

*Ю.А. Кузнецова**

**Пьеса «Бегство» Гао Синцзяня:
столкновение человека и власти в контексте
событий на площади Тяньаньмэнь**

АННОТАЦИЯ: После событий на площади Тяньаньмэнь в Пекине в июне 1989 г., когда Китай официально выступал с заявлениями о том, что никакого массового физического подавления студенческого восстания не было, но в то же время наложили запрет на любое информационное упоминание об инциденте, Гао Синцзянь был первым из писателей диссидентов, кто отразил всю неоднозначность произошедших событий в своей пьесе «Бегство». В глубоко пессимистичном тексте Гао интерпретирует конфликт между человеком и государством как бессмысленную борьбу, переосмысляет идею героизма и смерти за демократические свободы, вскрывая сложные взаимосвязи между персонажами и их представлением о себе в ситуации смертельной опасности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Тяньаньмэнь, диссидентская литература, политический театр, трагедия, власть, личность, случай, безгеройность.

* Кузнецова Юлия Александровна, аспирантка, преподаватель кафедры китайской филологии ИССА МГУ, Москва, Россия; E-mail: juliacesar27@mail.ru

© Кузнецова Ю.А., 2016

Пьеса «Бегство» (Таован 逃亡)¹ — первое произведение, появившееся в писательских кругах китайской диаспоры в Европе как взгляд на трагедию Тяньаньмэнь (*люсы шицзянь* 六四事件 «июньские события 1989 г.»)² из либерально-демократического пространства Запада. Примечательно, что пьеса была написана Гао Синцзянем, драматургом и прозаиком, Нобелевским лауреатом 2000 г., переехавшим из Пекина в Париж в 1986 г., по просьбе некоего американского театра (его название в исследовательских работах по драме Гао Синцзяня не уточняется). Когда драматург показал готовый вариант, его попросили внести изменения в текст, а именно: отдельно переработать образы двух персонажей, студентов, т.к. расплывчатость гражданской позиции действующих лиц, их подчёркнутая эмоциональная нестабильность переводили конфликт из пространства борьбы за демократию в область интимного — остро переживания страха смерти и стремления избежать его посредством утверждения своего телесного существования через физическое сближение. Зброшенный склад, в котором укрываются от преследования солдат двое молодых людей (Юноша и Девушка), непосредственно участвовавших в событиях на Площади, и писатель — Мужчина средних лет, вовлечённый в конфликт с властью против своей воли, превращается не только в место ожидания прихода близких и безымянных военных, но в персонально сотворённое чистилище для каждого из персонажей. Один этот факт уже свидетельствует в пользу неоднозначной политической и социальной трактовки данной пьесы, говорит о её возможном несоответствии канонам политического театра. Этим термином мы будем обозначать такой театр, который стремится создать дискурс политической действительности в чётко очерченном идеологическом пространстве в рамках оппозиции государственному

¹ Пьеса «Бегство» была опубликована в журнале «Сегодня» (*Шзиньтянь* 今天). С 1978 по 1989 г. журнал (глав. ред. Бэй Дао 北島) имел статус неофициального издания, распространявшего авангардистские произведения «туманной поэзии» (*мэн лунши*). В 1990 г. через десять лет после того, как журнал был закрыт правительством в Пекине, его заново открыли в Осло. «Сегодня» позиционировал себя как ведущий орган китайских писателей, вынужденных ехать с материкового Китая после 1989 г. Ян Лянь 杨炼, Вань Чжи 萬之, Чэнь Майпин 陳邁平, До До 多多 — писатели, которые в свою бытность с 1978 по 1989 г. в Китае сотрудничали с журналом, предложили свои публикации и для нового формата «Сегодня».

² Серия массовых демонстраций в КНР, проходивших с 15 апреля по 4 июня 1989 г., участниками которых являлись по большей части студенты. Мирная манифестация студентов, требовавших на площади Тяньаньмэнь демократических свобод, была разогнана 4-го июня с помощью армейских подразделений, в Пекин были введены танки.

строю или же его поддержки³. Политические интонации в литературе могут оперировать лексикой недвусмысленного призыва к действию, весьма агрессивно манифестируя себя в сфере художественного слова, и тогда произведение превращается в публицистику дурного тона (проблема стиля, общей тональности произведения). Политически заострённые тексты в той их форме, которая могла быть охарактеризована вышеозначенными признаками, отсутствуют в корпусе драматических произведений Гао Синцзяня.

