

Ю. А. Кузнецова

ТРАДИЦИЯ АНТИУТОПИИ В ДРАМЕ ГАО СИНЦЗЯНЯ «ДРУГОЙ БЕРЕГ»

Институт стран Азии и Африки Московского государственного университета,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Моховая, 11-1

В пьесе «Другой берег» (1986) Гао Синцзянь (1940), яркий представитель экспериментального театра КНР начала 1980-х годов, представил своеобразную антиутопию, в которой со всей очевидностью определяется точка невозврата к компромиссным, осторожным решениям в плане выбора и разработки «чувствительных» тем, которые можно наблюдать в его прежних пьесах «Абсолютный сигнал» (1982), «На остановке» (1983) и «Дикарь» (1985). Драматург, наследуя и трансформируя жанр антиутопии, создает социально-философскую трагедию недостижимого другого берега — мира иллюзорного, но одновременно имеющего свой прототип в обществе, где властвует диктатура масс. В статье анализируются механизмы функционирования жанра антиутопии в пространстве пьесы и предлагается интерпретация ее центральных образов в формировании многоуровневого конфликта произведения. Библиогр. 12 назв.

Ключевые слова: традиция, антиутопия, драма, власть, личность, массы, бегство, Другой берег.

TRADITION OF ANTI-UTOPIA IN GAO XINGJIAN'S PLAY "THE OTHER SHORE"

J. A. Kuznetsova

IAAS, 11-1, ul. Mokhovaya, Moscow, 125009, Russian Federation

Gao Xingjian (1940), an outstanding representative of experimental theatre in China at the beginning of the 80s, in his drama "The Other Shore" (1986) displays an original anti-utopia. In terms of the subject matter the play marks the point of no return to treading carefully with "sensitive" topics, as it could be seen in his previous plays "Absolute Signal" (1982), "The Bus Stop" (1983) and "The Wild Man" (1985). The playwright followed the genre of anti-utopia and transformed it into a socio-philosophical tragedy — an illusionary world rooted in a society ruled by masses. The paper explores specific functioning of anti-utopian genre within the play and interprets its pivotal figures based on how they form the play's multilayered conflict. Refs 12.

Keywords: tradition, anti-utopia, drama, power, personal identity, masses, escape, the Other shore.

Если жанр утопии¹ в литературе Китая — это традиция не менее богатая, чем европейская², то прецеденты создания антиутопии, по сути, практически отсутствуют: с некоторыми (серьезными) оговорками к ней можно отнести: «Дневник сумас-

¹ «Утопия в качестве литературного жанра описывает художественную реализацию мечты об идеальной политико-социальной модели мира, исходящей из критики существующих отношений и основанной на принципе надежды. Устойчивый набор художественных черт жанра: замкнутость пространства, ограниченность места действия, дидактичность, акцентуация общественного, а не личного начала, некая абстрактность, обобщенность в структурировании реальности» [1, с. 11].

² Утопия как комплекс устремлений к идеальному социальному устройству оформилась в произведениях европейской литературы: Т. Мор «Утопия» (1516, написана в жанре публицистики), Т. Кампанелла «Город солнца» (1623), Ф. Бэкон «Новая Атлантида» (1627), С. Сирано де Бержерак «Иной свет» (1657), Э. Кабе «Путешествие в Икарию» (1840), У. Моррис «Вести ниоткуда» (1891) и др.; материалы по данному вопросу в китайской литературе см. [2, с. 177–193]; Д. Фоккена на объемном материале китайской утопической художественной, философской и социально-политической литературы исследует генезис и развитие концепта идеальной страны/политической системы от Конфуция до Мао Цзэдуна, от «Персикового источника» Тао Юаньмина (365–427 гг.) до «Чудесного острова» Линь Юйтана (1955) [3].

шедшего» (1918) Лу Синя и «Город кошек» (1933) Лао Шэ. Причины этого кроются в том, что для создания и утверждения жанра антиутопии необходимы определенные условия, детерминированные не только авторским мироощущением, но и самим историческим моментом. Антиутопические/дистопические сюжеты приходят в литературу в конце XIX — начале XX вв., в эпоху стремительного развития науки и тревожного предчувствия социально-политических и военных катаклизмов, когда идея обретения земного рая обратилась в весьма осязаемую формулу леворадикальных революционных преобразований; антиутопия как литературный жанр, помимо всего прочего, требует наличие свободы художественного слова, чего с 1930-х годов в Китае не наблюдалось в силу систематичного давления на литературу идеологии КПК. В этом смысле идея антиутопии — достояние современной художественной мысли европейской цивилизации, которая критически переосмысляет мечту утопий. В 1930-е годы на западе появляется целый ряд романов-предупреждений гротескно-сатирического характера и антиутопий: «Самодержавие мистера Паргема» (1930) Г. Уэллса, «У нас это невозможно» (1935) С. Льюиса, «Война с саламандрами» (1936) К. Чапека, «О дивный новый мир» (1932) О. Хаксли и др.; в 1949 г. выходит культовый роман Дж. Оурэлла «1984».

