

Кинематограф Китая и Гонконга

«ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА» (1993) ЧЭНЬ КАЙГЭ: АНДРОГИННОСТЬ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ПОЛИНА ЛЫСЕНКО

Полина Валерьевна Лысенко — студентка факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: polinapetrivliak@icloud.com

Фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя Наложница» (1993) представляет собой сложное хитросплетение различных кодов китайской культуры: фильм затрагивает большой временной промежуток истории Китая в XX веке (от спокойных дней Китайской Республики до кровавой Культурной революции). В центре событий находятся три главных героя: два певца китайской оперы (Чэн Деи и Дуань Сяолоу) и бывшая проститутка (Цзюсянь). Роли Дуань Сяолоу (в опере он выступает как «Император») и Цзюсянь предельно ясны в этом фильме: конвенциональная семейная пара, он — традиционно маскулинная фигура, она — традиционно феминная. Он — Ян, она — Инь. Но вот другой артист, Чэн Деи (в опере — «Наложница»), не занимает никакой привычной, традиционной позиции. Он не просто друг одного, враг другой. Он что-то между ними. Чэн Деи является соединением, сплавом Цзюсянь и Дуань Сяолоу, он сочетает в себе маскулинное и феминное. И таким сплавом он является не случайно, так как

он репрезентирует собой отношения главных героев и является необходимым элементом в этих отношениях. В статье совершается попытка на основе китайской философии, в частности, на основе учения об Инь и Ян, разобраться с понятиями «андрогинности», «маскулинности» и «феминности» в китайской культуре. Цель работы — посмотреть, применимо ли понятие «андрогинности» к данному фильму и к культуре, разобрать натуру главного персонажа — Наложницы.

Ключевые слова: Чэн Кайгэ, андрогинности, гендер, феминность, маскулинность, Инь и Ян, китайская философия, кинематограф Китая

“FAREWELL MY CONCUBINE” (1993): THE ANDROGYNOUS NATURE IN THE CHINESE CULTURE

Polina Lysenko

Liberal Arts and Sciences student, Saint-Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: polinapetrivliak@icloud.com

“Farewell My Concubine” (Chen Kaige, 1993) is a film in which many cultural codes of the Chinese culture are deeply intertwined: the film covers a huge part of Chinese history in the twentieth century (from the early days of the Republic of China to the bloody Cultural revolution in the 1960s). The film closely follows three main characters: two Chinese opera singers (Cheng Dieyi and Duan Xiaolou) and a former prostitute (Juxian). The roles of Duan Xiaolou and Juxian are quite simple and understandable: they are the conventional family, he is a traditionally masculine figure, and she is traditionally a feminine one. He is Yang, she is Yin. But the other artist, Chen Dieyi (“Concubine”), is a figure rather uncertain, not having a conventional role in this world. He is not just a friend for one and an enemy for the other. He is something in between. Chen Dieyi is this mixture of Duan Xiaolou and Juxian, combining the feminine and the masculine. And him being in this mixture is not a coincidence, he represents the relationship between the two main characters, and he is an important part of that relationship as well. This article, working with the Chinese philosophy, mainly the philosophy of Yin and Yang, tries to find an understanding of such terms as “androgyny”, “masculinity” and “femininity” in the Chinese culture. The goal of this work is to see if the term “androgyny” can be applied to this film and culture and deconstruct the persona of the main character, the Concubine.

Keywords: Chen Kaige, androgyny, gender, femininity, masculinity, Yin and Yang, Chinese philosophy, Chinese cinema

Предупреждение и посвящение

В этой статье задачей не является найти единственно верное определение андрогинности в китайской культуре, так как это понятие пластичное и многогранное. Оно исходит из тонкого переплетения социальной, культурной, исторической и политической сфер китайского общества. Но, мы попробовали, исходя из важных составляющих китайской культуры, обозначить некоторые истоки и выявить уникальные для этого общества черты андрогинной натуры.

