

ФОРМЫ ТРАВМАТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ СУБЪЕКТА В ФИЛЬМЕ ЧЭНЬ КАЙГЭ «ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА»¹

АННА НОВИКОВА

Анна Константиновна Новикова — магистр философии, аспирант кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: anna.loen@mail.ru

Категория «субъект», рассмотренная в качестве атрибута конкретной исторической ситуации, неизбежно манифестирует уникальную мировоззренческую позицию, соответствующую культуре модерна, когда человек превращается из объекта в субъект истории, обретает способность быть творцом, извлекающим основания для произведения искусства из собственного внутреннего мира. В данной статье анализ фильма Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» производится через призму внутренних механизмов модернистской субъективности, что позволяет продемонстрировать ее внутренние трансформации, а также постмодернистскую субъективность в качестве ее закономерного продолжения. Для этого проводятся концептуально важные параллели между ключевыми сценами в фильме и сменой культурных парадигм, ознаменовавшей возможность существования субъекта. Рассмотрение механизмов становления, утраты и внутренних трансформаций субъективности осуществляется через анализ особенностей взаимодействия искусства и обыденной жизни, которые выступают полюсами, внутри которых разворачиваются все процессы трансформаций субъективности. В каждом рассмотренном эпи-

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570 а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

зоде, на примере жизни конкретного героя, выделяется травматический элемент, специфика реакции на который определяет ту форму субъективности, основанием которой ему предстоит стать. Трагедия главных героев оказывается репрезентацией неизбежности краха модернистского субъекта, а также несет в себе способ продемонстрировать окончательное его разрушение как последнюю и наиболее тотальную трансформацию, которая одновременно означает и конец, и его абсолютную невозможность.

Ключевые слова: Субъект, травма, модерн, постмодерн, субъективность, искусство

FORMS OF THE TRAUMATIC TRANSFORMATIONS OF THE SUBJECT IN THE FILM BY CHEN KAIGE “FAREWELL, MY CONCUBINE”

Anna Novikova

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

St. Petersburg, Russia

E-mail: anna.loen@mail.ru

The category of “subject”, considered as an attribute of a specific historical situation, inevitably manifests a unique ideological position corresponding to the culture of modernity, when a person turns from an object into a subject of history, acquires the ability to be a creator, extracting the basis for the work of art from his own inner world. In this article, the analysis of the film by Chen Kaige “Farewell, my Concubine” is made through the prism of the internal mechanisms of modernist subjectivity, which allows to demonstrate its internal transformations, as well as the postmodernist subjectivity in its natural continuation. For this purpose, conceptually important parallels are drawn between the key scenes in the film and the change of cultural paradigms, which marked the possibility of the existence of a subject. Consideration of the mechanisms of formation, loss and internal transformations of subjectivity is carried out through the analysis of the features of the interaction of art and daily life, which act as poles within which all the processes of transformation of subjectivity unfold. In each considered episode, the example of the life of a particular hero is highlighted by a traumatic element, the specificity of the reaction to which determines the form of subjectivity, the basis of which it is to become. The tragedy of the main characters turns out to be a representation of the inevitability of the collapse of the modernist subject, and also carries a way to demonstrate its ultimate destruction as the last and most total transformation, which simultaneously means the end and its absolute impossibility.

Key words: Subject, trauma, modern, postmodern, subjectivity, art

Данная статья представляет собой довольно вольную интерпретацию одного из самых известных фильмов Чэнь Кайге «Прощай, моя наложница» (1993). Однако мы попробуем продемонстрировать, что рассмотренная ниже линия интерпретации не является произвольной, напротив, она логично следует из самой структуры фильма и является репрезентацией внутренних культурных сдвигов, настолько глубоких, что они оказываются превосходящими частные события, следствием которых, на первый взгляд, являются.

Следует сразу обратить внимание на то, что рассмотренные нами понятия, тенденции и принципы являются специфически европейскими, вышедшими из исторических трансформаций европейского миропонимания. Внутренние доминанты мироосновы восточных культур функционируют по иным принципам, однако именно китайскому режиссеру на материале собственной национальной истории удалось создать произведение, в котором во многом чуждые восточному народу тенденции проявляются необычайно ярко. Этот парадокс не кажется нам случайным, и мы вернемся к нему в конце нашего анализа, а пока лишь отметим, что новоевропейские тенденции высвечиваются в этой картине столь отчетливо, в том числе потому, что выпадают из магистральной событийной логики произведения. Зрителю без соответствующей оптики они могут показаться даже случайными, однако в действительности они лишь направлены на иной режим восприятия, представляя собой искусство в подлинно новоевропейском смысле слова — вырвавшегося из культурного поля, более не подчиненного закону причин и следствий.

Предваряя интерпретацию конкретных сцен фильма, кратко обозначим концептуальные основы нашего подхода, ставшие оптикой, через которую мы попробуем проанализировать фильм.

Субъект, опера и кинематограф

Проясним наше понимание субъекта и субъективности. Следует подчеркнуть, что основания человеческой субъективности не статичны во времени, они естественно меняются под воздействием исторической смены культурных парадигм. И в этом контексте сама категория «субъект» является не столько

универсальным понятием, сколько атрибутом конкретной исторической ситуации, манифестирующей уникальную мировоззренческую позицию, соответствующую культуре модерна, когда человек превращается из объекта в субъект истории, обретает способность не только имплицитно существовать в потоке бытия, но быть творцом, актором не подражающим сакральным соотношениям, а извлекающим основания для творчества из собственного внутреннего мира.