Современное филологическое знание как на Западе (M. Hillegas, G. Kateb, Ch. Walsh), так и в России (В. А. Чаликова) предприняло попытки развести понятия позитивной утопии (антиутопии) и негативного его аналога (дистопии). Структурные особенности первой заключаются в диалектическом отрицании идеала утопии: ее пессимизм и гротескно-сатирическая образность, куда вливается серьезный элемент фантастики, отталкиваются от будущего сомнительного счастья, которое предстает в виде «принудительного арифметического благополучия социальной единицы, переставшей быть личностью». Например, в романах Е. Замятина «Мы» (1920) и О. Хаксли «О дивный новый мир» фиксируется идеал утопии как он, отчасти, виделся французским социалистам-утопистам А. Сен-Симону, Ш. Фурье, Э. Кабе — «беспорочный» мир материального достатка и равенства (или внеконфликтной классовости, основанной на евгенике), но с поправкой на «оборотническую» природу любого мыслимого идеального конструкта, который на практике оборачивается в свою противоположность. Залогом существования мира, искусственно отгороженного от любого непредусмотренного вмешательства и запрограммированного на монолинейное потребление гарантированного «счастья», становится отсутствие уникальной личности, таящей в себе хаос творчества и способной подорвать наличествующий порядок. В связи с этим герои антиутопий несут в себе скрытый анархический заряд, они принципиально опасны своим внутренним диссидентским потенциалом, стремящимся к открытой форме протеста. Герой Хаксли требует права на несчастье: на старость, уродство, бессилие, права на сифилис и рак, на недоедание, на вшивость и тиф; героиня Замятина мечтает «содрать с людей цивилизацию и выгнать голыми в леса. Пусть научатся дрожать от страха, от радости, от бешеного гнева, от холода, пусть молятся огню» [4]. Антиутопия, будучи антижанром, вступает с утопией в пародийные отношения, в художественном плане здесь происходит замена знаков с «положительного» на «отрицательный»: пародируется морально-дидактическая риторика утопии, представляющая картины всеобщей любви, единства и равенства людей, живущих в мире счастья и материального достатка [5, с. 13]. Из этого описания литературной специфики жанра антиутопии очевидно то, что

он по сути — метафора высокой степени индивидуального сознания, стремящегося защитить себя от проектов «тотальной» общественной гармонии, обособиться от других в своем жизненном пространстве.

Дистопия фокусируется на изображении будущего социально совершенного зла; но исходит она из критики наличествующей реальности, которая или уже порождает неприемлемые социальные отношения, или заключает в себе все предпосылки для порождения монструозного бытия. В связи с этим дистопия не пародирует идеал утопии, «она — не враг рая, точнее, она не может решиться на обличение рая, когда на земле — ад, не может иронизировать над добродетелью перед лицом торжествующего порока» [6, с. 49].

Гао Синцзянь выстраивает свою пьесу «Другой берег» (彼岸 彼岸) в рамках диалогического взаимодействия антиутопии и дистопии, в этой заданной системе художественных координат драматург отталкивается от данности прошлого КНР (начало 1930-х — конец 1970-х годов), в частности от дискурса «Культурной революции» — утопического проекта создания Нового Китая, закончившегося масштабным экономическим и культурным кризисом; и от перешедшего в 1980-е годы комплекса коллективизма, идеологии «служения народу». Гао пользуется «оптикой» дистопии лишь в качестве отправной точки, на этом ее функция исчерпывается. Антиутопия обнаруживает себя двояко: в ревизии сюжета обретения земного рая/другого берега как в виде осязаемого общего счастья, так и в форме трансцендентного идеала; в аксиологической переакцентуации ролей частного лица и коллектива. Гао уходит от создания детально прорисованной модели политического режима тоталитарного государства, в фокусе его внимания многоуровневое исследование механизма давления и влияния массового сознания на сознание индивида через художественную взаимосвязь классических героев данного жанра: Человека, Массы и фигуры-Лидера.