Тем не менее, необходимо прояснить теоретическую составляющую работы, чтобы проиллюстрировать, в каком контексте мы рассматриваем данную проблему.



Илл. 1. Чэн Деи в костюме «Наложницы»

«Плавающее» понятие

Мазок кисти, и на забеленном лице появляются черные строгие линии, завершающие истинное лицо Доуцзы — лицо Наложницы. Хотя здесь правильным решением будет говорить Наложница / Наложник, ведь персонаж фильма Чэнь Кайгэ Чэн Деи (настоящее имя главного героя — Доуцзы, Чэн Деи — его сценический псевдоним) не является таким уж единообразным. Фильм, вышедший в 1993 году, вызвал много дискуссий и споров в основном из-за противоречивого главного героя. Чэн Деи не случайно присвоено звание «главного героя»: он дуален, он не похож ни на своего самого близкого

друга Дуань Сяолоу (настоящее имя — Шитоу), ни на его жену Цзюсянь. Сочетая в себе и феминное, и маскулинное, он стоит ровно посередине, являясь андрогинным по своей природе. Он воплощает не только Цзюсянь, Сяолоу и их отношения, но и одновременно представляет собой некое олицетворение философских понятий Инь и Ян.

Прежде всего стоит дать определение андрогинности в целом. В онлайн-энциклопедии «Британника» оно характеризуется следующими словами: «Андрогинность — это состояние, для которого характерно явное выражение феминного и маскулинного в одном человеке». Здесь важно отметить различие понятий «андрогинность» и «небинарность». Небинарность является более точным понятием. Небинарная личность при самоидентификации не мыслит категориями феминного и маскулинного, ее гендер выходит за рамки традиционных определений, в то время как андрогинность является неким сплавом двух полярных состояний и не является отдельным гендером. Андрогинность (*гр. andros — мужчина, gune — женщина*) — это ощущение, которое выражается, как и физически (внешне), так и духовно (внутренне).

Физическое проявление андрогинности куда легче заметить: обычно это совмещение во внешнем виде традиционно феминных и маскулинных атрибутов. К примеру, в западной традиции ношение юбки с пиджаком мужского кроя может считаться андрогинным образом, так как являет собой синтез двух характеристик. Но вот с духовной андрогинностью дела обстоят куда сложнее. В психологии, говоря «андрогинный индивид», подразумевают его характер, а не внешнее проявление. То есть у человека присутствуют как черты характера, исконно приписываемые мужчинам, так и черты характера, считающиеся обществом исключительно женскими. В своей статье «Андрогинность: Концептуальная Критика» (Morgan, 1982, 245-293) Кэтрин Морган попыталась выявить какое-то одно, более или менее общее определение андрогинности. Собрав некоторое количество определений из различных источников, она вывела шесть критериев. По этим критериям она судила то или иное определение, находя в каких-то логические несоответствия. Нас в большей степени интересует та

часть её работы, где она пытается выяснить, насколько универсально понятие андрогинности. Морган пишет, что нет универсального понятия маскулинности и феминности, а следовательно, не может быть и универсального понятия андрогинности. Безусловно, черты характера, приписываемые тому или иному гендеру (не говоря уже о том, что есть черты характера, изначально не имеющие гендерной окраски, например, надежность), могут быть схожими в американской и в китайской культурах, но их отождествление было бы грубой ошибкой. Кроме того, фактор историчности играет большую роль. Необходимо брать отдельный период истории страны / культуры, дабы понимать какие правила поведения существовали для женщин и мужчин в определенное время.

Говоря о фильме «Прощай, моя наложница», было бы не совсем правильно взять только период Культурной революции и отталкиваться от него в исследовании. Временной промежуток фильма охватывает более пятидесяти лет истории, вследствие чего важно прояснить некоторые культурные и исторические аспекты, предшествующие событиям 1966-го года. Поэтому, прежде всего, логичнее будет обратиться к одному из главных учений китайской культуры — учению об Инь и Ян.