Уже из такого абстрактного понимания ключевых черт субъективности, можно сделать вывод о тесной связи субъекта и искусства, как наиболее яркой формы выражения субъекта. Потому рассмотрение формы трансформаций субъекта в контексте произведения искусства кажется обоснованным и даже закономерным. Более того, отдельные виды искусства настолько тесно связаны с культурными доминантами своей эпохи, что принципы их реализации оказываются также и основаниями субъективности. Другими словами, искусство в полном смысле слова (или светское искусство, искусство как форма выражения человека) появляется тогда, когда человек становится основанием мироздания, целью, а не средством. А поскольку целью человека в такой картине мира является выражение его внутреннего мира, через которое достигается самореализация не только в индивидуальном, но в общекультурном смысле, внутренние принципы осуществления искусства совпадают с механизмами реализации субъективности, то есть творящих мир оснований человека. Это в той или иной мере справедливо для всех светских искусств эпохи модерна, однако для нас наибольший интерес представляют те виды искусства, в которых упомянутые принципы реализации проявлены в наиболее чистом и универсальном виде. Речь идет о так называемых синтетических искусствах, к которым относятся театр, опера, и кинематограф.

Кинематограф в этом ряду выделяется тем, что знаменует переход к постмодернистской форме субъективности, следовательно, уже на концептуальном уровне содержит в себе в качестве основания *разрушение* собственных оснований, зерно безосновности, характерной для эпохи постмодерна и противоречащей принципу выражения — сердцевине искусства

модерна. Ключевой чертой кинематографа является специфическое основание синтеза — образ как новое качество, несводимое к сумме собственных составляющих и не репрезентирующее реальность, которой не является, а существующее в сознании зрителя в качестве новой реальности. Этот принцип идеально отражает постмодернистскую форму субъективности, существование которой настолько условно, что возможно только в качестве фантазма или ностальгии по самой себе. Если же вернуться к модернистской форме субъективности, то полноту выражения знаменует опера, чей синтез строится на законе музыки, но не в качестве частного искусства, а в качестве универсального выразителя человеческого. Выразительная сила оперы, позволяющая назвать ее венцом искусства модерна, заключается в ее антропоморфности, в способности быть квинтэссенцией человеческого, содержать в себе Человека больше, чем сам человек с его опосредующими культурными механизмами. Здесь можно проследить ключевое различие в основаниях — если модернистский субъект существует за счет пространства выражения, то постмодернистский — за счет пространства, пользуясь термином Бодрийяра, гиперреальности. В переходе от первой форме субъективности ко второй можно проследить переход от основания к бесосновности существования субъекта, однако остается возможность, что бесосновность оборачивается основанием, а основание лишь прикрывает собственную внутреннюю пустотность, и тогда провести границу между этими типами субъективности и разобраться в их внутренних трансформациях становится не так просто.

В этом контексте фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» оказывается идеальным материалом для анализа трансформаций субъективности, так как в нем уже на уровне формы производится слияние *оперного* и *кинематографического* принципов, что позволяет «высветить» не только их ключевые сходства и различия, но и продемонстрировать их неоднозначные переплетения и отношения взаимной зависимости. Это слияние рождает совершенно особенный режим восприятия, который позволяет во вполне *кинематографично гиперреальный* сюжет погрузиться с поистине *оперной вовлеченностью* в режиме пред-ставленности, открывающей зону пустотности, кото-

рая позволяет в рамках произведения акты рефлексии. Это достигается, в том числе формой акцентировки ключевых сцен, когда самые эмоционально напряженные моменты оказываются искусственно замедленными длинными крупными планами лиц героев с застывшими выражениями боли, страха или ужаса. Такая форма замедляет развитие сюжета и не несет в себе отдельной смысловой нагрузки, однако позволяет зрителю оказаться в положении «выбитости» из кинематографической реальности и отрефлексировать собственную реакцию на «застывший» эпизод. Схожую роль в опере выполняет ариозное пение — совершенно излишний элемент произведения с точки зрения законов драматического развития, но безусловно необходимый для этого процесса «выбивания» зрителя из имплицитного следования за сюжетом. Как ариозное пение в опере, так и эти эстетически прекрасные застывшие кадры разрушают тотальность сюжета, открывая дорогу к саморефлексии. Такая нехарактерная для кинематографического синтеза подача запускает механизм слияния законов оперных и кинематографических, что моделирует культурную ситуацию перехода от модерна к постмодерну, а это неизбежно провоцирует прорастание в сюжете выражения ключевых этапов и форм этих трансформаций, *сквозь* непосредственные причины и следствия событий, о которых повествует фильм.

Сюжет фильма

Прежде чем перейти к подробному анализу наиболее важных с точки зрения форм трансформаций субъекта эпизодов, кратко обрисует основной событийный контур фильма, чтобы показать специфику кинематографической реальности, которую он стремится создать на внешнем уровне.