Гао выстраивает свою пьесу на проблеме самостоятельности человеческого мышления в условиях ее внешнего ограничения; драматург представил нового героя — человека, «спасающегося бегством» от толпы в надежде сохранить свое Я³. Новаторские приемы подхода к формированию и определению нового героя (субъекта) через отношения взаимоисключающих, противоположных категорий личной свободы-ответственности/подчиненности толпе и круговой поруки, посредством проецирования вовне «запутанного лабиринта» его подсознательных страхов и желаний в китайской литературе в означенное время квалифицировались как табуированные. «Поиск нового субъекта в мире безликой толпы, — по замечанию Н. К. Хузиатовой, — обозначил рубеж между доктринальной литературой и новой литературой периода “реформ открытости” <...> между свободой и несвободой, между типажом как клеточкой социализированной группы и личностью, выделившейся из толпы и отстаивающей свое “я”, личностью, тесно связанной с автором и конкретными особенностями его мировосприятия как творящего субъекта» [7, с. 4–5].

«Открытая форма» драмы представляет сюжет как монтаж разрозненных, прерванных элементов, обладающих разным объемом, но по своему содержанию повторяющихся в различных вариациях главную тему «бегство Человека от Толпы».

³ Здесь можно говорить о субжанровой разновидности антиутопии — эупсихии, выстроенной на страхе героя потерять свою личность, где жажда самоутверждения оборачивается отношением к равенству как к злу.

Мы проанализируем базовые единицы-сцены в их последовательности, с тем чтобы а) увидеть, как традиция литературного жанра антиутопии выражается в драматической ткани; б) определить своеобразие «персонажной сферы» (термин В. Е. Хализева), в) выявить природу существующих конфликтов.

Прелюдия к переходу на Другой берег

В «Другом берегу» получил дальнейшее развитие саморефлексирующий театр, который Гао представил в своих предыдущих пьесах («Дикарь», «Монолог»), во многом опираясь на традиции эпического театра Брехта. Вместе с определенными театральными приемами метадрамы⁴, имманентными самому тексту, а не внесенными в представление извне режиссером, форма углубляла проблему властного дискурса, направляя ее в русло экзистенциальной драмы человека.

В первой сцене-преамбуле устанавливалась квазиреальность пространства репетиции: актеры начинали упражнение-игру с веревками, которая постепенно обретала черты, имитирующие механизмы связи людей в социуме, где есть подавляемые и подавляющий. Веревка превращалась в символ авторитарной силы, в инструмент контроля и подчинения, с ее помощью актер стремился обозначить специфику межличностных отношений посредством физического влияния на своего партнера.

Использование «фрейма», рамочной организации композиции, позволило драматургу подготовить зрителей к восприятию антиутопии «другого берега»: его идейное наполнение указывало на вневременное, метафизическое существование проблемы власти и неизбежной покорности ей. Правда, Гао со всей осторожностью обходит этот вопрос: в ремарках к пьесе он сосредотачивается на сценическом воплощении метатеатральной конструкции. По его замечаниям, она представляет гибкую возможность развить пластику актеров, их воображение; когда в начале происходит преднамеренная фиксация на иллюзии происходящего, а в конце эта иллюзия полностью рассеивается: «Актеры начинают болтать между собой, на сцену доносятся разные шумы: крик ребенка, шум заводящегося мотора, звук капающей воды из крана, где-то воет серена скорой помощи. / Какой милый котенок / Я где-то тебя уже видел... / Почему ты уходишь? / Пьеса скучная, мне не интересно. / Какие у тебя планы на завтра? / Как насчет того, чтобы поужинать вместе? (Занавес)» [8, с. 92].

Актеры также обладают дополнительным резервом времени для того, чтобы войти и выйти из своих ролей. Концептуально пояснения Гао к «Другому берегу» больше похожи на квинтэссенцию, извлеченную из манифестов Арто в книге «Театр и его Двойник» и идей Ежи Гротовского о «бедном театре». Это послесловие в виде заметок к пьесе — обычная практика для драматурга — обнаруживает его желание скорее рассуждать о внешней стороне драмы, нежели говорить о ее весьма провокативной идейной составляющей. Предположительно, такое нарочитое отвлечение от содержания свидетельствует о мощном субверсивном потенциале смыслообра-

⁴ Метадрама выстроена вокруг рефлексии о структуре спектакля; она отражает модернистскую идею о театрализации пьесы, в ее основе заложен поиск нового сценического языка, основанного на принципе актуализации игровых концепций. Здесь совершается артикуляция отношений между актером и его ролью, реальностью и иллюзией. Примером может послужить драматургия Б. Брехта, Л. Пиранделло, Ж. Ануя, С. Беккета, Ж. Жене и др., где многогранно формулируются игровые концепции восприятия действительности.