Однако стоит заметить, что неприятие Гао идеологии любого формата (конкретно, маоизма) и соцреализма как художественного метода, в частности, превращало его в КНР в опасную фигуру диссидента, и, соответственно, содержание его текстов «На остановке» (*Чэчжань* 车站, 1982/3), «Другой берег» (Би-ань 彼岸, 1985) большинством критиков как на Западе, так и в самом Китае воспринималось сугубо в контексте оппозиции к власти.

Видимо, заказчики из американского театра также ожидали от Гао полноценную «анатомию протеста»⁴, выдержанную в традиции политического театра масштабную картину столкновения двух антагонистических сил — социализма (машина власти, подавляющая студенческие выступления вводом войск и тяжёлой техники в Пекин) и демократии (студенты). Такие ожидания предполагают иную направленность конфликта, очищенную от двусмысленной неосознанности решений студентов во время событий на Площади (в пьесе же, наоборот, имеется мотив случайного включения студентов в акт протеста, о чём будет сказано ниже) и, соответственно, иную логику персонажей. Фиксация на своей телесности / сексуальных желаниях в их поведении занимает доминантное положение и вытесняет актуальность политических смыслов.

По этой причине подводить пьесу «Бегство» под знаменатель политического театра вряд ли правомерно. В этом произведении осмысленные ситуации прошлого/настоящего, принадлежащих политическому и

³ Отметим, что политический театр обязан своим рождением Эрвину Пискатору, теоретику театра, режиссёру и коммунисту (1893–1966). Свои политически актуальные, боевые спектакли о борьбе пролетариата с буржуазией он использовал как инструмент распространения марксистской идеологии.

⁴ Можно предположить, что для заказчика — американской стороны — было бы желательно получить текст, где действуют механизмы конъюнктурной социологизации, т.е. адаптации всего сюжета к установившейся на Западе точке зрения на произошедшее 4 июня 1989 г. (два варианта: студенты как герои-мученики или же безвинные жертвы).

социальному контексту, происходит через иносказание, построение сложных метафор, насыщенный подтекст, а не по линиям выстраивания прямого и односложного протеста. Эта модель, с художественной точки зрения, более продуктивна в плане долговременности существования произведения в поле зрения аудитории: она нейтрализует поверхностность разного рода идеологем и через полисемантическую тексты создаёт пластическое напряжение между репрезентируемым и его референтом, более того — здесь заданы условия для просвещения вневременных, константных конфликтов через локальность изображаемой ситуации.

Танки в Пекине на Тяньаньмэнь превратились в импульс для художественной рефлексии, движущейся от локальной картины происходящего к исследованию моделей поведения людей в ситуациях тревоги о личной безопасности, в крайних условиях исходящей от государства физической угрозы. В Китае эти события до сегодняшнего дня не получили полноценного освещения в художественной литературе⁵. Писатели, вынужденные уехать в Европу и Америку, знали об официальном запрете, наложенном на «события 4 июня» в КНР, в связи с этим их целевой аудиторией были китайцы, живущие за пределами КНР, и сочувствующие западные читатели.

Существует сформировавшаяся традиция диссидентской литературы определённым образом реагирующая на знаковые события в своей стране, пребывающей под властью репрессивного режима. Эта литература во всей своей вариативности предполагает наличие некоторого мироустройства, адекватного ценностям гуманизма (пусть даже

⁵ В мае 1991 г. при содействии властей на книжных прилавках тиражом 25 тысяч экземпляров появилась книга «Ван-мин цзин-ин ци-жэнь ци-ши» 亡命精英其人其事 («Элита в эмиграции: люди и дела»). Её целью было разоблачить реакционные произведения антипартийной, лишённой чувства патриотизма китайской «интеллектуальной элиты», проживающей за рубежом. Книга включала в себя полный текст «Бегства», которому предшествовало резкое обличительное предисловие, где Гао Синцзяня обвиняли в грубом искажении фактов. См.: Comparative literature and culture (URL: <http://docs.lib.purdue.edu/ccweb/>), Юй Хуа. Шигэ цыхуйли ды Чжунго 十个词汇里的中国 («Десять слов про Китай»), собрание эссе о современном Китае, которое открывается тёплыми воспоминаниями и размышлениями о «событиях 4 июня 1989 г.», выдержанными в духе коммунистического пафоса, под заголовком *Жэньминь* 人民 («Народ»). Пример обратного подхода: поэма Ляо И-у 廖亦武 *Да туша* 大屠杀 («Резня»), прочитанная в марте 1990 г. в Чунцине, невероятно смелый и откровенный акт протеста — поминовение жертв событий на Площади. Ляо И-у был арестован и приговорён к 4 годам тюремного заключения (URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/prison-of-the-mind>).

