

Ю.А. Кузнецова

ИСАА МГУ

Традиции эпического театра Брехта в драме Гао Синцзяня «Дикарь»

Во многих своих заметках и статьях по драме Гао Синцзянь (род. 1940 г.), знаковый драматург экспериментального театра в Китае первой половины 80-х гг., Нобелевский лауреат по литературе 2000 г., часто говорит о влиянии Брехта на своё творчество, о мощном повествовательном начале в его театре. Такой интерес Гао к эпическому в драматической форме обуславливается его изначальным желанием видеть на сцене не слепок с реальности, где ничто внешнее не вторгается в иллюзию жизнеподобного воспроизведения неких обстоятельств и ситуаций, а наоборот, представлять театральное зрелище без примеси чрезмерного жизнеподобия, акцентировать драматическую условность посредством чисто игровых элементов (пантомимы, ритуальных танцев, масок и т.д.), а также подвергать происходящее постоянному вмешательству внешнего рефлексирующего начала – рассказчика.

Стоит заметить, что Гао, безусловно, не был первым, кто обратился к эстетике эпического театра Брехта в Китае¹. Ещё в 1951 г. Хуан Цзолинь выступил с речью, в которой детально рассмотрел различия между традиционным театром и театром Брехта: он говорил о содержании его пьес, об их постановке, об истории и специфике формирования понятия «эпический театр». Речь читалась перед членами Шанхайского театра народного искусства, где Хуан был заместителем художественного руководителя. Помимо того, что в Китае в разное время ставились брехтовские «Мамаша Кураж и её дети», «Трёхгрошовая опера», «Кавказский меловой круг» и «Жизнь Галилео», одна из первых пьес, созданная в духе театра Брехта и представленная широкой аудитории, была «Великий доклад-представление о противостоянии

Америки и помощи Кореи». В тексте этой восьмичастной пьесы с событиями, охватывающими полвека и происходящими в различных местах, фигура рассказчика решала как технический вопрос по логическому соединению пятидесяти сцен, так и выполняла социально-критическую функцию, напрямую комментируя внешнюю агрессию США [7, с. 7].

Гао, активно восприняв эстетику Брехта (которая, по его мнению, во многом соприкасалась в повествовательной плоскости с традицией китайских народных сказителей), пытался интегрировать в масштабную картину социальной действительности элементы развлекательного характера, ассоциирующиеся с древнекитайскими прототеатральными зрелищами *байси*. В результате в 1985 г. вышла пьеса «Дикарь», которую мы не можем назвать подражательной в силу того, что сама модель эпического театра Брехта в интерпретации Гао претерпела значительную трансформацию², но где возможно со всей полнотой проследить влияние западного драматурга в отношении создания отвлечённо-комментирующего начала в форме хора и реплик-замечаний актёра-повествователя.

«Дикарь» по определению самого драматурга «полифоническая современная эпическая драма» (*дошэнбу сяньдай шишицзюй* 多声部现代史诗剧). Её сложно определить сюжетно из-за эпизодического, монтажного характера её природы.

Главный герой (Эколог), недавно разведясь с любимой женой, приезжает в отдалённый горный район, где старается противостоять масштабной вырубке лесов. Здесь он оказывается свидетелем лихорадочного поиска, даже скорее, охоты на первобытного человека, якобы живущего где-то в окрестных лесах. Взаимосвязь этих двух линий рождает комплекс проблем, сосредотачивающихся на противостоянии городской и периферийной культур, чьё звучание усиливается посредством личных жизненных драм Эколога и других персонажей. Принимая во внимание вышеупомянутый аргумент об «атомарном» строении пьесы, данное краткое описание основных событий может условно служить изложением сюжета.

В пьесе наблюдается переплетение четырёх тем/мотивов: разрушение окружающей среды в процессе модернизации, охота СМИ за первобытным человеком, постепенное забвение периферийной культуры (обычаев, ритуалов, фольклора) и личные проблемы современного человека. По своему смысловому объёму все они обладают достаточно весомыми правами для того, чтобы стать идейным центром самостоятельных пьес, но Гао формирует современное «эпическое» полотно именно с помощью «концентрированного состава» мотивов, объединённых прямо или опосредованно фигурой главного героя Эколога.