Учение об Инь и Ян

Инь и Ян в китайской философии является мирообразующим понятием, так как их взаимодействие порождает всё существующее в этом мире. В своей статье «Инь и Ян, Горячее и Холодное» Минли Ньи следующим образом характеризует этот феномен: «В этом ключе, процесс взаимодействия и взаимотрансформации между “Двумя” (Инь и Ян) определяет основные законы природы, по которым эта самая природа создается и меняется. [...] Именно “Двое” отвечают за создание “Третьего”, иными словами — всего, что есть в мире» (Nie, 2016, 73-87). Это, так сказать, «чистое» определение данного учения. Но со временем это понятие начинает искажаться. Во времена правления династии Хань, пишет Зонгли Тэнг в своей работе «Конфуцианство, Китайская культура и Репродуктивность», идея Инь и Ян начала становится чем-то большим, нежели

просто спорным мнением о порядке существования мира. Автор пишет: «Постепенно, это (Инь и Ян) стало подразумевать собой дуалистическую теорию и отображать отношения позитивного и негативного» (Tang, 1995, 269-284).

Все, что существует в этом мире, имеет характеристику, принадлежащую либо только Инь, либо только Ян. Рай, свет, тепло, сила, жизнь, хорошие духи — это Ян. А вот мрак, холод, земля, слабость, смерть и злые духи относятся исключительно к Инь. Так же строится очень важная дихотомия: Ян — маскулинное, Инь — феминное. Все, что относилось к Инь, считалось женскими характеристиками, а все, что к Ян, — мужскими. Исконно Инь и Ян являются равноправными явлениями, так как они тратят одинаковое количество энергии на создание и поддержание мира, ведь именно их противоречивый тандем является золотой серединой, балансом «благодаря которому существует жизнь, и ничего не стоит на месте» (Tang, 1995, 269-284). Теперь же это является моральным абсолютом: Инь приравнивается к пороку, а Ян к добродетели.

Из этого выходит, что, если в китайской картине мира есть качества, считающиеся только маскулинными и только феминными, значит их взаимодействие, пресловутый баланс — понятие андрогинное. Баланс сочетает в себе несочетаемые понятия: являясь одновременно мраком и светом, пороком и добродетелью, феминным и маскулинным, баланс двигает этот мир.

Андрогинная натура

Чэн Деи и есть такой баланс. Баланс не в том смысле, что он всегда уравновешен и ничто его не может потревожить, а в смысле сочетания в себе как негативных, так и положительных черт. В одну секунду он спокоен, медленно крася губы к выступлению, в другую он рвет и мечет, осыпая оскорблениями всех присутствующих. На протяжении всего фильма различными способами показывается андрогинная сущность Чэн Деи, в том числе и во внешнем виде главного героя, который неизменно отражает его самоощущение. Внешний вид актера можно разделить на три типа: когда он феминен (в образе Наложницы), когда полностью маскулинен, и когда у него



Илл. 2. Чэн Деи узнаёт о помолвке Сяолоу и Цзюсянь

макияж Наложницы сочетается с мужской обыденной одеждой. Именно когда Чэн Деи является таким сплавом из Наложницы и Доуцзы, Чэн Деи оказывается способным на проявление настоящих эмоций. Он истощно просит Сяолоу поклясться, что они вечно будут вместе (петь), он роняет слезу по поводу женитьбы Шитоу, стоя в саду у господина Юань, он безрассудно врывается в дом помолвленных в попытке доказать свою любовь и верность Шитоу, и всё это в сдвоенном облиции.