оно имплицитно), которое выявляется на контрасте с герметичным миром автократичной/бюрократической машинерии, телесным и/или интеллектуальным подавлением, претерпеваемым героями. Если рассматривать эту проблему в срезе китайской диссидентской литературы, то наложение культурных, политических и социальных доминант либерально-демократического общества на антикоммунистическое сознание китайских диссидентов вкупе со свободой слова, возможностью освещать табуированные темы, как прошлые травмы покинутого отечества, так и актуальные кризисы настоящего дня, сформировало в их творчестве тот стиль, который может характеризоваться весьма высокой степенью открытости и минимальным объёмом иноказания. Гао Синцзянь первый, а затем Ха Цзинь с романом «Сведённые с ума» («The Crazy», 2002) и Ма Цзянь с «Пекинской комой» («Beijing Coma», 2008) «внесли вклад в создание международного дискурса о событиях на Тяньаньмэнь, заполнив своими произведениями пустоту, которую породило отрицание трагедии и молчание со стороны властей КНР»⁶.

Однако та оптика, которой пользовался Гао в процессе написания пьесы, зафиксировала настроение, ситуации и образы, максимально отличные от трагического героизма, тиражируемого в то время западными СМИ⁷. Причины для столь явного отклонения от общего курса диссидентских мыслей и настроений могут быть объяснены, если установить отправную точку, тот субъективный критерий оценки реальных событий, на основе которого писатель в дальнейшем выстроил художественный мир пьесы.

Прежде всего, стоит отметить существенный временной разрыв Гао с поколением студентов, вышедших на площадь Тяньаньмэнь, а также его физическую удалённость от эпицентра событий — восприятие информации из СМИ и рассказов друзей определило в итоге специфическую дистанцию между ним и трагедией студенческого протеста в Пекине. По этим причинам поиск нужной тональности пьесы, по логичному замечанию Белинды Кун, автора монографии «Литература о Тяньаньмэнь за пределами Площади», основывался также и на личных воспоминаниях о столкновениях с властью в период «культурной революции» и в начале 80-х гг. (Это же верно в случае с Ха

⁶ Kong B. *Tiananmen Fictions Outside the Square: The Chinese Literary Diaspora and the Politics of Global Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 2012. P. 241.

⁷ Одним из примеров может послужить «Неизвестный бунтарь» (англ. Tank man) — условное имя человека, ставшего на пути танков и сдерживавшего их в течение полчаса во время инцидента на Площади.

Цзинем и Ма Цзянем, когда произошедшее не является лично пережитым, а выступает в роли опосредованно воспринимаемого опыта действительности, достроенного с помощью воображения.)⁸ Несмотря на то, что Гао заключает «4 июня» в рамки патологии, относя его к проявлению тотального насилия со стороны государственной структуры, он также не обнаруживает смысла в противостоянии или борьбе, более того, полагает её разрушительной в том смысле, что массовый акт протеста студентов — в своей потенции не набравшая силу власть, ищущая лишь точку опоры для ответного удара⁹.

Концептуализируя образ Площади в таком ключе, он отклоняется от традиционного для китайской литературы вектора восприятия художественного письма как способа политических и социальных преобразований — эта тенденция, если говорить о литературном процессе XX в., оформилась с началом «движения 9-го мая» 1919 г. и возобновила своё существование после «культурной революции», в конце 1970-х — начале 1980-х гг. Его поиск новой формулы для отображения конфликта «государство, коллектив, насилие *versus* человек» разрешается в идее бегства, присутствующей как на сюжетном уровне пьесы (совмещение двух линий: физического бегства и психологической защиты-бегства, к которой прибегают персонажи, погружаясь в свои фантазийные миры), так и эксплицитно представленной и раскрытой в образе Мужчины, в его диалогах с Юношей. Скептическая позиция первого по отношению к возможности продуктивного сопротивления безличной силе государства актуализирует бегство как единственно возможный для индивидуальности способ сохранить целостность и свободу своего Я. По сути, это дальнейшая разработка темы риска разрушения полноценной личности в условиях принуждения к коллективным действиям, впервые появившейся в пьесе «Другой берег». Примечательно, что данная проблема выходит за рамки литературных произведений писателя: бегство превращается в удачно найденную метафору, с помощью которой Гао передаёт собственное мировидение.