В центре сюжета — становление и жизнь двух актеров, через призму которой демонстрируется судьба пекинской оперы, вместе со страной переживающей потрясения гражданской войны, японской оккупации и культурной революции. Через личную драму главных героев показывается сложность и запутанность отношений искусства и жизни, их борьба, существование за счет разделяющих их границ, разрушение в объединении и возрождение в субъекте. Центральный персонаж — Чен Дэи

по прозвищу «Мотылек», хрупкий и женственный, оказывается востребованным типажом для пекинской оперы, для исполнения женских амплуа, ролей *дань*. Его друг и позже партнер по сцене Дуань Сяолоу — «Каланча», напротив, крепкий и сильный, что позволяет ему добиться успеха в исполнении ролей *шэн*, мужского амплуа. Оба героя прошли полную тягот и суровых телесных наказаний школу актерского мастерства, чтобы в будущем стать самыми востребованными актерами в Пекине. Лучшим их спектаклем на протяжении всей жизни была традиционная пекинская опера «Государь прощается с наложницей», где верная наложница кончает с собой, чтобы навсегда остаться со своим государем, обреченным на смерть. Мотылек играет не просто вдохновенно, он сливается со своими персонажами, живя их жизнью более, чем реальной, в то время как Каланча остается просто талантливым актером, для которого сцена — средство заработка, а не жизнь. Это несовпадение во взгляде на искусство постепенно из внешнего становится внутренним, определяя отношения между героями. Мотылек влюбляется в своего партнера по сцене, который далек от столь возвышенных чувств и почти небрежно, ради шутки, женится на девушке из дома удовольствий — Хризантеме. Герои прошли через успех, гонения и предательства, оставаясь связанными не только чувствами, но и театром, который несмотря на разное отношение к нему у всех троих, играл важнейшую роль в переломных моментах их судеб. Мотылек жил оперным искусством, для Каланчи оно было средством самоутверждения, Хризантема же посвятила жизнь борьбе с оперой, считая, что это искусство отнимает у нее мужа и его любовь. Японская оккупация превратила успешных актеров в презираемых соотечественниками предателей, продающих культуру оккупантам, однако связь с театром помогла им, в итоге, оправдать себя и перенести этот удар и последующие творческие и личные кризисы. Апогеем сюжета стала культурная революция и приход к власти хунвэйбинов, которые разрушили театр, а вместе с ним и искусство в его традиционном смысле пекинской оперы. Это разрушение привело к предательству Каланчи, самоубийству Хризантемы и расставанию Мотылька и Каланчи на десять лет, но финальная сцена фильма — последней игры блистательного дуэта в пустом

зале, в конце которой Мотылек совершает самоубийство, показывает иные формы фиксации искусства помимо общественной жизни. Герой заканчивает свою жизнь так, как это сделала наложница — его персонаж, его друг же на последних секундах фильма издает вопль ужаса, что показывает очередное несоответствие душевных состояний героев. Фильм заканчивается как бы продлением этого момента — крик длится и длится до конца сцены.

На первый взгляд, может показаться, что фильм просто рассказывает историю об опере и ее месте в жизни людей и их сложной судьбе на языке кинематографа, однако в действительности он производит гораздо более сложный процесс. Как мы уже говорили, в фильме синтезируются кинематографический и оперный принципы, он создает образы, в которые не только на уровне структуры, но и на уровне сюжета врывается оперный принцип, внося несвойственную кинематографу модель построения и создавая особый контекст, который не позволяет расценивать фильм Чэнь Кайге как просто фильм: он приобретает внутренние черты оперы, не теряя, однако, связи с образной системой кинематографа. Режиссеру удалось создать произведение, которое в самом себе раскрывает механизм двух различных видов синтеза и образует синтез иного порядка, демонстрирующий единство заявленных противоположностей.

Далее мы более подробно рассмотрим несколько сцен из фильма, которые наиболее ярко демонстрируют становление и трансформации различных форм субъективности.

Эпизод первый ***Искусство как предел человеческого***

Одной из ключевых представляется сцена побега главного героя, Мотылька, с товарищем из театра. Мальчики не выдерживают жестких форм обучения актерскому ремеслу, предполагающих регулярные телесные наказания, и решаются на побег. Оказавшись в городе, они покупают сладости и отправляются на выступление известных исполнителей пекинской оперы. Увиденное полностью преображает мальчиков, однако преобразование это идет в совершенно разных направлениях.

Мальчишка по прозвищу «Паршивый», до сих пор проявляющий себя скорее как бунтующий разгильдяй, чем как будущий актер, оказывается настолько впечатлен представлением, что не может сдержать слез от восторга. Однако к этому восторгу примешивается боль от ощущения недостижимости этого сакрального состояния — состояния актера, передающего всю глубину образа. На пике эмоций Паршивый восклицает: как же можно стать актером, как же можно выдержать столько побоев?! А после замечает уже спокойно и тихо, с полным сознанием: не выдержу. И в этот момент становится ясно: у Паршивого нет другого стремления, его влечет только судьба актера. Но не просто актера, а актера уже состоявшегося — собирающего толпы восхищенных зрителей, вызывающего гром оваций, получающего денег столько, чтобы можно было каждый день есть фрукты в сахаре, которые ассоциируются у мальчика с роскошью и достатком... Он мечтает быть уже состоявшимся актером, но сам путь становления таковым оказывается для него непосильным в самой своей сути. Таким образом на опере Паршивый оказывается в ситуации прикосновения к мечте и впервые осознает со всей полнотой и глубиной, что это его единственная мечта, а вместе с тем, что он, Паршивый, по своей природе не способен прийти к ее реализации, и в полагании и осознании этой границы мальчик впервые встречается с самим собой. Так опера открывает ему острейшее ощущение его собственной сущности.