Чэн Деи играет почти постоянно — то Наложницу, то актёра, — но его истинная идентичность основывается на этих двух ипостасях. Его андрогинность не раз подчеркивается словесно. Доуцзы с малых лет тренировался для ролей *дан* (в пекинской опере так называются женские роли, которые раньше традиционно исполнялись мужчинами). На одном из занятий учитель просит его пропеть строчки из оперы про маленькую монахиню. Правильные строчки звучат следующим образом: «По природе я девушка, а не парень». Доуцзы же говорит по-своему: «По природе я парень, а не девушка», за что получает удары по ладони и фразу в ответ: «Мальчика от девочки не можешь отличить?».

Дуальность Чэн Деи также отмечает господин Юань, в одной из сцен, где они впервые находятся вдвоем дома у последнего. Они стоят в комнате посреди множества буддийских реликвий, и господин Юань, будучи последователем буддизма, рассказывает Чэн Деи об одной статуе и ее значении. Глядя то на статую,

то на актера, меценат произносит следующие слова: «Только в теле бодхсаттвы они [мужское и женское начало] достигают совершенства». Хоть он и буддист, но он также, на языке другой религии, признает андрогинность Чэн Деи. В следующей сцене господин Юань уже напрямую обращается к герою: «Любая страсть тебе подчинена, любое превращенье в твоей власти». Причем, в этот момент господин Юань стоит пред зрителем в облике Императора, а Чэн Деи находится в своем самом уязвимом положении — в мужской одежде с лицом Наложницы.

Руководитель театра вторит господину Юаню, говоря во время одного из выступлений: «Разве опера не стирает границы между женщиной и мужчиной?» И границы действительно порой едва различимы. Чэн Деи буквально воплощает в себе Инь и Ян, стоя посередине между мужчиной и женщиной. На протяжении всего фильма мы наблюдаем за отношениями не двух, а трех людей: Даунь Сяолоу, Чэн Деи и Цзюсянь. Сяолоу представляет собой исключительно Ян, в то время как Цзюсянь является Инь. Они по натуре противоположны, разрознены, и только общая сила в виде Чэн Деи их объединяет, поскольку он напрямую влияет на развитие сюжета и отношений главных героев. Чэн Деи то солидарен с Цзюсянь (когда, например, они вдвоём пытаются вытащить Сяолоу из японского плена), то принимает сторону Сяолоу (когда последний хочет снова исполнять оперу, но его жена против этого). Безусловно, это не самые здоровые и счастливые отношения, но это все из-за того, что существует не одна любовная связь, а сразу три. Это любовь Цзюсянь к Сяолоу, любовь Доуцзы к Шитоу и любовь Сяолоу к ним обоим. Но любовь у Сяолоу разная, вследствие чего, он всегда выбирает не своего названного «брата» и верную Наложницу, а свою жену. Возможно, как раз из-за андрогинности Чэн Деи Шитоу не выбирает своего друга, ведь его единый облик раздвоен. Поэтому Чэн Деи ничего не остается, кроме как встать посередине, взяв на себя такую сложную роль.

Семейные ценности

Брак Цзюсянь и Сяолоу не является ни счастливой историей о любви с первого взгляда, ни историей про долгую и вечную любовь, ни историей про «умерли в один день». Если снова

обращаться к конфуцианству, то их брак, скорее, с самого начала был обречен на провал. Исторически, похоть считалась в китайской культуре худшим из пороков, так как она затуманивала мужчине разум и вела не только к краху семьи, но и, в конечном счете, к крушению общества. Единственным возможным средством ограничить влияние похоти на общество был брак. Зонгли Тэнг пишет: «Браку уделялось особое внимание в конфуцианстве, потому что брак, во-первых, был необходим для поддержания существования идеи “сыновней почтительности”, то есть, для продолжения рода, а во-вторых, для контроля сексуальных желаний» (Tang, 1995, 269-284). Цзюсянь мы первый раз встречаем в публичном доме, и раз за разом разные персонажи до самого её конца не устают ей напоминать откуда она пришла в «мир общества». Если бы Цзюсянь являлась обычной девушкой из бедного сословия, то их брак с Сяолоу имел бы шансы на выживание. Но, к сожалению, можно уйти из публичного дома, но нельзя восстановить свою репутацию. Похоть и Цзюсянь в глазах общества отождествляются, что взаимноисключает единственную возможность Цзюсянь на искупление грехов — рождение ребенка. Цзюсянь репрезентирует собой всё то низменное, что есть в обществе, что ставит под угрозу существование сыновней почтительности.