В 1990-х гг. он пишет ряд эссе, вошедших в сборник *Мэйю чжун* 没有主义 («Без -измов») и посвящённых вопросам *лэн ды вэньсюэ*

⁸ Kong B. *Tiananmen Fictions...* P. 200.

⁹ «Бегство» привело Гао к конфликту не только с американской театральной труппой, но и с китайским зарубежным демократическим движением (Chinese Overseas Democracy Movement). *Quah Sy Ren. Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater. University of Hawaii Press. 2004. P. 180: «Проницательность Гао, его интеллектуальная интуиция исключили возможность создания панегирика студенческому движению».*

(冷的文学 «холодной литературы»), которая обнаруживает свою нулевую степень сопричастности различным коллективным идеям, т.е. «-измам», как в самой практике творчества, так и вне её. Условием для рождения такого типа художественного письма становится преодоление писателем центростремительных сил ангажированности, его экзистенциальный побег, реализующийся через осознанное отчуждение себя от непосредственного переживания и отказ от участия в каких-либо событиях общественного или же политического характера¹⁰.

Эта система взглядов, по утверждению Белинды Кун, есть результат реакции писателя на события 4-го июня: «Тяньаньмэнь — отправная точка для рождения Гао Синцзяня как писателя экзистенциального характера»¹¹. Репрезентация вопросов политического характера в пьесе открывает перспективу философского осмысления онтологических проблем человека¹²: отталкиваясь от конкретных событий того времени, Гао говорит о кризисе взаимоотношений между Я и миром. В этой двухполюсной конфигурации мир (с одной стороны — внешнее поле действия индивидуальных усилий человека, редуцируемых случайностью; с другой стороны — организованное в общество людей единство, где безраздельно господствует надындивидуальный авторитет политической машины, имеющий принудительную силу по отношению к индивиду) враждебен в силу своей неизвестности (случайность)¹³ и безразличия (надындивидуальность

¹⁰ Что касается вопроса отстранённости художественной литературы от политики и позиции писателя в этом особом случае, то Ха Цзинь, такой же как и Гао писатель-диссидент (его личное самоопределение «иммигрант не по своей воле», «involuntary immigrant»), выражает мысли, полностью ему созвучные. Ср.: «Всё, за что может бороться писатель, — это его личный голос... Бесспорно, писатель должен высказываться против разного рода несправедливостей, но этот жест — вторичный по отношению к нему как писателю. Он должен осознавать границы своего искусства, не превращать его в социальную борьбу». (*Ha Jin. Writer as Migrant. University of Chicago Press. 2009. P. 137*).

¹¹ *Kong B. Tiananmen Fictions... P. 83.*

¹² «Бегство с Тяньаньмэнь в пьесе — лишь более драматичный пример универсальной необходимости бегства... мы можем сделать шаг дальше и предположить, что это не политическая пьеса, но исследование психики и поведения человека, когда он сталкивается с перспективой физической смерти». (*Zhao Yiheng. Towards a Modern Zen Theatre. School of Oriental and African Studies, University of London. 2000. P. 112*).

¹³ «Случай воспринимается как возможность опасности, угрозы, он порождает чувство беспомощности и зависимости от чуждых сил (в данном случае абсолютно слепых и случайных), с которыми человек не имеет ни

политических механизмов) к человеку. В тексте предельно чётко и ясно эта точка зрения сформулирована Мужчиной, персонажем наиболее близким по мировосприятию самому автору.

«М. Жизнь — это случайность. Родители занялись любовью, и вот мы случайно приходим в этот мир — случайно исчезаем. Если не погибаем на войне, то умираем от болезней, не погибаем в бойне — так умираем в авариях»¹⁴.