зов драмы: видимо, драматург хотел вывести за пределы усиленного внимания саму идею насилия над индивидуальностью и тем самым защитить свое произведение от потенциальной угрозы цензуры и запрета. Таким образом, семантика фрейма, несмотря на пояснения драматурга, прежде всего остается в границах проблемы властного дискурса, а не предлагает решения для развития актерского мастерства. Более того, текст весьма проницаем для обозначенной нами интерпретации:

Актер, играющий с веревками. Я прошу вас взять этот конец веревки. Видите, таким образом, между нами устанавливаются отношения. До этого Ты был Ты, а Я был Я. Но когда между нами веревка, мы оказываемся связаны друг с другом, мы превращаемся в Ты и Я. Если мы оба побежим в разные стороны, то я буду сдерживать тебя, а ты меня. Мы как два кузнечика, привязанные к одной нити, — оба не можем убежать друг от друга.

Если я переброшу эту веревку на спину и потяну еще сильнее, ты будешь как мертвая собака. Случится то же самое, если ты обрешь контроль над веревкой: ты сможешь управлять мной, словно бы я был тягловой лошастью [8, с. 12–13].

Важно отметить, что те сравнения, которые генерируются в процессе игры, движутся от внешних ассоциаций анималистического характера к телу, далее — к сфере языка и мыслей: «Связанные веревкой, мы словно мухи, попавшие в паутину, или пауки. Веревка подобна нашим рукам, или нашим импульсам, она словно язык, она подобна нашим взглядам, подобна нашим мыслям» [8, с. 15]. Такая логика и порядок выстраивания сравнений указывают на полное проникновение и заполнение физического и ментального полей человека множеством разнообразных нитей-отношений с другими. Эта исходная данность не может быть нарушена или изменена, так как она есть основа миропорядка на уровне функционирования коллектива, где абсолютная автономность индивида немыслима, следовательно, исключена из программы⁵.

Помимо того, что в первой сцене фрейма определяется основная тема пьесы — неизбежность быть управляемым или управлять кем-то, невозможность изменить этот двусторонний тип отношений будучи частью коллектива, — через нее, как через призму, преломляются последующие сцены-картины. В результате раскрывается обширное интерпретационное поле для зрителей, где точкой отчета и важной опорой для толкования смыслов драмы становится именно символическое действие игры с веревками.

Художественный мир антиутопии

Картина перехода актеров-персонажей через реку в поисках Другого берега располагается на границе рамочного пространства: этот акт трансцендентального характера отделяет события репетиции, заложенные во фрейме, и маркирует начало представления.

⁵ Несколько коротких, но предельно емких по своему содержанию строк, определяющих характер данного явления, написала Мэйбел Ли в своем предисловии к роману «Чудотворные горы»: «Существование другого решает проблему одиночества, но поселяет в сознание человека беспокойство, потому что в любых отношениях заложены определенные формы борьбы за власть. Это экзистенциальная дилемма» [9].

В вечном поиске и устремлении человека к идеальному обществу существует серьезное недовольство имеющимся положением вещей. Поэтому игра с веревками, предположительно, может быть развернутой метафорой мира, который людей тяготит и угнетает, побуждает их искать альтернативу вне заданного образа существования. Вопрос, который ставит драматург и проверяет его всем возможным набором ситуаций в своей драме, касается экзистенциальной философии личности и обращается к проблеме свободы индивида от абсурдного мира, где ему навязываются определенные стереотипы мышления и поведения.