Илл. 3. Первая встреча

Репродуктивность или Шенг — важная часть китайской философии. Шенг создается из Инь и Ян и представляет собой

«результат движения Двух к единому состоянию» (Tang, 1995, 269-284). Если перефразировать, сексуальные отношения есть одна из главных сил, позволяющих свершение Шенг. Но в конфуцианстве практически любая сексуальная связь есть деяние негативное. Считалось, что похоть и женщина — понятия тождественные, что женщина маркирует собой эту опасность краха системы. Поэтому общество допускает существование только одного вида сексуальной связи — только в браке и только ради продолжения рода, как способ умирения женщины и её желания. Как только Шенг прекращает свое существование, мир перестает существовать вместе с ним. Родила Цзюсянь ребенка, она бы считалась в глазах общества верной продолжательницей не только рода Сяолоу, но и китайской нации в целом. Но Цзюсянь ранее многократно «использовала» сексуальные связи для аморальных целей, поэтому бездетность является наказанием для неё за предыдущие деяния. Единственный доступный «Третий», который вписывается в эти отношения, уже существует — Чэн Деи. В каком-то изощренном понятии, это уже есть традиционная семья: из Инь, Ян и Третьего. Причем, этот формат кажется более совершенным, ведь Третий не перенимает характеристики одного из Двух: он совмещает в себе всё. Это лучше всего, видно в сцене, где Чэн Деи сходит с ума от опиумной передозировки. Сначала Сяолоу пытается его усмирить, как отец бы пытался усмирить буйного сына, но у него не выходит, и он бежит за помощью. Выходя, он просит Цзюсянь следить за Чэн Деи, чтобы тот не поранился. Цзюсянь входит в комнату и видит истощенного от борьбы то ли с опиумом, то ли с Сяолоу Деи, и аккуратно гладит его по голове. Деи в бреду шепчет «мама», и Цзюсянь, в порыве эмоций, укутывает больного, обнимает его и начинает тихонько покачивать, будто бы у неё на руках младенец.

В фильме есть только две сцены, где брак Цзюсянь и Сяолоу предстает зрителю в идиллическом свете: в сцене, где Цзюсянь, еще пока беременная, лежит на кровати, и в сцене накануне Культурной Революции. В первой сцене нам предстает идеальная семья: беременная жена сидит на кровати, муж подле неё, они перебирают детские вещи для будущего ребенка и улыбаются, счастливые. Но вторая сцена, которая

происходит уже под конец фильма, на первый взгляд, кажется совершенно безрадостной. Поскольку 8 августа 1966 издается указ о превосходстве коммунистической культуры (иными словами, о том, что необходимо избавиться от старой буржуазной культуры), то Цзюсянь и Сяолоу впопыхах сжигают всё, что могло бы подставить их под удар. На улице льет проливной дождь, в доме ярко горит костер, в который летят все ценные вещи. В какой-то момент муж и жена тихо садятся за стол, и решают проводить старую культуру, выпив из старых чашек. То ли от алкоголя, то ли от переизбытка эмоций, они снова начинают смеяться, но в следующую секунду они уже целуются и двигаются в сторону кровати. Они всё так же счастливы, как и в сцене с беременностью.