Мужчина объясняет причины своего бегства от солдат (безличного вооружённого единства, обозначаемого в пьесе местоимением 3-го лица множественного числа — *тамэнь* 他们 «они»), которые задерживают подозреваемых в организации студенческого движения, также посредством случая. Т.е., оказавшись в зоне неизвестности, он перестаёт быть субъектом и оказывается объектом воздействия логически неисчислимых сил.

«М. Я уже сказал, что я прохожий: так случилось, что я проходил мимо, меня неожиданно втянули в это дело, как-то всего взбудоражили, я ненароком что-то сказал — вот и всё».

В ситуации, когда мир агрессивно навязывает человеку свои сценарии, последнему остаётся единственная возможность — бегство, которое может рассматриваться как его ответственность перед собой в смысле сохранения жизни и свободы мышления.

«М. Я не хочу становиться пешкой в руках других, чтобы мной могли манипулировать. У меня есть воля, и она ни от кого не зависит, поэтому я должен **бежать**».

Любое сопротивление кажется лишённым смысла для Гао, т.к. оно неизбежно приводит или к физическому уничтожению сопротивляющегося, или же к механической перемене мест двух агентов ситуации, и тогда только что отрицающая насилие сторона начинает утверждать свою власть посредством того же насилия. Однако бегство как осознанный выбор принадлежит только Мужчине. Девушка воспринимает его как исключительное событие; для неё это инстинктивно выбранный способ избежать внешнего подавления (примечательно, что Девушка полностью исключена из диалогов политического содержания между мужчинами, именно этот приём умолчания и её беспомощная истерика, связанная с воспоминаниями о Площади, кос-

малейшей возможности вступить в диалог». (В.Н. Топоров. Судьба и случай. См.: URL: <http://www.aquarun.ru/psih/fatum/fatum6.html>).

¹⁴ Все цитаты из пьесы даны в переводе автора. Полный текст произведения доступен по ссылке: http://www.360doc.com/content/10/0520/07/442657_28494378.shtml

венно приводят нас к вышеозначенному выводу), а Юноша не осознаёт его тотальности и принимает его лишь как временную необходимость.

«Ю. Весь город протестует против этой кровавой расправы. Рабочие наверняка вышли бастовать. Борьба будет ещё более жестокой. (Девушке). Мы должны поскорее рассказать всю правду о бойне на площади, чтобы борьба охватила всю страну, призвать к всеобщей забастовке рабочих и учащихся! Скоро начнётся гражданская война!»

Выборы, совершаемые персонажами, являются узловыми моментами, и в этом смысле пьеса Гао включается в полемический диалог с традицией экзистенциального «театра ситуаций» Сартра, который, по определению французского философа, решает задачу «воссоздания простых, общих для всех ситуаций, и в то же время ситуаций предельных, катастрофических, вынуждающих человека сделать выбор, вовлекающих всю тотальность его существа, побуждающих даже к тому, чтобы свободу оплатить жизнью. Сартр устанавливает прямую связь с античной трагедией, а также с классицизмом, полагая, что в человеческой свободе — главная движущая сила великой трагедии и Эсхила, и Софокла, и Корнеля. Рок, который находится в античной драме, не что иное, как обратная сторона свободы¹⁵. Театр ситуации универсален, но в соответствии со временем предлагает ряд актуальных современных вопросов. К таковым Сартр относит проблемы цели и средств, законности насилия, взаимоотношений личности и коллектива, индивидуума и исторических факторов»¹⁶.

В «Бегстве» сопричастность двух студентов акту противостояния власти и её солдатам в борьбе за «демократию» по сути фиктивна; в «предельной катастрофической ситуации» ожидания смерти становится ясно то, что присутствие молодых людей на Площади не было

¹⁵ Ср.: «... мифологический сюжет, где року принадлежала важнейшая роль, как бы выносился за скобки, принимался как неперемнная условность, служил поводом для разговора о нравственной ответственности человека за свои поступки, для психологически верной картины достойного поведения в самых трагических обстоятельствах. В античной трагедии герой отвечает за совершённый поступок и оказывается способным избыть роковые связи своей судьбы». (*Ann С.К.* Античная драма. См.: URL: <http://www.philology.ru/literature3/apt-70.htm>).

¹⁶ *Сартр Ж.-П.* К театру ситуаций // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 92–94. См. также: *Андреев Л.* Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX в. М.: Гелос, 2004. С. 141.