В системе художественной образности драмы первостепенным значением обладает Другой берег — аллюзия, отсылающая нас к буддийской философии, согласно которой человек может перейти от берега страданий к берегу просветления путем совершенствования в себе шести добродетелей-парамит: щедрости, нравственности, терпеливости, мужественности, способности к созерцанию и мудрости. Далее, переправа через реку, если мы обратимся к символике мировой культуры, предлагает нам широкий круг значений: от вод забвения реки Стикс к христианской культуре, где через крещение водой даруется новая жизнь во Христе. В любом случае, это действие упраздняет прошлый чувственный опыт, определяет рубеж, за которым чистое сознание готово вместить в себя новое содержание: примечательно, что в пьесе персонажи в темных водах теряют свой язык и память. Оказавшись на неизвестном берегу — пространстве между оставленным и искомым-недостижимым мирами, — они на время становятся лишь пустыми бессознательными формами, в которые божество не вдохнуло еще разумную жизнь. Принципиальная невозможность людей осуществить задуманное, остановка на полпути в неведении, без языка, без ориентиров — это фатальная несводимость умозрительного представления об идеале к его реализации, проекции вовне, когда он неминуемо подвергается искажениям. Затем она раскроется в трагической «прикрепленности» людей к своему прошлому — к памяти о прежнем мире, и табула раса вновь наполнится привычным содержанием прежнего порядка.

Женщина — своеобразная архетипическая фигура Матери-прородительницы — возвращает людям знание языка, тем самым оживляя их. Но в языке проявляется сфера коллективного бессознательного: глубинная природа человека, которая неподвластна «перекодированию», тяготеет к заложенному в ней инстинкту насилия и стадности. В процессе реконструкции языка в пьесе каждый персонаж, его высказывания, поведение предопределяются анонимными общими понятиями и интересами. По мнению Генри Чжао, «Другой берег» недостижим, так как люди должны использовать язык, чтобы создавать связи; сам язык разрушает индивидуальное мышление, потому что основывается на социально принятых кодах. Другими словами, «взаимодействовать с другими людьми означает быть втянутым в связи принуждения и насилия»⁶ [10, с. 139]. Язык в пьесе, с одной стороны, выполняет

⁶ Г. Чжао ясно определяет проблему, которую интуитивно чувствовал Гао и к осмыслению которой подошел в художественном мире пьесы, — вопрос репрессивной функции языка, детально разработанный в неклассической философии структуралистами (Ж. Лаканом, Р. Бартом, Ж. Дерридой). Согласно Д. Э. Гаспарян, сложность вызвана тем, что опыт мысли и опыт слова разлажены уже с самого начала. Ибо мысль (внутреннее переживание) свершается как индивидуальный внутренний опыт, но слова, в которые мы могли бы его упаковать, всегда уже экстерииоризованы и социализованы (языковой код) — это не мои слова, но слова Другого. Механизм десубъективации вступает в свои права через речь: «говорить» — значит, растворившись в языке, перестать быть собой. См.: [11, с. 296–310].

функцию объединения персонажей в Толпу, закрепощает их в монолитной области конформизма, а с другой — становится настоящим оружием в их руках. Теперь «безликие они» могут извращать объективный смысл событий и лепить из податливой словесной реальности те смыслы, которые, как им кажется, отражают действительность происходящего:

Толпа. Она коварная, она учит нас словам, чтобы потом разговаривать с нашими мужьями и соблазнять их. Она кажется доброй и милой, но, кто знает, может, она развратница. Она пытается соблазнить наших мужей! Она сеет раздор среди наших братьев!

Женщина — жертва не столько своего дара людям — языка, сколько своей индивидуальности, погибает, задушенная толпой. То, что изначально дано как благо (речь как способность общения друг с другом), переходит в свой отрицательный предел: закрепляется в форме деиндивидуализированных реплик, повторяемых множеством, и выполняет охранную функцию от индивидуально осмысленного вмешательства. Поэтому выражаемое толпой удивление касательно содеянного и отчуждение всех от убийства посредством редуцируемых вопросов и ответов — способ восстановить равновесие внутри. Не-я эквивалентно не-мы, что автоматически приводит к аннулированию преступления — рассеиванию конкретной личной ответственности в абстракции круговой поруки. Таковы первые штрихи в психологическом портрете толпы, где все поступки отчуждаемы от отдельно взятого человека посредством пространства других.

— Мертва. Мертва? Мертва? Она мертва! Поспешно отступают от трупа. Ты убил ее? Ты?

— Нет, он начал.

— Ты первый закричал! Я делал как вы, а вы все кричали. Кто первым закричал «хватите ее, разденьте ее, задушите ее»?

— Мы все кричали. Я кричал, потому что ты был первым. Я кричал, потому что вы все кричали.(...) Я не делал этого. Я тоже. Я тоже. Я тоже этого не делал. Я тоже этого не делал. Не я. Не я.

— Я не делал этого [8, с. 20].