На Мотылька же опера действует иначе, хотя он также оказывается предельно ею впечатлен. Мальчик как замороженный смотрит представление, настолько растворяется в нем всем, что теряет власть над своим телом и его физиологическими процессами, в результате мочит штаны, чем приводит в возмущение Паршивого. Однако именно это неудобное проявление потери самоконтроля на физическом уровне показывает глубину и масштаб влияния оперного представления, когда герой в этом растворении в прекрасном обретает новый смысл, при этом теряя себя самого, устремляясь в приоткрытые высшие сферы. И все же здесь нет полагания границы, Мотылек не осознает себя, но теряет, не успев обрести. Он отказывается от себя «не глядя», именно поэтому в отличие от товарища с ним не происходит

полного преображения — не хватает элемента осознанности. Субъективность невозможна без саморефлексии.

Этот эпизод очерчивает две крайности впечатления — одно оно заставляет почувствовать себя, а другого потерять себя и коснуться иной сферы бытия, которая теперь становится единственным смыслом существования. Мотылек, сбежавший из театра, чтобы спасти свою жизнь, уверенный, что не выдержит больше избиений, теперь возвращается обратно, потому что телесное существование в качестве человека теряет для него ценность, а актерская игра превращается в его глазах в единственный путь в сферу божественного существования. Паршивый тоже возвращается вместе с товарищем, однако без самоотверженной решимости последнего, как будто с равнодушием, как если бы уже испытал максимальное приближение к мечте, а значит стремиться ему больше и не к чему.

Возвратившимся мальчикам предстояло понести жестокое наказание за побег. Когда Мотылька начинают избивать, он упрямо не издает ни звука, несмотря на то, что крик облегчил бы наказание, о чем ему кричат все вокруг, включая учителя. Но мальчику оказывается более не нужно облегчения, он ведет себя так, как будто желает выхолостить собственное тело, чтобы снова потерять с ним связь и перенестись в открытую оперой сферу бытия чем-то большим, чем он сам. Глядя на это, Паршивый получает очередное подтверждение, что происходящее выше его сил — путь становления актером объективно превосходит его возможности. Тогда он быстро достает из карманов оставшиеся фрукты, судорожно набивая ими рот, как будто пытаюсь вобрать в себя все, что осталось от мечты. А поскольку кроме этой мечты у него ничего нет, а ближе к ней, чем сегодня Паршивый уже не будет, он вешается. Этот финальный акт установления границы оказывается последним и единственным поступком Паршивого в качестве субъекта, этим радикальным жестом, он вырывает себя из размеренного течения неизбежности и фиксируется в моменте максимального приближения к своей мечте, пусть и через манифестацию невозможности ее абсолютного достижения.

Ответ на травму искусства: смерть за шаг до мечты.

Этот эпизод демонстрирует два схожих способа и два противоположных смысла воздействия на тело — Мотылек рискует быть забитым насмерть, чтобы вытравить из себя человека и освободить место для оперного актера как сверх-существа, а Паршивый уничтожает свое тело, чтобы навсегда сохранить себя-человека в максимальной близости от недостижимой мечты. Так мы видим первый тип субъекта, представленный образом Паршивого, — это субъект, которого конструируют осознание собственной конечности и реализация ее как свободный выбор. Этот механизм оказывается недоступным трансформациям и возможным только за счет радикального *травматического события*, которым оказывается ситуация осознания собственной конечности, неспособности к полноте реализации в качестве человека, а реакцией на травму будет свободное ее осуществление по собственной воле и на своих условиях. Так осуществление травмы, введение ее в поле реального физического бытия, оказывается формой ее отрицания. Такая форма субъективности всегда фатальна, потому что существует только в качестве последнего рубежа жизни. Мотылек же субъектом на данном этапе не становится, хотя и обретает жизненно важное преобразующее стремление.

Эпизод второй

Искусство как соприкосновение с запредельным

Итак описанного стремления Мотылька мало, не только для того, чтобы стать субъектом, но и для становления актером, что ярко демонстрирует следующий эпизод, в котором повзрослевший Мотылек, разучивая роль монахини из женского ампула *дань*, раз за разом повторяет одну и ту же ошибку — вместо слов, о наличии в нем женского начала, скандирует, что в нем мужское начало есть, и он не женщина.

На первый взгляд, эта навязчивая ошибка кажется отчаянной бессознательной попыткой ухватиться за реальный мир, за человеческую сущность, самое конкретное в которой — мужское начало. Но если присмотреться, можно обратить внимание, что важнее самого факта оговорки героя оказываются ее последствия — жестокие телесные наказания, которые юноша принимает с обретенной после своего детского преобра-

жения безропотностью. Можно предположить, что Мотылек стремится к наказаниям, потому что они раз за разом запускают тот самый механизм отречения от человеческого через плоть. Тогда утверждение собственного мужского начала для героя оказывается лишь способом снова и снова его отрицать вместе со всем человеческим в нем. Таким образом эта оговорка становится лишь средством, способом положить границу, чтобы мгновением позже пересечь ее. Другими словами, вся функция границы состоит именно в ее пересечении. Посмотрев на этот эпизод с описанной точки зрения, можно перестать удивляться тому, что ошибка Мотылька повторяется раз за разом, придавая ситуации налет механичности. Становится понятно, почему наказания несколько не меняют ситуацию — они и есть главный элемент ее обуславливающий.