их полностью осознанным независимым выбором. Позиция Юноши, продиктованная набором идеализированных понятий и легкомысленной смелостью, так же как и эгоцентричная позиция Девушки, опосредованная сосредоточенностью на своём привлекательном образе (работала диктором на радиостанции и передавала новости о студенческой забастовке)¹⁷, отлична от позиции героев пьес Сартра по линии нежелания/невозможности осмыслить трагическое событие и сделать свой выбор, т.е. они, фактически, пассивные реципиенты происходящего. В пьесах Сартра «Мухи» (Орест), «Затворники Альфонты» и др. протагонисты «переоткрывают» себя: с учётом философских схем из «Бытие и ничто» (1943), ретранслируемых в художественные тексты, они приобретают личную подлинность, бытие-для-себя после принятия самостоятельного решения, которое имеет для них фатальные последствия. Главное, что они абсолютно самостоятельны и одиноки в выборе, не стремясь оказаться в поле анонимной ответственности — будь то государство, нация или иные группы людей, т.е. перестают воплощать бытие-в-себе, которое у Сартра означает объективированное бытие, существование с опорой на внешнюю оценку других.

В «Бегстве» совершенно новым становится деконструкция «героического проекта», принципиальное изъятие из пьесы фигур героического типа, противостоящих хаосу насилия. Все внешние конструирующие элементы пьесы: заброшенный склад, символически располагающийся на границе государственного насилия, ночь — создают зону социальной отчуждённости, где персонажи изолированы и соответственно свободны в проявлении себя как необременённых социальными ролями существ. Студенты прежде всего превращаются в чувствующие опасность тела, и как тела они полностью деромантизированы и подчинены основным инстинктам. Взрывная риторика Юноши в большой мере обуславливается его желанием привлечь внимание Девушки, отстранить от себя страх физической опасности через овладение её телом; у неё аналогично обнаруживаются панические атаки, спровоцированные страхом потерять свою

¹⁷ Та же эмоциональная нестабильность обнаруживается в поведении главного героя из романа Ха Цзиня «Сведённые с ума», повествующего о событиях на Тяньаньмэнь: «У меня не было никаких великих целей, никакой мечты о демократии или свободе... Я руководствовался личными соображениями: мной управляли отчаяние, злоба, безрассудство, глупость... Я словно помешался, совсем не мог здраво мыслить, мной овладело сильное желание доказать, что я — мужчина, способный на действия и выбор. В этом горячем бреду я и отправился в столицу» (*Ha Jin*. «The Crazy». Pantheon, 2003. P. 295).

телесность, поэтому она, с одной стороны, стремится к близости с обоими мужчинами в попытке утвердить своё существование, с другой — закрывает себя в выдуманном, фантазийном мире, где реальность теряет свою власть на монополию.

Персонаж Мужчины резко контрастирует с образами студентов: он понимает свою уязвимость в ситуации, определяемой случаем и репрессивной структурой государственной машины; его способность сохранять «холодный» взгляд на происходящее продиктован его отношением «прохожего» — сохранением существенной дистанции между личным пространством и действиями любого коллектива. Бегство Мужчины как выбор жизненной стратегии никаким образом не сопряжено с трусостью, а напротив, предполагает обладание независимым характером, т.е. именно так в пьесе реализуется свобода воли, и именно через бегство её можно сохранить.

«М. Я не хочу быть разменной картой в колоде, не хочу, чтобы мной управляли. Я хочу сохранить свою свободу (волю), свои независимые решения, поэтому мне остаётся только бежать.

Ю. (обернулся, говорит холодно и с враждебностью). Значит, ты и нас сторонись, отворачиваешься от демократического движения?

М. Я не хочу слепо следовать за толпой».

Гао наделяет своего протагониста (абсолютное большинство критиков — Мейбл Ли, Генри Чжао, Люй Цайфу, Кэ Сыжэнь / Quah Sy Ren — определяют Мужчину как персонажа, наиболее близкого идейным установкам писателя, высокой степенью индивидуализма, глубоким ощущением самоценности человеческой жизни; его индивидуализм в контексте традиции китайской литературы, которая создавала героя, обязанного жертвовать собой во имя спасения других (см., например, Лу Синя и его предисловие к сборнику рассказов *Нахань* 呐喊 «Клич» 1923 г.), может восприниматься как эгоизм и отрицание общественных связей, однако эта «еретическая» природа Мужчины позволяет установить противоположный — более трезвый в силу своей психологической отстранённости — полюс реакции на события. Из диалога Мужчины и Юноши:

«Ю. Борьба народа за свободу рано или поздно окончится победой, пусть даже за неё и будет заплачено кровью!