На этом этапе драматург выводит на первый план главного героя пьесы — Человека, для оформления оппозиции толпа-индивидуальность — это типичный ход в построении антиутопии, когда, с одной стороны, требуется показать силу большинства (политической системы, корпорации и т.д), с другой — бесконечно малую личность, обладающую критическим мышлением и осознающую себя в категориях я-другой-другие. В драме Гао осознание Человеком того факта, что он не хочет существовать в толпе, что «смешение нечистой и спокойной совести», которое позволяют себе остальные, для него неприемлемый компромисс с самим собой, есть причина конфликта антиутопии. Однако следует оговориться, что сама суть конфликта не в восстании против большинства: для Человека важно принципиальное отмежевание от других, выход в пространство своего собственного жизненного поиска и спасение себя от неусыпной опеки толпы. Слабый сомневающийся герой, обретающий свою индивидуальность в бегстве от навязываемой ему роли Мессии, в антиутопии представляет собой яркую антитезу герою-борцу.

Человек. Мы убили ее, к чему эти вопросы? Это ты, он, я и мы все вместе. На этом пустынном берегу она дала нам язык, но мы не знали, что к нему нужно относиться с осторожностью, она принесла нам мудрость, но мы не знали, как ей воспользоваться.

Толпа. Нам нужен лидер, как стаду овец нужен пастух. Мы последуем за тобой.

Человек. Я ненавижу вас, я ненавижу себя <...> куда я вас поведу? Я даже не знаю, куда сам хочу пойти [8, с. 21].

Далее весь событийный ход драмы будет выстраиваться как физическое и метафизическое бегство героя за пределы коллективной воли. В наборе ключевых сцен, фрагментарных по сути, но целостных по объему художественной идеи, представленной в них, реализуется авторская позиция, ироничная по отношению к традиционному для китайской литературы соцреализма корпусу нравоучительных текстов. К его интегральным характеристикам можно причислить тенденциозность, идейность и до неправдоподобия идеализированные характеры главных положительных героев. С начала 1960-х годов прославление в лозунгах и художественных произведениях подвигов образцовых солдат и рабочих, в ряду которых звучали имена Лэй Фэна [雷锋], Чжан Сыдэ [张思德], Оуян Хая [欧阳海], Ван Цзе [王杰], Ли Вэньчжун [李文忠] и др., показавших беззаветную преданность партии, идеологии Мао и своему народу, превратилось в стандартную практику выхолащивания индивидуальности из культурного пространства страны. Антикарнавал драмы Гао пародирует эту «дурную» утопию, мифологизирующую реальность, представляющую искаженную картину единого верного, героического пути, по которому следуют основные герои — ведущий и ведомые.

В своей пьесе Гао демифологизирует эти отношения: инструментарий иносказательных тропов активно используется в создании мрачного зрелища, где Человек и Толпа неизменно со-пребывают в ситуациях экзистенциального выбора или личного действия — ответственности или пассивного подчинения. Обратимся к сцене игры в карты, обладающей таким же аллегорическим смыслом, что и игра в веревки: они сходятся в своей состязательной сущности, где по правилам победа закрепляется за физической/психологической силой авторитета. Сила авторитета Ведущего игру в карты заключена в убеждении каждого из участников игры в его честности, в то время как он сам, обладая привилегией устанавливать правила, нарушает их. Козырная карта, пики, в руках у Ведущего — она же и единственная во всей колоде: людям осталось вынимать некозырные карты и проигрывать, не осознавая, что исход предопределен и выбора у них никогда не было. Связанные вместе властным обманом, они подчиняются воле этой темной фигуры, закрывая свои лица белыми листами бумаги — исчезновение личности и ее интеграция в массу себе подобных оформляется в тексте метафорой белого листа — пустого места. Позиция Человека, ментально дистанцировавшегося от остальных, проявляется как желание сохранить свою целостность, откуда проистекает способность здравомыслия и критической оценки происходящего, но личный выбор становится глубоко вторичным фактом, когда жизнь Человека подвергается угрозе. Страх по-иному расставляет приоритеты: толпа, рассерженная тем, что он отказывается принимать некозырную карту за козырную, ложное за действительное — как их уверил Джокер, а они с готовностью поверили⁷, — насильно заставляет несогласного принять их сторону:

⁷ «Как только язык переходит в акт говорения, он немедленно оказывается на службе у власти.

Мужчина. Но я помню... эта карта... она не была козырной...

Послушная девочка. Ты не можешь сделать из пик некозырную карту. Что с тобой? Пожалуйста, подумай.