Вот только всё то время, пока они жгли вещи, пили, смеялись и занимались сексом, на улице стоял Чэн Деи и через занавес (замену двери) мазохистически следил за всем, что делает женатая пара. И в первой, и во второй сцене идиллия достигается за счет существования Трех, причем Один всегда будет оставаться в каком-то другом пространстве, вдалеке. Брак Цзюсянь и Сяолоу просто не может существовать без Чэн Деи. С его присутствием появляется множество проблем как внешних, так и внутренних, но без него отношения Сяолоу и Цзюсянь вообще стагнируют. Когда Чэн Деи, будучи оскорбленным и расстроенным из-за помолвки Шитоу, отказывается с ним исполнять оперу об Императоре и Наложнице, то какое-то время ничего в отношениях у влюбленных не происходит. Шитоу занимается тунеядством, а Цзюсянь пытается сохранить семью. Причем Чэн Деи всегда находится где-то рядом в виде напоминания. Когда Цзюсянь пробует нарисовать макияж Императора у Сяолоу на лице, то последний делает ей небольшое замечание: «Брат говорил эту бровь выше рисовать». Чэн Деи является движущей силой. Именно через его поступки проявляются характеристики Цзюсянь и Сяолоу. Когда в начале Чэн Деи осыпает оскорблениями Цзюсянь, мы видим заступничество и добросердечность Сяолоу. Когда в конце фильма, в сцене общественного покаяния, Чэн Деи выдает информацию о том, что в прошлой жизни Цзюсянь была проституткой, то мы узнаем о трусости Сяолоу, который на вопрос комрада: «Ты любишь

её?» — истошно кричит в ответ: «Нет, нет, не люблю». Из-за поступков Чэн Деи мы видим Цзюсянь то преданной женой, то обиженной девушкой, то сочувствующим другом.

Красный Китай

Но всему приходит конец. И здесь приходит конец не только браку и дружбе, но и старому миру в целом. Веками китайская культура выстраивала философские и культурные концепты, которые определяли порядок в обществе. Безусловно, от императора к императору, от династии к династии порядок мог слегка меняться, но, в общем и целом, мир был неизменен. Мир начинает меняться с приходом к власти Мао Цзедуна, и окончательно концепты старого мира стираются в 1966 году, во время событий Культурной Революции. Инь и Ян больше не является мирообразующими, их место занимают идеи коммунизма.

Гендерные роли также претерпевают изменение. Выстраивается новая дихотомия: оппозиционными теперь считаются не понятие «мужчина — женщина», а понятие «комрад — враг народа». Эмили Хониг в работе «Социалистический секс: вспоминая культурную революцию» пытается восстановить по мемуарам современников революции отношение власти к любым сексуальным связям. Ссылаясь на китаеведа Хэрриет Эванс, Хониг пишет:

Любой, даже самый незначительный намек на сексуальную связь считался идеологически необоснованным, из-за чего любые гендерные различия были сведены к «моногамии»: атрибуты внешнего вида женщин и мужчин почти ничем не отличались. Некая андрогинность, сексуальная одинаковость, сформированная на дефеминизации... являлись новыми социалистическими идеалами. (Honig, 2003, 143-175)

Здесь хочется предложить заменить слово «андрогинность» на слово «агендерность», так как оно кажется более подходящим для описываемой ситуации. Агендерность официально является одной из категорий небинарности. Агендерные люди либо считают, что у них нет гендера как такового, либо обозначают себя как гендерно-нейтральных. В обоих случаях они не существуют в традиционном поле самоидентификации. Социалистический мир Китая не является андрогинным: для



Илл. 4. Публичное осквернение приверженцев буржуазной культуры

этого он бы не полностью дефеминизировал общество, а взял феминные и маскулинные черты прошлого мира и создал бы из них новые понятия.