Центральные понятия «эпическая» и «полифоническая», закреплённые в объяснении жанровой природы пьесы, требуют детального пояснения и дают ключ к пониманию новых и традиционных (брехтовских) техник, использованных Гао в «Дикаре».

Брехт, желая воспроизвести повествование в драматической форме, упразднил классическое разделение драмы на действия и акты и создал композицию, построенную по хроникальному типу, где сюжет строился из хронологически связанных между собою картин. Обычно картины имели свои заголовки, описывающие кратко содержание предстоящего действия.

В этой плоскости мы можем провести параллели с Брехтом, но обязаны указать на индивидуальные изменения, внесённые Гао во внешнюю структуру своей драмы. Прежде всего, Гао также отказался от деления пьесы на акты и сцены, вместо этого он разделил её на три части (*чжан* 章): 1) Выполка сорняков под гонги и барабаны. Наводнение и засуха. 2) Сказание о Тьме и Дикарь. 3) Десять девушек-подружек невесты и завтра. Каждое из названий – это сочетание заглавия фольклорной песни и слов-комментариев, указывающих на основную тему данной картины.

Все три части начинаются с развития основных тем-мотивов. В первой в фокусе оказываются взаимоотношения между жизнью человека и природой, они разрабатываются через серию коротких сцен, где разрушительное наводнение и засуха угрожает жизни городских поселений, так природа мстит людям за вырубку лесов. Во втором отделении центром тяжести становится миф о Первобытном человеке, на которого охотятся СМИ и учёные-антропологи. Эта тема-мотив соединяется с появлением одного из главных персонажей пьесы Старого певца – носителя местных фольклорных традиций, исполняющего песню о мифическом творце мира Пань Гу 盘古. В заключительной части народные верования и обычаи, которые наполняли жизнь человека сакральной символикой, представлены как нечто уходящее и хранимое лишь на периферии страны. Этот мотив наполняется содержанием за счёт ритуальных обрядов, которые проводит Старый Певец, и свадьбы крестьянской девушки Сяо Мэй, празднуемой по традиционным местным обычаям. Надежда на их сохранение, так же как и надежда на гармоничное сосуществование природы и человека символично выражены во сне Эколога, где маленький мальчик весело танцует с Дикарём³. Как видим, в каждой части присутствуют свои доминантные темы-мотивы, но их реализация не ограничивается рамками той или иной части. Они рассредоточиваются по всей пьесе, перемежаются друг с другом и развиваются по ходу всей драмы.

Что касается хроникальности действия, то драматург его не использует. В многочастной структуре драмы, где временной интервал охватывает семь-восемь тысяч лет, а изображаемые события локализируются в различных местах – городах, деревнях и в лесах по нижнему и верхнему течению Янцзы, был использован механизм монтажа для скрепления и соединения отдельных сцен. Вместо того чтобы представлять действие как единое целое с постепенным развитием, драматург разбивает фабулу на минимальные самостоятельные отрезки. Составным элементом пьесы является эпизод, поэтому пьеса, с одной стороны, распадается на эпизоды, а с другой – посредством них выстраивает свою целостность. Гао сознательно отказывается от нарастающего драматического напряжения, не включает каждое действие в рамки глобального замысла, не использует каждую сцену для того, чтобы придать «новый импульс» интриге и цементировать тем самым художественный вымысел. Обрыв и вместе с ним некоторая незаконченность, недоговорённость, а также контраст становятся главными структурными принципами пьесы. При этом переход от одной сцены к другой не требует тематической непрерывности, обоснованности фабулой или текстом персонажа [4, с. 193, 194].

Быстрый переход от сцены наводнения к ретроспективной сцене воспоминания Эколога о его разговоре с женой осуществляется исключительно посредством звуковых и световых эффектов:

Шум ливня. Толпа людей, стремящихся выбраться из наводнённого района, исчезает в темноте. Эколог лежит на скамейке, Су (его жена) лежит на кровати [1, с. 380].