Мужчина. Может, это и были пики...

Послушная девочка. Тогда почему ты сказал, что это была не козырная карта?

Мужчина. Я думаю, что возможно, она была не козырной...

Послушная девочка. Но то, что возможно, необязательно правда.

Толпа. Мы не хотим никаких «возможно»! Мы хотим «да» или «нет»! (Они бьют себя в грудь и топают ногами). Говори! Громче! Тебя не слышно! Ты должен сказать однозначно!

Мужчина. Пи...это были...пики...(падает на колени) [8, с. 30].

Для Гао множество априори является негативным понятием⁸, вбирающим в себя устойчивые характеристики двух взаимнообобщающихся моделей поведения: толпа, представляющая угрозу, уничижающая и стирающая лица тех, кто не включен в ее структуру, и толпа, управляемая — уничижаемая, поработанная фигурой-Лидером. Аллегория в данном случае раскрывается как миниатюра общества тоталитарного типа со всеми главными персонажами: а) фигурой-Лидером, б) языком манипуляций, творящим метаморфозы с объективной реальностью, в) массой людей с единым кодом поведения, г) одинокой личностью, сокрушенной страхом.

Когда в пространство Человека вторглась воля других, а язык показал свою несостоятельность в описании действительности, метафизическое бегство героя в пьесе превращается в то новое пространство, где смыслы обнаруживаются за пределами озвученного, в минималистическом стиле оформления диалогов, где пустоты вербального общения восполняются «разговором» рефлексирующего сознания. Так, психологический портрет главного персонажа конструируется посредством сложной и многомерной структуры его под/сознания, где преференция отдана суггестивности образов. Технически эта проблема решается через инкорпорирование в текст сцены холодного самонаблюдения 静观 (цзингуань: сама идея была позаимствована драматургом из медитативных практик чань-буддизма), оформленной в параллельно действующих фигурах монаха, нараспев читающего «Алмазную сутру», и героя, погруженного в ритм самосозерцания. Этот композиционный прием — художественная находка драматурга⁹ — позволяет обнажить те изломы жизни Человека, которые опосредовали желание бегства не столько на внешнем (категоричное отрицание толпы), сколько на глубоко личном (попытка уйти от мучительных страстей своего Я) уровне.

В нем с неотвратимостью возникают два полюса: полюс авторитарного утверждения и полюс стадной тяги к повторению» [12, с. 549].

⁸ Перефразируя Сунь-цзы, можно сказать: природа/сущность толпы изначально злая (чжунсин бэнь э, 众性本恶).

⁹ Гао предлагает медитацию как альтернативу сну в силу концептуально важного для всей пьесы обстоятельства: сновидец не преследует иных целей, кроме сна, в то время как медитация не цель, а средство достижения цели. Волевое устремление героя совершить тот трансцендентный акт перехода, который закончился радикальной неудачей в первой картине, находит свое выражение в ситуации сосредоточенной рефлексии, самоуглубления, которая по сути должна стереть границу между субъектом и объектом и освободить героя от желаний, страданий и привязанностей.

Однако стоит заметить, что по своей функции онейросфера (особая художественная реальность, характеризующаяся образностью, конкретно-чувственной формой, символической насыщенностью и множеством вариантов интерпретации) оказывается в пьесе тождественна медитации.

Механизм продуцирования образов медитирующего сознания Человека тождествен логике появления и смены сновидческих образов, трансформация которых заключается в раскрытии потенциала наполняющей их доминантной эмоции. Она ведет к разрушению исходного образа, сопровождающегося рождением нового — принадлежащего уже другому сновидению. Обрывочные воспоминания Человека — ссора и разрыв с отцом, первая любовь, желание женского тела и его недоступность, первое столкновение с насилием и первая ложь — перетекают одно в другое, связанные именно логикой доминантной эмоции душевной боли. Пороговое состояние медитации оперирует языком символов и, подобно сну, требует дешифровки увиденного. Интерпретационный круг значений художественных образов отца, плачущей девушки, стены, у которой избивают героя, в воспоминаниях сводится к видимому и чувствуемому миру насилия — он цепко держит Человека, замыкает его в одиночестве и мучениях, не предоставляя возможности выхода вовне. Экзистенциальный конфликт, эксплицируемый в ситуации невозможности личного спасения, выводит проблему достижения трансцендентного идеала/утопии за пределы временных и пространственных категорий человеческой жизни, что переводит пьесу из регистра социальной в регистр духовной антиутопии.