Тем более важной оказывается сцена, в которой наставникам все-таки удается отучить героя от этой манифестации мужского начала в себе. На этот раз наказание Мотылька поручают его лучшему другу и самому близкому человеку — Каланче. Каланча бросается исполнять приказ наставника с искренностью и рвением, понимая, что если тот не прекратит ошибаться, его однажды просто забьют до смерти. Вместе с побоями Каланча кричит на Мотылька, повторяя, что тот лжет о мужском начале. Так впервые ситуация предстает в качестве наказания не за ошибку, а за *ложь*. Вина Мотылька в том, что он выдает физическое за «реальное», постулирует его как действительность, в то время как истиной представляется его сценический образ *дань* — женского начала. В этот момент рушится механистичность оговорки Мотылька. Его настоящей связью с реальным миром оказывается не мужское начало, а дружба с Каланчей. В момент наказания эта самая дружба, эта связь с миром, избличает себя в качестве ложной, так эта новая установка через боль пытается обернуть Мотылька к сцене как единственной реальности. Он уже почти актер, при этом как не умел, так и не умеет притворяться, он может лишь ощущать реальность и жить ею. В этом эпизоде Каланча через свою связь с Мотыльком-человеком предоставляет ему сценический мир не как мир божественного идеала, к которому *можно стремиться*, а как реальность, в которой

необходимо существовать. С этого момента Мотыльку больше не нужны физические страдания, чтобы приблизиться к своему идеалу, теперь он приносит в жертву эмоциональные связи себя-человека — и пересечение этой границы освобождает гораздо больше внутренней энергии.

Так, парадоксальным образом Каланча, который в этом эпизоде лишь подстраивался под обстоятельства и пытался спасти жизнь другу именно в качестве человека, отучив от опасной ошибки, и тем самым помогая стать лучше в ремесле, превращает его в собственное отсутствие, в воронку, в универсальное вместилище персонажа, в того, кто существует исключительно в сценической реальности, для кого жизнь важна лишь потому, что она есть способ петь в опере. Так происходит вторая важнейшая внутренняя трансформация Мотылька, но вопрос — превращает ли она его в субъект или лишь закладывает специфический механизм потенциальной реализации субъективности? — остается открытым.

Ответ на травму искусства: продвижение на шаг сверх мечты

В скором времени дуэт Мотылька и Каланчи становится известным на всю страну, оба героя знамениты и равно любимы публикой, и все же эта пропасть между ними, пропасть различия основы их искусства, никуда не исчезает. Это различие тонко схватывает другой персонаж, японец и большой ценитель оперного искусства, господин Юань. Он замечает, что Каланча очень хорошо играет, однако может и ошибиться, потому что он — просто человек, отлично играющий роль. В то же время Мотылек существует на сцене совершенно естественно, не притворяясь наложницей, а воплощая ее во всей ее полноте. Другими словами, Каланча просто человек, хорошо знающий свое ремесло, но в нем есть жизнь, его собственная человеческая сущность, не дающая ему совпасть с героем, которого он изображает, как бы хорош он ни был, а опустошивший себя Мотылек, словно воронка, своей пустотой внутри втягивает в себя саму сущность представляемого образа и в этом находит завершенность и собственную суть. Именно эта способность найти собственную суть в представляемом образе и поражает господина Юаня в его игре. Однако говоря о «завершенности», мы имеем в виду не окончание становления, а лишь завершенность

конкретного образа в каждом представлении, сам же Мотылек не может (как ранее смог Паршивый) найти собственную завершенность в образе, потому что, в конечном итоге, он сам оказывается всегда чуть больше, чем представленным образ, но не потому, что он человек, а потому что готов отказаться от человеческого ради сиюминутного совпадения с образом. Элемент жертвы возвышает его над образом, следовательно и он всегда остается «за секунду до» идеала.

Эпизод третий

Искусство как процесс собственного отрицания

Прежде чем продолжить анализировать трансформации героев, необходимо сделать оговорку относительно их дружеской привязанности. Мы отмечали, что она оказалась той самой жертвой, которую Мотылек принес, чтобы отказаться от своего человеческого начала. Однако для дальнейшего разбора важно подчеркнуть, что эта жертва не означает, что привязанность с тех пор исчезла. Да, со стороны Мотылька она лишилась привязки к реальности, но вместо того, чтобы исчезнуть, она ускользнула в сферу искусства, через представляемые на сцене образы лишь обретая новую силу и превратившись в итоге в любовь на грани одержимости. Оказавшись в пространстве искусства, простая и понятная дружеская привязанность приобрела интенсивность большого чувства, не просто огромной, но даже жизнеобразующей ценности. Таким образом, именно человеческое, преломленное в призме искусства, стало болезненной травмой главного героя, определившей все его дальнейшее существование.

Каланча же оказался вне досягаемости преобразующей и интенсифицирующей силы искусства, даже будучи талантливым актером, он оказывается закрыт для искусства щитом культурного поля. Для Каланчи искусство — не более чем средство обретения благополучия, а будучи средством, оно теряет свою способность выводить человека из культурного поля, что открывало бы пространство для реализации субъективности. Это несовпадение мировоззренческих оснований и порождает основной конфликт фильма, в то время как центральный любовный треугольник является лишь одним из его внешних

выражений. Прежде чем перейти к его разбору, стоит уделить внимание третьему центральному персонажу — возлюбленной Каланчи Хризантеме.

На первый взгляд, она кажется очень похожей на Каланчу — столь же деятельная, изворотливая и предприимчивая, готовая на все ради достижения своих целей, причем целей вполне человеческих. В борьбе за внимание Каланчи Хризантема противостоит не только Мотыльку, к которому страшно ревнует, но и опере в целом, как будто чувствуя, что ее возлюбленно-го пытается отобрать у нее не Мотылек-человек, а Мотылек средствами искусства, следовательно, именно последнее становится главным врагом женщины.