М. Если свобода принесёт только смерть, тогда она будет равносильна самоубийству! Если ты умрёшь, в чём смысл будущей победы? Сейчас мы должны спасать свои жизни».

Приведём здесь другую небольшую цитату из текста для полной иллюстрации образа Мужчины.

«Ю. По тебе, так у этой страны нет надежды.

М. А что ты называешь страной? Чья страна? Она за нас брала ответственность? А с чего я должен нести перед ней ответственность? Я ответствен только перед собой».

Бегство как идея, оформленная и проявленная в пьесе посредством образа Мужчины, представляется первостепенной необходимостью, единственным способом существования, выступающим гарантом сохранения личности, но вместе с тем она переводит героя на «периферию», исключает его из общества как такового. Его позиция наблюдателя/прохожего не предполагает никаких активных действий и обнажает глубокий пессимизм из-за неизбежности внешнего насилия, исходящего от власти/коллектива.

В связи с этим конфликт не только развёртывается по вертикали — человек—власть—смерть, в области наибольшего драматизма, — но и заполняет собой горизонталь, область взаимоотношений между персонажами, где присутствует невозможность их адекватного общения в силу разновекторных эмоциональных реакций и принципиальной разницы в осмыслении происходящего.

Гао Синцзянь создал многомерную пьесу о трагедии на Тяньаньмэнь летом 1989 г., которая, однако, не ограничила её внутреннего событийного ряда политическим содержанием. Драматург вывел пьесу за пределы одного конкретного события в одной конкретной стране, подчеркнув в примечаниях, что «человеческое существование представляет собой бесконечную трагедию». Гао переосмысливает классическую обработку сюжета о политических столкновениях народа и власти в терминах «безгеройности» и «личного спасения», тем самым продолжая развивать тему онтологического присутствия насилия в любом коллективе и хрупкости отдельной личности в структуре общества, начатую им ещё в Китае в пьесе «Другой берег» (1986).

Источники и литература

1. Гао Синцзянь 高行建. «Таован» цюаньвэнь. 《逃亡》全文 («Бегство». Полный текст) // URL: http://www.360doc.com/content/10/0520/07/442657_28494378.shtml
2. Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX в. М.: Гелеос, 2004.
3. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 92–94.
4. *Ha Jin*. The Crazy. Pantheon, 2003.
5. *Ha Jin*. Writer as Migrant. University of Chicago Press, 2009.
6. *Kong B.* Tiananmen Fictions Outside the Square: The Chinese Literary Diaspora and the Politics of Global Culture. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

7. *Quah Syn Ren*. Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater. University of Hawaii Press, 2004.

8. *Zhao Yiheng*. Towards a Modern Zen Theatre. School of Oriental and African Studies, University of London. 2000.

Интернет-ресурсы

9. *Ann C.K.* Античная драма // URL: <http://www.philology.ru/literature3/apt-70.htm>

10. *Топоров В.Н.* Судьба и случай // URL: <http://www.aquarun.ru/psih/fatum/fatum6.html>

11. The New Yorker. Prison of the Mind. July 1, 2013 // URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/prison-of-the-mind>

*Yu.A. Kuznetsova**

Gao Xingjian's play «Escape»: a conflict between man and state power in the context of the June 1989 Tiananmen Square events

ABSTRACT: After the Tiananmen Square protests that took place in Beijing in June 1989, the Chinese spokesmen officially rejected any chance of the student movement suppression, while having banned any mention of the incident in mass media. Gao Xingjian was the first dissident writer who in his play «Escape» reflected the ambiguity of the tragic events. In this deeply pessimistic text Gao interprets the conflict between man and state as a useless struggle, rethinks the idea of heroism and death for democratic values, exposes complicated interrelations between the characters and their notions of themselves in a horrible life-threatening situation.

KEYWORDS: Tiananmen, dissident literature, political theatre, tragedy, state power, personality, absence-of-heroism concept.

* Kuznetsova Yulia Alexandrovna, PhD student, teacher at the Chinese Philology Department of IAAS MSU. Moscow, Russia; E-mail: juliacaesar27@mail.ru