В новом мире нет места и нашим героям. Цзюсянь уходит первой, не в силах справиться с бременем девушки из публичного дома. Если и до культурной революции клеймо «проститутки» мешало ей жить спокойной жизнью, то иметь такой статус во время событий культурной революции было сродни приговору. Это не было законом юридическим, но являлось законом моральным. Доходило до абсурдного: запрещалась литература, в которой был хоть какой-то намек на интимные отношения между мужчиной и женщиной (про однополую любовь и говорить нечего). В произведениях того периода даже брак не являлся морально-положительным концептом, так как во многих произведениях главный герой либо не имел партнера, либо его брачный статус был непонятен. Любовь как таковая считалась буржуазным атавизмом. В таких жестких условиях, женщины, которые имели дурную репутацию, демонизировались. В них плевали и кидали различные предметами на улице, их избивали и насиловали. Многие поступали так же, как поступила Цзюсянь, — кончали жизнь самоубийством.

С уходом Цзюсянь, заканчивается и брак, и потребность в Чэн Деи, ведь больше нечего определять и двигать. Пути друзей расходятся: недостает важного элемента в картине мира главных героев. Они снова встречаются спустя одиннадцать

лет, в 1977 году, но не как Шитоу и Доуцзы, а как Император и Наложница. В 1976 году умирает Мао Цзедун, поэтому идеологический гнет чуть слабеет, что делает возможным для приверженцев старой культуры снова приступить к своим полномочиям. Но мир слишком сильно поменялся, и, если Дуань Сяолоу имеет свойство адаптироваться к новым реалиям, то Чэн Деи, чья сущность полностью основывается на атрибутах прошлой жизни, не находит себе места. Он, вторя Цзюсянь, решает закончить свою жизнь. Проигрывая в последний раз горячо любимую роль Наложницы, он в первый (и последний) раз точь-в-точь следует первоисточнику. Только за пару минут до конца они с Сяолоу забывают об идущем представлении, вспоминая детские годы. Шитоу просит его спеть те самые строчки, из-за которых Доуцзы заметили еще в школе актеров, и Доуцзы, спустя столько лет снова ошибается, шепча: «По природе я парень, а не девушка». А затем достает меч из ножен, олицетворяя своей смертью полный крах старого мира.

Логично, что со смертью Чэн Деи заканчивается и фильм, ведь мирообразующего элемента более не существует. Та уникальная андрогинность, присущая китайской культуре и, в частности, Чэн Деи, была утрачена, и постепенно заменена социалистической агендерностью. Безусловно, в 1977 году, когда старые друзья вновь встречаются, давление на старую культуру слегка спадает, что делает их выступление возможным. Но это далеко не тот же формат, что до Культурной Революции. У этого спектакля всего один зритель, невидимый, скрытый в темноте, словно всё ещё опасющийся порицания. Это не сравнится с битком набитыми залами, толпами фанатов и былым общественным признанием. Этот новый мир, ещё больше чем старый, также не приемлет существование Цзюсянь. За нехваткой одного из элементов, Инь и Ян не могут обеспечить существование Третьего. Шенг всё-таки недостижим. А конец Шенга совпадает с концом мира.

REFERENCES

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, September 9). *Androgyny*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/androgyny>

- Eyler, A. E. & Wright, K. (1997). Gender Identification and Sexual Orientation Among Genetic Females with Gender-Blended Self-Perception in Childhood and Adolescence. *International Journal of Transgenderism*. Retrieved from <https://cdn.atrria.nl/eazines/web/IJT/97-03/numbers/symposium/ijtc0102.htm>
- Honig, E. (2003). Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited. *Modern China*, 29(2), 143–175. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3181306>
- Morgan, K. P. (1982). Androgyny: A Conceptual Critique. *Social Theory and Practice*, 8(3), 245–283. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23556551>
- Nie, M. (2016). “Yin” and “Yang”, and the Hot and the Cold. *Frontiers of Philosophy in China*, 11(1), 73–87. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44157799>
- Non-Binary Inclusion*. (n.d.). Retrieved 27 September 2022, Retrieved from <https://lgbt.foundation/who-we-help/trans-people/non-binary>
- Tang, Z. (1995). Confucianism, Chinese Culture, and Reproductive Behavior. *Population and Environment*, 16(3), 269–284. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27503398>