Переключение между двумя сценами, а именно спором эколога с лесоторговцами и его стремительным перенесением в иное географическое пространство происходит по той же схеме:

Сцена медленно погружается в темноту, голоса управляющего Чжана, лесоторговцев и крестьянина затихают. Шум ветра в огромном тропическом лесу. Слышно кукушку. Эколог стоит один, прислушивается [1, с. 410].

Стоит ли говорить, что такой новый⁴ для китайского экспериментального театра подход к организации и структурированию художественного материала в «Дикаре» вызвал у многих критиков реакцию неприятия. В частности, говорили о недостаточной проработке тем/мотивов, связанной с несбалансированным сочетанием сценического времени (актуальное время показа драмы на сцене) и внесценического (драматического – время событий, происходящих в драме). Концентрация и ускорение драматического времени, т.е. те манипуляции,

которым оно подверглось в пьесе, отразилось и на самом сценическом времени, которое потребовало быстроты показа сценических действий. От зрителей требовалось повышенное внимание к происходящему в пьесе, некоторое соучастие, достраивание «недоговорённых» сцен, к чему нужно определённым образом быть готовым, как при просмотре любого произведения, где используется механизм монтажа, а не пассивное восприятие показанного. Но в рассматриваемом нами случае отзывы критиков в своей массе были больше негативные, нежели положительные⁵.

Наиболее отчётливо влияние Брехта проявляется у Гао Синцзяня на уровне создания внешнего комментирующего начала, которое, в свою очередь, обозначает присутствие авторского голоса. Причём Гао Синцзянь не ограничивается введением лишь персонажа-повествователя, для дополнительного усиления комментирующего начала он использует также группу актёров, вместе составляющих своего рода хор. Этот хор функционирует, исполняя как ритмизованные «речевые» партии, так и музыкальные партии, которые, тем не менее, не могут быть приравнены к зонгам Брехта из-за их композиционной незавершённости как песен. Это более всего хоровые реплики-вкрапления, содержащие социальную критику, апеллирующие к разуму зрителей и выводящие саму пьесу из контекста театральной иллюзии в пространство актуальных вопросов – к проблеме разрушительного воздействия человека на природу.

Обратимся к иллюстрации и пояснениям вышеизложенного тезиса о персонаже/нарраторе, т.е. фигуре Эколога, который связывает отдельные фрагменты пьесы особым способом – с двух различных ракурсов. Каждый раз, когда того требует внутренняя логика развёртывания драматического повествования, Эколог меняет свою позицию персонаж↔нарратор, что маркирует переход от одной точки зрения к другой. Вариативность во взглядах на события позволяет Гао «холодно», в брехтовском ключе, по ходу пьесы инкорпорировать в текст определённые замечания, выводы – т.е. пунктиром проводить авторскую мысль.

Актёр-повествователь⁶ выходит на сцену в самом начале пьесы, чтобы вместе с другими исполнителями оформить театральную прелюдию, установить общение/контакт со зрителями, а также обозначить главную тему пьесы:

Эй, вы, везде суесящиеся люди. Где ещё можно найти лес? Величественный, спокойный, не вырубленный, с не истоптанными тропами, где не горели костры, девственный лес, лес, где сохранена первобытная жизнь [1, с. 374].

Он выполняет функцию комментатора событий, что должно побуждать зрителей занять аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемой в пьесе природной катастрофе:

Главное отличие людей от других животных в том, что они не приспособляются к природе, а меняют природу, так чтобы приспособить её под себя, под свои нужды. Люди потому и дожили до настоящего времени, потому и превратились в основной биологический вид, распоряжающийся на земле, что всё это долгое время вели и ведут упорную борьбу с природой... [1, с. 420]

Таких монологов с вложенным в них социально-критическим посланием достаточно, чтобы говорить о стремлении Гао подчеркнуть свою связь с брехтовским эпическим театром, но, как мы говорили выше, помимо актёра-повествователя в пьесе существует и условно обозначенный нами хор. Он деперсонифицирован, т.е. представлен безымянными действующими лицами, которые часто одновременно (как следует из ремарок в тексте пьесы) произносят или поют свои реплики. Появление хора обусловлено в драме необходимостью внести эффект полифонической оркестровки, к которому Гао прибегал в финале своей пьесы «На остановке» и который заложен в основе его театральной концепции театра. Например:

Части А и В исполняются одновременно.
Актёр А. Мы истребили диких быков и лошадей.
Актёр В. Мы убили львов и носорогов, расстреляли стада слонов.
Актёр С. Даже тиграм и крокодилам не избежать этой участи.
Актёр D. Маньчжурскому журавлю и чёрному лебедю угрожает исчезновение.
Актёр Е. Сейчас мы спасаем гигантскую панду.
Актёр F. Каждый год мы убиваем два или три вида животных.
Актёр G. Мы уничтожаем много видов, которых ещё не успели изучить.
Актёр А. Если не будет больше кукушка куковать, возможно, мы почувствуем себя одинокими. [1, с. 423]

В «Дикаре» миниполилоги (в два или три голоса) сопутствуют практически всем темам-мотивам пьесы, но организованное многоголосье преимущественно связано с темой человека и природы. Очевидно, что для Гао Синцзяня важно на первый план вынести проблему экологического характера, отсюда и сближение с риторикой Брехта, который говорил, что цель эпического театра в «нахождении средств устранения труднопереносимых социальных обстоятельств» [2, с. 130], в случае с пьесой «Дикарь» – в необходимости

найти средства сохранить природу. Поэтому, по мнению многих критиков, в этой драме однозначно звучит призыв «спасать леса».

Актёр А. Где тот величественный и спокойный лес,
Актёр А. где не ходили люди,
Актёр В. который не вырубали,
Актёр С. не топтали,
Актёр D. не жгли,
Актёр Е. не расхищали его богатства,
Актёр F. где никогда не был слышен звук топора –
Актёр G. девственный,
Актёр H. где тот лес, где сохранена первобытная жизнь [1,
с. 374, 375].

Следует уточнить, что когда мы заменяем понятие «многоголосье» термином «полифония», то не имеем ввиду полифонию в бахтинском смысле. В классической интерпретации М.М. Бахтина под «полифонией», если определять её лаконично, имеется в виду принципиальное «равноправие» между точками зрения персонажей и автора. Бахтин подчёркивал, что полифония невозможна в драме, где «реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым...». Герои драматического произведения, по словам учёного, «диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссёра, зрителя на чётком фоне односоставного мира... В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не даёт опоры для такого единства» [2, с. 24]. Бахтин связывает это с тем, что в данном роде литературы почти полностью отсутствует повествовательное начало.

С приходом эпического театра Брехта и нового документального театра позиция учёного кажется дискуссионной, но этот вопрос выходит за рамки нашей темы, т.к. в понимании Гао Синцзяня полифония/многоголосье (*дошэнбу* 多声部) в контексте драмы «Дикарь» апеллирует к музыкальной составляющей действия. Это сочетание не только звучащих реплик в полилогах, но и тем-мотивов вследствие монтажного соединения сцен. Музыка и различные звуки (шум леса, дождя, города, кукование кукушки, звон пилы или стук топора и т.д.) создают фон для оформления этих «контрапунктов». «Используя параллельно звучащие голоса и звуки, – пишет драматург в заметках к постановке пьесы, – я стараюсь создать единый музыкальный образ, что есть важное условие на пути к реализации идеи тотального театра» [1, с. 435]. Как симфония стремится создать «всеобъемлющий музыкальный образ», так драма «Дикарь» рождает его посредством своего многоголосья.

Возвращаясь к ключевому понятию «эпического» у Гао, можно заключить, что, с одной стороны, это тяготение к эстетике эпического театра Брехта (внешняя организация пьесы без делений на акты и сцены, актёр-повествователь, хор). Некое смешение повествовательных и драматических элементов, которое даёт возможность представить жизненные ситуации на фоне общей исторической панорамы, для чего, по словам П. Пави, требуется скорее техника романиста, чем драматурга. С другой стороны, Гао, употребляя иероглифы *shishi* 史诗 («история» и «стихи») вместо *shuyi* 叙述 («повествование») для обозначения эпического, указывает на «безыскусное поэтическое переложение мифа, описывающего рождение вселенной», которое у него фигурирует в форме «Сказания о тьме» (*xéi'anyè chǔzhuàn* 黑暗传)⁷. Однако здесь не стоит усматривать попытки сближения с классическим понятием эпического – повествованием в высоком стиле о мифических или легендарных героях, действующих в обширном временном и географическом пространстве.