Однако несмотря на такую четкую определенность в целях и прагматичность, Хризантема оказывается неразрывно связана с искусством. Возведя его в роль абсолютного врага, она преодолела защищающую Каланчу культурную опосредованность, Хризантема оказывается зараженной искусством, сама борьба с которым вырывает ее из культурного поля с его прагматическими цепями причин и следствий. Более того, этот ее внутренний порыв, выплескивающийся за рамки культуры, с самого начала выделяет ее из толпы.

Например, в той сцене, где Хризантема решает добиться покровительства Каланчи, чтобы покинуть Дом Удовольствий. Цель предельно конкретная и прагматичная, но средством ее достижения оказывается безрассудный прыжок со второго этажа на руки к избраннику. Самое интересное в этом эпизоде то, что в момент прыжка происходит необъяснимое переключение — он вдруг перестает быть «чем-то ради» и осуществляется как самоцель, как жест, обращенный в бесконечность, без фиксации на прагматике, а в форме «будь что будет». И в этом порыве Хризантема выпадает из сетки культурных кодов и обретает подлинную свободу совершить этот жест в качестве субъекта. Это отсутствие цели в момент реализации нисколько не мешает ей в будущем использовать его результаты в целях манипуляции, и все же этот уровень всегда неизбежно вторичен по отношению к жесту, который производится ради самого себя.

Другой яркий пример того же механизма — сцена, в которой беременная Хризантема бросается в самую гущу дерущихся

мужчин, в порыве присоединиться к Каланче и драться с ним рядом. В этот момент для нее теряет ценность все, кроме этого бессмысленного порыва — даже дитя, которым она рассчитывала окончательно привязать к себе Каланчу. Остается только жест, который не вписывается в схему цели и средства, этот жест, ценный сам по себе, почти случаен, но именно он оказывается выражением самой сущности Хризантемы — ее безрассудная свобода, открывающая в ней субъекта, способного стать единственной причиной собственного поступка. Внутри нее как будто бьется этот надрыв, порыв к запредельному, который не может сдержать ничто, включая законы логики и здравого смысла. И в этом они с Мотыльком похожи. С той лишь разницей, что Мотылек прорывается к запредельному в пространстве искусства, а Хризантема структурирует собственную жизнь как произведение искусства. Другое их отличие состоит в том, что превращая свою жизнь в искусство, Хризантема не осознает этого, всеми силами борясь с искусством на сознательном уровне. Другими словами, Хризантему как субъекта структурирует тот же принцип, что лежит в основе искусства. В этом контексте ее персонаж, а именно, парадоксальность ее борьбы с искусством, может быть рассмотрен как иллюстрация внутренней противоречивости искусства, поскольку стремление к полноте выражения являет собой его конституирующую черту, но вместе с тем несет в себе его крах, ведь абсолютная полнота выражения будет означать смерть искусства.

Кульминационной в истории Хризантемы, творящей свою жизнь как искусство, становится сцена отречения Каланчи. Мотылек и Каланча, обвиненные хунвейбинами в преступлениях против государства, подвергаются публичному поруганию и осмеянию, от них требуют признания и отречения от традиционного искусства и прочих «преступлений» против нового режима, к которым относится и связь с распутницей. В момент кульминации этого позорного шествия Каланча сдается — признается в том, что его жена Хризантема была девушкой из Дома Удовольствий и отрекается от нее, говоря, что не любит ее. Хризантема же, которая прорвалась сквозь толпу, чтобы быть рядом с любимым, слышит его слова. Сила воздействия этого признания подчеркивается режиссером продлением крупного плана ее

лица, на котором отражается ужас. И это не просто ужас и боль от предательства, это нечто более фундаментальное — разрушение самого источника ее порыва, идеального образа большого чувства. Ее жизнь лишается смысла, искусство, в которое она ее превратила лишается основы, и Хризантема поддается последнему порыву — она убивает себя.

В этом последнем порыве Хризантема выражает отсутствие основания, она впервые становится не просто воплощением жизни как искусства, но испытывает чувство утраты основания и рефлексивует его, свободным решением приводя себя в соответствие с этим отсутствием. Этот момент иллюстрирует превращение модернистского субъекта в постмодернистский. Хризантема оказывается тем самым субъектом, который фундаментализировал свое существование через искусство, однако, как только рефлексивный элемент достигает своего предела, основание при этом разрушается и субъект должен либо погибнуть, либо использовать собственную бесосновность как источник «как если бы» бытия. Хризантема не может претерпеть эту трансформацию до конца и гибнет, как гибнет традиционное искусство.

Ответ на травму искусства: экстраполяция внутренней бесосновности на физический уровень

В то время как Хризантема существует за счет порыва, обращенного во вне, Мотылек конституирует границу внутри себя, следовательно способен сопротивляться любым внешним потрясениям. В том же эпизоде Каланча отрекается не только от Хризантемы, но и от дружбы и работы с Мотыльком, предает все то, во что сам Мотылек верит, а поскольку сценическая реальность для Мотылька — способ реализации глубокой эмоциональной связи с Каланчей, то его отречение производит на него не менее разрушительный эффект, чем на Хризантему. Задержка крупного плана на его искаженном болью лице не оставляет сомнений в этом. Однако реакция его оказывается противоположной молчаливому уходу Хризантемы. Мотылек разражается полной гнева тирадой о всеобщем предательстве, и этот момент кажется одним из немногих, в которых Мотылек оказывается максимально вовлечен в текущую действительность, пространство искусства неожиданно оказывается закрытым для него — его тирада полностью принадлежит

Мотыльку-человеку. И это парадоксальным образом сохраняет его любовь к Каланче, которая концентрируется в пространстве искусства. Каланча отрекается от искусства, чем причиняет Мотыльку страшную боль, но саму его любовь его отречение затронуть не в состоянии, однако оно оказывается в состоянии пробудить Мотылька-человека, к которому Каланча яро, но безуспешно взывал всю жизнь. Мотылек не ломается, но как будто исчезает, потеряв доступ к тому, что делало его субъектом. Больше он не поет в опере, их дороги с Каланчей расходятся на 20 лет.