В финальных сценах личная трагедия недостижимости Другого берега, эта центробежная сила, подавляющая героя, качественно изменяется в центростремительный импульс волевого преобразования реальности. Но самочинная акция Человека по переустройству мира демонстрирует полную обреченность подобных намерений. Сложная метафорика заключительной части изоморфна иносказательной образности всей пьесы и свидетельствует об уклонении драматурга от описаний в реалистическом модусе в пользу символически насыщенной субстанции текста, что, в свою очередь, позволяет ему вывести драму на уровень философской абстракции. Обращение к тексту пьесы дает достаточно оснований для вышеобозначенных теоретических заключений.

Alter-ego героя — его Тень — передает ему ключи от двери; за ней под черными покрывалами Мужчина обнаруживает манекены. Он расставляет их по определенной схеме, затем меняет ее, все больше и больше погружаясь в работу. Он быстро движется между манекенами и в какой-то момент оказывается зажатый между ними, превращаясь в составную часть той схемы, которую сам выстроил. Между тем куклы оживают и перестают повиноваться ему — удручающее воплощение нового мира оказывается репрессивным и бунтующим по отношению к своему создателю (репликация в ином ключе темы поиска идеала и обретения на практике контр-идеала; сравните в первой части драмы две конфликтующих идеи: стремление людей к земному раю и их природную невозможность его достижения). Ключ к потайной двери, открыв которую, Мужчина чувствует себя словно Создатель, оживляющий бездушную материю, оказывается ключом к пониманию того, что ничего нельзя изменить: за этой дверью-рубежом громоздятся изломанные, искаженные контуры утопического идеала. Лишь после долгих усилий Мужчине удастся «выползти оттуда, как червяку», оставляя за собой толпу оживших манекенов, с ужасным шумомдвигающихся по кругу.

Заключительная сцена с манекенами выражает недоверие драматурга к слову, образы самодовлеют и вымещают за свои пределы гипотетический монолог героя. Гао заявляет сюжет с запретным содержанием, в котором однозначная критика кон-

кретного исторического момента, как это наблюдается в жанре «дум о прошедшем» (фаньсы 反思), а еще раньше — в «литературе шрамов» (шанхэнь вэньсюэ 伤痕文学), преодолевается и замещается рефлексией, устремленной к онтологической проблеме человека: разладу между бытием идеальным и реальным — что находит свое выражение в художественном языке антиутопии.

С этой позиции Гао осуществляет переход от традиционного осмысления травматического переживания «Культурной революции» в художественных произведениях предшественников к освоению нового типа героя и конфликтных ситуаций. Драматург подключает инструментарий символистской драмы, чтобы расширить диапазон интерпретационного поля смыслов, заложенных в пьесе: конструируемая социально-духовно-философская антиутопия постулирует мир и находящегося в нем героя в виде неразрывной взаимосвязи социального насилия и потерянного слабого индивида, не имеющего возможности не только физического бегства, но и трансцендентного спасения от навязанного и ощущаемого как зло миропорядка.

Литература

1. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. М.: ЛКИ, USSR, 2007. 162 с.
2. Воскресенский Д. Н. Литературный мир средневекового Китая. М.: «Восточная литература» РАН, 2006. 622 с.
3. Fokkema D. Perfect Worlds. Utopian Fiction in China and the West. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. 448 с.
4. Замятин Е. Мы. URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml
5. Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / сост. и отв. ред. С. Зенкин. М.: Изд-во РГГУ, 2004. 318 с.
6. Чаликова В. А. Утопия и свобода. М.: Весть-ВИМО, 1994. 184 с.
7. Хузиятова Н. К. Модернистские тенденции в творчестве китайских писателей 1980-х годов как поиск идентичности в контексте глобализации: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 226 с.
8. Gao Xingjian. Bi'an. Taipei: Lianhe Wenxue, 2001.
9. Lee M. Preface to Soul Mountain. URL: <http://www.austlit.com/gao/soul-mabel-lee.html>
10. Zhao H. Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism. London: School of Oriental and African Studies, 2000. 230 p.
11. Гаспарян Д. Э. Введение в неклассическую философию. М.: Росспэн, 2011. 400 с.
12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Статья поступила в редакцию 30 июля 2014 г.

Контактная информация

Кузнецова Юлия А. — аспирант; juliacaesar27@mail.ru

Kuznetsova Yulia A. — post graduate student; juliacaesar27@mail.ru