говоря словами Х. У. Гумбрехта (Gumbrecht, 2006, 96-133), эстетическая *эпифания* — словно из ниоткуда, словно нечто, что невозможно, негарантировано, но вдруг вспыхивает и вырывает того, кого озарила эта вспышка, из логических и физических связей посясторонней жизни.

Заключение

Конечно же, у читателя может возникнуть вопрос: действительно ли автор очерка уверен, что создатели сериала намеревались сказать все это? Вопрос, на который совершенно точно можно ответить: нет, едва ли они намеревались это сказать.



Достаточно того, что они это сказали, раз это может быть увидено. Концовка фильма остается почти открытой и недообъясненной, хотя точно дающей пространство для внедрения в нее множества смыслов. Ее можно было бы трактовать и в терминах даосской алхимии — и в терминах христианского учения о чуде воскресения и искупительной жертве, причем даже визуальные ряды вполне способствуют этому. Можно трактовать и иначе. Единственное, пожалуй, что с этой концовкой невозможно сделать — это понять ее буквально, потому что буквально она просто непонимаема. И вот эта ее оставленность принципиально непонимаемой также представляется важным элементом высказывания. Другое дело, требуется ли вообще в данном случае понимание. Преимущество теоретического дискурса, анализирующего и дающего интерпретации, состоит в том, что он, конечно, не способен придать объекту своего рассуждения реальность или доказать ее, но он может проследить ее сложности и логику ее развития. Таким образом, теория всегда будет способна лишь указывать на ту реальность, которая раскрывается посредством эпифании, замечать ее, фиксировать, говорить о ней, представлять ее — но не проживать ее как таковую, реальность же следует проживать. Хотя иногда без попытки осуществить акт понимания, проживание также оказывается невозможным, потому просто, что не удастся успеть осознать, что, собственно, было прожито. Когда речь идет о потустороннем это кажется особенно важным. Потому, как нам кажется, опыт создания фэнтезийных пространств в наибольшей мере нуждается в интерпретации.

REFERENCES

- Groys, B. (2006). *Under suspicion. Phenomenology of media*. Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ. (In Russian)
- Gumbrecht, H. W. (2006). *The production of presence: what meaning cannot convey*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Pereslegin, S. B. (2010). *Occam's Razor*. Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Propp, V. Ya. (2009). *The historical roots of the fairy tale*. Moscow: Labirint Publ. (In Russian)