Отречение Каланчи оказывается поворотным для двух самых близких ему людей, однако для него самого оно не оказалось прорывом. Его отречение было реакцией уставшего бороться человека на враждебные условия, он стремился подстроить себя под обстоятельства, чтобы просто смочь существовать в них, неважно в каком качестве. Это решение оказывается полностью обусловленным внешними факторами, несмотря на внешнюю радикальность в нем совсем нет элемента субъективности, оно оказывается имманентно ситуации. Искусство никогда не помогало Каланче выйти из культурного поля, отречение от него ничего для него не значило, как и отречение от Хризантемы — это лишь слова, которые нужно произнести как заклинание, чтобы все закончилось и ставшая болезненной реальность вновь обрела мирный и спокойный характер. Но то, что существует как внешняя сила для Каланчи, для других героев оказывается поводом для фундаментальных внутренних трансформаций.

Эпизод четвертый

Историчность искусства как способ актуализации конституирующей его границы

Остановимся на вопросе внешнего и внутреннего в судьбах героев чуть подробнее. На протяжении всей жизни героев опера «Государь прощается с наложницей» была не просто жемчужиной в их репертуаре, она превратилась в отражение их внутренних интенций. Однако если в случае Мотылька это воплощение было осознанно, то Каланча не замечает, что оперный принцип, то есть искусство как принцип, уже вошло

в его жизнь. И этот элемент отсутствующего осознания превращает внутренний для Мотылька оперный принцип всего лишь в одну из внешних воздействующих сил для Каланчи. Несмотря на это для них обоих это влияние присутствует, хотя и проявляется по-разному.

В фильме многократно в разных контекста звучит фраза о том, что «наложница должна умереть». За ней раз за разом следует загадочная пауза, как будто было сказано больше, чем кажется, но что именно, никто не решается произнести вслух — то ли оттого, что слишком хорошо понимает, то ли наоборот, потому что осознает, что не может понять до конца. Эта деталь представляется важной, кажется, что все вокруг знают, что наложница должна умереть — это явленная истина, но почему она должна умереть, никто не задумывается. Однако для Мотылька этот вопрос становится судьбоносным, ведь именно ампула наложницы стало для него максимальным воплощением жизни в искусстве и все же в каждом ее исполнении присутствует незавершенность. Режиссер особенно подчеркивает это, ни разу не показав за весь фильм разворачивания центрального конфликта оперы. Каждый раз показывается лишь небольшой фрагмент, в котором сущность Мотылька не может развернуться. Эта визуализация неполноты понимания, отражает внутреннюю неполноту осознания Мотылька, когда он чувствует, *что* должно произойти, но не знает, почему, а следовательно, не может понять *как* наложница может умереть, ведь она достигает абсолюта лишь в его исполнении. В Мотыльке просто нечему умирать, он слишком погрузился в пространство искусства, а потому может лишь раз за разом воспроизводить границу, чтобы мгновением позже ее пересекать, но сутью образа наложницы является смерть, на которую Мотылек не способен, ведь умерев, он перестанет быть наложницей, следовательно, в его исполнении она не может полностью умереть. Он слишком отдалился от жизни, чтобы смерть для него оказалась столь же фундаментальным сущностным событием. А значит, если наложница должна умереть, Мотылек должен воспроизвести невероятно мощную границу, вернуть ценность жизни, которая стала для него лишь средством реализации существования в пространстве искусства.

Финальный эпизод демонстрирует разрешение этой проблемы через самораскрытие Мотылька. В последней сцене Мотылек и Каланча встречаются после 20 лет разлуки. Оба кажутся угасшими, вспоминающими о прошлом скорее с ностальгией, чем с желанием выстроить свое настоящее в соответствии или вопреки ему. Их решение исполнить ту самую оперу, «Государь прощается с наложницей», продиктовано желанием не приобрести что-то здесь и сейчас, а просто отдать дань прошлому. Однако это бережное отношение к прошлому до сих пор живущего лишь настоящим Мотылька производит на него неожиданный эффект, он вдруг вновь ошибается, совсем как в юности — произносит слова, что в нем есть мужское начало и он не женщина. Возвращение этой ошибки как будто призвано показать, что в нем есть нечто человеческое, в нем есть, чему жить. И в момент, когда герой, посмеиваясь, раздумывает об этой почти забытой оговорке, он, кажется, наконец, осознает, что в нем есть что-то живое. За все те годы, когда он жил лишь в пространстве искусства, воспринимая физическое существование исключительно как средство, он не мог до конца воплотить персонаж наложницы просто потому, что смерть в его реальности была невозможной, а теперь жизнь вдруг обрела ценность как воспоминание.