То, что Гао понимает под эпосом, по сути, есть фольклорный пласт пьесы, воплощённый в персонаже Старого Певца, в уста которого вложена песнь «Сказание о тьме». Образ Пань Гу, создателя земли и неба в китайской мифологии⁸, появляется в пьесе в связи с темой периферийной культуры южных народов, их обычаев и верований. Гао черпает вдохновение из древних песен народности мяо о Пань Гу, которые он записал во время своего путешествия по Южному Китаю⁹.

Старый певец (поёт).
Ты спрашиваешь, про сказание о тьме?
О том, как небо отделилось от земли?
Тогда слушай меня, я расскажу тебе.
Сегодня буду петь только об этом,
Говорят, тогда не было ни неба, ни земли, не было ни солнца, ни луны, ни звёзд.
Только Тьма и хаос повсюду.
Пань Гу родился из первозданного хаоса.
Без матери и отца, сам на свет появился.
Старый певец вместе с дровосеками громко поёт.
Небо и земля были едины, словно куриное яйцо,
В густой мгле обитала вселенная.
Поднял Пань Гу свой топор и отделил небо от земли.
Ху-лун-лун, хуа-ла-ла прокатился гром по миру, поднялся ветер.
Светлое начало поднялось вверх – превратилось в небо.
Тёмное начало опустилось вниз – превратилось в землю.
Инь и Ян соединились, пошёл благодатный дождь. Так родился мир [1, с. 420–422].

Фольклорные песни Старого Певца контрастируют с масштабным разрушением леса, проходящим под знаменем прогресса и модернизации. Возможно, центром всей пьесы можно считать сцену, где данный персонаж, окружённый лесорубами, старающимися повалить огромное дерево, поёт о Пань Гу. Дикарь появляется одновременно с началом звучания песни «Сказание о тьме», но в тот момент, когда огромное дерево падает, срубленное под корень, сам Первобытный человек исчезает, а голос Певца обрывается.

Здесь, с одной стороны, показано рождение вселенной и человека, а с другой – зло, проистекающее из своеобразных поступков людей, ведущих к разрушению жизни. Сцена, таким образом, включает в себя и акт создания, и акт деструкции. Причём опосредованно, через соположение образов Пань Гу и Дикаря, символизирующих нечто древнее, дикое, принадлежащее народному фольклору (Пань Гу – не канонизированный конфуцианством мифический персонаж), можно увидеть смысловые параллели, протягивающиеся к проблеме сохранения традиций периферии Китая.

Через зрелищность действия, наполненного народными песнями (рабочая песнь кровельщиков, обрядовая свадебная песня, песнь Старого певца), ритуальными обрядами (обряд очищения дома¹⁰ и шаманский танец вызывания дождя¹¹ драматург привлекал внимание зрителей к постепенно утрачиваемому культурному богатству страны.

Включение вышеперечисленных элементов в действие создавало стилистический контраст между современностью (современной сценой, современной игрой актёров) и сохранённой местной традицией, одновременно посредством механизма контраста и соположения должно было происходить переключение с общей стилистики пьесы к конфликту между городом и жизнью в деревне. Актёры говорили на одном из местных диалектов провинции Сычуань, когда играли деревенских жителей, колоритное звучание местного наречия контрастировало с государственным языком путунхуа, на котором говорили горожане в пьесе. Использование фольклора и местного диалекта на акустическом уровне углубляло проблему противостояния жизни современного города и деревенской традиции как целого комплекса жизненного уклада, разрушающегося под влиянием ускоряющихся темпов модернизации.

Сложный сценический язык пьесы, устремлявшийся к зрелищному воспроизведению актуальных проблем страны и общества Китая – экологических и культурных – в то же время не довольствуется лишь их театральной презентацией. Впитав в себя традиции эпического театра Брехта, он прибегнул к их открытому комментированию. Инкорпорирование повествовательного начала в драматическую форму

позволило Гао Синцзяню преодолеть барьер сцена-зритель и напрямую обратиться к зрительному залу. Важную роль в построении этого диалога сыграла техника многоголосья/полифонии. Этот неотъемлемый элемент театральной системы Гао, который не только является основным организующим принципом полилогов, исполняемых хором, но может рассматриваться как общее музыкальное оформление пьесы, полностью раскрывает акустическую составляющую произведения. Наконец, традиции народного творчества, фольклор периферии Юга Китая, получившие такое колоритное воплощение в ткани пьесы, завершили задачу по созданию драмы тотального-эпического театра. Очевидно, что «Дикарь» со своей неконвенциональной архитектурной, хотя и сохраняя реалистический метод в художественной передаче событий, полностью принадлежал пространству смелого творческого эксперимента. Гао Синцзянь продолжал осваивать наследие западного модернистского театра, не становясь при этом его «послушным» репродуктором на китайской сцене. Подтверждением этому служит то, что пьеса «Дикарь» ни одним критиком не была названа подражательной эпическому театру Брехта.

Примечания

¹ Из шести статей в первом выпуске *Сичзюй шиу луньун* 戏剧艺术论丛 («Сборника театральной критики») 1979 г., касающихся широкого круга вопросов в сфере западной драматургии, четыре были посвящены обсуждению драматургии Брехта. Этот факт свидетельствует о признании в Китае достижений Брехта в области театра [6, с. 231].

² «Я обращаюсь к современному западному театру как к богатому источнику вдохновения... Уверен, что синтез западного и восточного театров возможен, и полагаю, что последовательная реализация этой задачи, может послужить развитию театра в целом. Я благодарен современному западному театру за то вдохновение, которое он мне принёс... В „Дикаре“ моей целью, скорее, было воскрешение тех техник исполнения представления, которые ассоциируются с истоками древнего театра, чем приверженность одному установленному драматическому методу» [5, с. 193].

³ Иероглиф 野 («дикий») также имеет значения: «[простой] народ, население» (в отличие от двора, правительства, чиновничества); «неофициальный». По этой причине танец с Дикарём может символизировать надежду на сохранение неофициальной, оппозиционной конфуцианству «дикой» культуры. Бруно Рубисэк, переводчик драмы Гао на английский, интерпретирует символ Дикаря как центр схождения силовых линий конфликта между старым Китаем традиционной формации и новым, предающим своё прошлое забвению [5, с. 190].

⁴ Значительные пьесы экспериментального театра в Китае до 1985 г. насчитывают не больше двух десятков. Изучив этот обозримый набор пьес, можно утвердительно говорить о первом использовании монтажа в драматическом произведении на примере пьесы «Дикарь» Гао Синцзяня.

⁵ «Если кто-то пытается описать судьбу человека с первобытных времён до настоящего времени в ограниченном временном пространстве в два часа, то в результате получается цепь событий, не имеющая чётких очертаний, а также много идей, мыслей, кажущихся поверхностными» [9, с. 13].

⁶ Здесь идея Гао Синцзяня относительно нейтрального актёра, отличающаяся от брехтовской идеи перевоплощения актёра прежде всего социально-критической направленностью, максимально с ней сближается. У Брехта актёр должен постоянно соблюдать дистанцию по отношению к своей роли с тем, чтобы иметь возможность представлять как свидетель события пьесы на суд зрителя. По этому же принципу реализуется роль Эколога-нарратора.

⁷ «Сказание о тьме» – единственный сборник мифологического эпоса о сотворении мира народности хань; как установлено, эпические песни о Первозданном хаосе, Пань Гу, Нью-ва, Фу Си, Шэньнуне и др. божествах бытовали на юго-западе пров. Хубэй. Сборник предположительно циркулировал в конце Мин – начале Цин (ок. 1644 г., однако точное время его появления в письменной форме не установлено). В 1984 г. его обнаружил Ху Чунцзюнь (胡崇峻), заведующий дома культуры в лесном районе Шэньнунцзя (пров. Хубэй). Гао Синцзяню были доступны материалы эпических песен, подготовленные учёным к публикации (см. [10]).