До сих пор Мотыльку было чуждо столь бережное отношение к жизни, а в этой сцене через прошлое, через историю, он обретает связь с самим собой как человеком, и это дает ему возможность сыграть свою лучшую роль не так как всегда, а выразить в ней всего себя, потому что ему теперь есть, *что* выразить — у него есть *история*. И только в этот миг ему становится понятно, почему наложница должна умереть, — сама ее сущность выстраивается из неизбежности ее конца. Наложница должна умереть, потому что иначе ее танец ничего не стоит, а именно танец решает все. И сам Мотылек, после стольких лет исполнения роли наложницы, превращает эту игру в свой собственный танец. Он, наконец, полностью сливается с персонажем, но не теряя себя, а вторя ему, именно потому что теперь их истории стремятся выразить одно и то же, их жесты отныне синхронны — вечно остаются с любимым, отдав все, что есть, ради этого. Но любовь Мотылька, это

не Каланча-человек, а Каланча-играющий роль. Не потому что Мотылек отождествляет его с образом императора, а потому что любит его играющего, его существующего в пространстве искусства, потому что в этот момент они вырываются из оков культуры, как будто их души существуют свободно, сливаясь и перетекая друг в друга в пространстве искусства, и нет большей близости для двух людей. Тогда слова о том, что наложница должна умереть, не просто фиксируют должный конец, но и обозначают максимальное единство Мотылька с возлюбленным. Финальная сцена, в которой Мотылек убивает себя, имеет огромное значение не только для его собственной трансформации, но и для преображения Каланчи.

Когда Каланча видит мертвого Мотылька, он издает вопль ужаса, которым и заканчивается фильм.

Ответ на травму искусства: бесконечная рефлексия над собственным умиранием

Этот вопль фиксирует первый момент, когда Каланча оказывается выбит из культурного поля. Это не просто момент кульминации боли потери и ужаса от сознания ее непоправимости, это первый момент осознания себя в качестве субъекта самостоятельного и могущего дать миру свой закон. Так проявляется несовпадение субъективного ощущения собственного волевого начала и осознания объективной невозможности изменить факт смерти друга, именно в силу того, что она — результат реализации другого субъекта. Весь ужас его вопля, который длится и длится, в только что развершемся разрыве между обретенной возможностью свободно действовать и давать миру закон — и невозможностью изменить то единственное, что в этом мире его волнует. Основанием субъективности и силы Каланчи оказывается бессилие: он впервые обретает силу, которой до этого обладали и Мотылек, и Хризантема, — но обретает ее только для того, чтобы осознать свое бессилие. Эта парадоксальная ситуация завершает фильм — режиссер не показывает нам замолкающий вопль, позволяя ему длиться и длиться, как будто Каланча навсегда застывает в положении абсолютной силы, столкнувшейся с собственным бессилием. И это уже не модернистский субъект, а его оборотная сторона, продолжение и предел — субъект,

ект постмодернистский. Это форма существования отсутствия субъекта, когда собственное пролонгированное умирание оказывается единственным поводом для рефлексии, существование возможно только *внутри* и *за счет* этой самой рефлексии. То, что в фильме показано через двух отдельных персонажей — Мотылька и Каланчу, — иллюстрирует сложную внутреннюю структуру отношений модернистского и постмодернистского способов реализации субъективности. Финальная сцена ярко показывает, как модернистский субъект достигает своего абсолюта в умирании, но не завершается на этом, потому что есть взгляд, который рефлексировывает и длит его смерть как единственный способ собственного существования, но в этом существовании и ужасе мы видим обоих героев в неразрывном единстве, потому что осознание предельной по силе разрушительности утраты Каланчи возводит жест Мотылька в абсолюта. Но стоит воплю ужаса прерваться, Каланча снова окажется замкнут в культурном поле, а погибший Мотылек станет элементом прошлого, неспособным актуализироваться в настоящем. Именно поэтому так важно, что фильм заканчивается длящимся воплем — он фиксирует ту культурную ситуацию, в которой вспышка, по всем законам могущая существовать лишь миг, длится вечно, черпая силы из собственного умирания, лишенная онтологического основания, существующая в пространстве невозможности. Законы существования постмодернистской субъективности можно охарактеризовать схожим образом.

**Вместо заключения:
несколько слов о силе «сквозной» репрезентации**

Как же вышло, что фильм китайского режиссера, снятый в конце XX века, оказался столь репрезентативной иллюстрацией основополагающих механизмов европейской субъективности? На первый взгляд, это кажется более чем парадоксальным. Но если присмотреться, то можно заметить, что на примере переломных в жизни Китая лет режиссер через призму личной драмы главных героев демонстрирует отношение внешних и внутренних детерминант и их роль в жизни людей с разными типами мировоззрения. Как бы ни был важен национальный

аспект в сюжете, те соотношения, которые демонстрируются режиссером в такой стремящейся к экспансии сфере как искусство, оказываются если не универсальными, то точно символическими. И накладывая на этот символический ряд понятийную сетку, выработанную при анализе новоевропейской субъективности, мы получаем возможность зафиксировать интересные аналогии, которые и позволяют нам глубже проникнуть как в сюжет фильма, так и в механизмы трансформаций субъекта. То, что рассмотренные механизмы оказались столь глубокими и обладающими столь сильным преобразовательным потенциалом, что смогли проявиться даже в таком конкретном нарративе, как сюжет данного фильма, говорит о том, что рассмотренные тенденции имеют универсальный характер и существуют не столько «в», сколько «сквозь» произведение искусства, тем самым являясь, возможно, самым травматическим, но единственно возможным способом репрезентации в современную эпоху.