⁸ Так описан Пань Гу в «Сказании о тьме»: «Пань Гу – великий герой / Его голос превратился в гром / Миганье его глаз – в звёзды / Его дыхание стало ветром / Его слёзы обратились в дождь / Он умер от того, что слишком долго держал небо / Его волосы превратились в траву и деревья / Его кожа и плоть стали почвой / Его кости и плоть превратились в горы / Они стали двенадцатью горами на юго-западе» [8, с. 373].

⁹ Гао в течение нескольких месяцев путешествовал по Южному Китаю и собрал богатый фольклорный материал, часть которого использовал в «Дикаре».

¹⁰ Старый певец берёт петуха, поднимает топор, громко нараспев произносит: «Топор ударяет – врата неба открываются / Лу Бань сходит на землю. В правой руке у него золотой топор, / В левой – курица-феникс. / Это курица не простая. / Это курица, будившая матушку Си Ванму. / Днём она кричала на горе Куньлунь, / А ночью – в доме у Фу Си. / То, что небесное, пусть возвращается на небо, а что земное – к земле.

Дух быка, дух змеи, муравья, вороны, всё, что летает в небе и ползает по земле, вся нечисть вокруг дома, нарыв на спине, шрам на лице (наступает на петуха, замахивается и отрубает ему голову) – пусть всё очистится кровью петуха. Кровь петуха льётся на землю, дому великое счастье, великая удача» [1, с. 386, 387].

¹¹ Вперёд выбегают танцоры, вызывающие дождь, они исполняют ритуальный танец, ударяя в гонги и барабаны. За ними выходят два человека с длинным духовым инструментом, сделанным из дерева: один на нём играет, а другой держит его на плече... они все в деревянных масках, грубых сандалиях, опоясаны красными лентами, на головах перья фазана. Они несут мечи, пики и палки с железными цепями, прикреплённые к ним. Их ведёт шаман, который также в маске. Он двигается будто в трансе, исполняя танец с мечом. [1, с. 400].

Источники и литература

1. *Gao Синцзянь* 高行建. Ежэнь 野人 ([Пьеса] Дикарь) // Ючжэньи дэ хуацзюй цзюйбэнь сюаньцзи 1 有争议的话剧剧本选集 1. (Пьесы, вызвавшие споры. Сб. 1). Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1986.
2. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7-ми томах. Том 2. «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Статьи о Толстом (1929). Приложение: Записи курса лекций по истории русской литературы (20-е гг.; записи Р.М. Миркиной). М.: Изд-во «Русские словари», 2000.
3. *Брехт Б.* О театре. М.: Изд-во «Иностранная литература», 1960.
4. *Пави П.* Словарь театра. М.: Изд-во «Прогресс», 1991.
5. *Gao Xingjian.* Wild Man: a Contemporary Chinese Spoken Drama. Translated and Annotated by Roubicek B. // *Asian Theatre Journal.* Vol. 7, № 2 (Autumn, 1990). Pp.184–249.
6. *Hsia Adrian.* Bertolt Brecht in China and His Impact on Chinese Drama: A Preliminary Examination // *Comparative Literature Studies.* Vol. 20, No. 2 (Summer, 1983). Pp. 231–245.
7. *Labeledzka I.* Beijing Opera, Bertolt Brecht and Contemporary theatre. Centre for Studies on Non-European Countries // *Asiatica Varsovensia* № 23. 2010. Pp. 7–25.
8. *Wu Xiaodong.* The Rhinoceros Totem and Pangu Myth: An Exploration of the Archetype of Pangu // *Oral Tradition Journal,* 16/2 (2001). P. 364–380. URL: <http://journal.oraltradition.org/files/articles/16ii/Wu.pdf>
9. *Ван Юйшэнь* 王育生. Каньго ежэнь хоудэ цзидянь чжии 看过野人后的几点质疑 (Некоторые сомнения, которые возникли после просмотра «Дикаря») // *Вэньи бао.* № 13, июль 1985 г.
10. Хэй'ань чжуань 黑暗傳 («Сказание о тьме»). Ху Чунцзюнь соуцзи чжэнь ли 胡崇峻搜集整理 (Собрал и подготовил к печати Ху Чунцзюнь). Тайбэй: Юньлун чубаньшэ, 2002.