

artistic representation of Ukrainian historical reality of cossackdom era in polish fiction of XIX century is analyzed.

Key words: *J. I. Kraszewski, historical novel, Cossackdom.*

УДК 821.581-2

Д. Маляр, асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

КОНЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ ГАО СІНЦЗЯНЯ

У статті проаналізовано авторську концепцію драматургії та театру Гао Сінцзяня, зокрема його погляд на поєднання традиції і новаторства, удосконалення акторської гри, роль слів та дії у драмі, залучення суміжних мистецтв для посилення театрального ефекту.

Ключові слова: *традиційний китайський театр, розмовна драма, сентетичний характер драматургії.*

У 1982 на сцені Пекінського народного художнього театру відбулася прем'єра п'єси "Сигнал тривоги" ("绝对信号"), яка викликала широкий резонанс у Китаї, вписавши ім'я автора, професійного драматурга Гао Сінцзяня в історію драматургії і театру. Наступна його п'єса "Автобусна зупинка" ("车站") побачила світ у 1983 році і значно перевищила здобутки своєї попередниці щодо новаторських експериментів. Китайські критики відразу охарактеризували її як "першу китайську драму абсурду" за схожістю з класичним твором цього напрямку "Чекаючи на Годо" Семюеля Беккета. Внаслідок запеклих дискусій втілення її на сцені було відкладене. У 1986 році виходить друком автобіографічна п'єса "Дикун" ("野人"), а згодом і "Інший берег" ("彼岸"), постановки якої на сцені Гао Сінцзянь вже не дочекався, емігрувавши до Франції. Своїми драматичними творами менш ніж за шість років Гао Сінцзяню вдалося докорінно змінити можливості сучасних драматургічних прийомів і, що найважливіше, почати довгий і кропіткий шлях до модернізації китайського театру. Такий процес "модернізації" є феноменальним, оскільки, не зважаючи на певні експериментальні вкраплення у основі своїй є нічим іншим як відродженням традиційної китайської драми.

Популярність західної драми у ХХ столітті у Китаї додало новий жанр до китайської драми – "цивілізований театр". Він, залучивши розмовну мову і реалістичне зображення дійсності, прекрасно могла відобразити політичні і соціальні зрушення у суспільстві, докладніше і доступніше ніж символічна традиційна опера [7]. Найразючішою відмінністю виявилася заміна вокальних арій персонажів цілком приземленими, наближеними до дійсності діалогами. Першою такою спробою стала постановка адаптації Лін Шу (林紓) роману "Хатинка дядечки Тома", що була поставлена групою китайських студентів у Японії 1907 року під назвою "Звернення чорношкірої рабині до неба" ("黑奴吁天录"). У той час розмовна драма переважно була представлена перекладами та адаптаціями п'єс західних авторів ("Дама з камеліями" Дюма, "Отелло" Шекспіра, "Гедда Габлер" Ібсена) [4]. Згодом, прагнучи гармонічно поєднати європейську і китайську традиції, видатні китайські автори, зокрема Цао Юй (曹禺), Лао Ше (老舍), Го Можо (郭沫若), створили новий жанр *хуацзюй*, так звану "розмовну драму".

"Рух до нової культури", що виник у Китаї після Сінхайської революції 1911 року, передбачав не тільки реформи у соціальних і політичних сферах, а й реформу мистецтва, зокрема оновлення літератури за рахунок відкритості її західним традиціям. Вже у період "Руху 4 травня"¹⁰ (1919) китайські інтелектуали побачили у нововведеному жанрі *хуацзюй* можливість ідеального медіуму ідей щодо модернізації Китаю для мас [6], а за часів Культурної революції (1966–1976) театр досяг надзвичайно високого рівня політичної заангажованості. Його репертуар був представлений так званими *зразковими революційними виставами* (革命样板戏), проектом дружини Мао Цзедуна Цзян Цінь,

¹⁰ "Рух четвертого травня" (五四运动) розпочався у квітні 1919 року як політичний протест проти принизливих для Китаю умов Версальського договору. Мітингувальники вимагали модернізації суспільства (відхід від кланової системи, догматів конфуціанства), економічних, політичних, культурних змін.

які стали інструментом ідеологічних нав'язувань у буремні для Китаю часи: "Легенда про червоний ліхтар" ("红灯记"), "Захвалення Тигрової гори" ("智取威虎山"), "У доках" ("海港"). Головні персонажі цих п'єс, створені за теорією "трьох винятковостей"¹¹, не мали жодних притаманних людині емоційних відтінків і могли бути лише гарними або поганими, що нагадувало пропагандиське, жорстоко цензуроване "мистецтво" за Радянського Союзу (1920-ті – 1950-ті роки) з його теорією "безконфліктності". Однак, владі було недостатньо контролювати лише головного персонажа і почали обмежуватися ще і теорією "трьох єдностей" (三结合), однак у розумінні суто Китаю маодзедунівської епохи: "лідери забезпечували ідеями, маси – життєвим досвідом, письменники – технікою написання" [6]. Література стрімко втрачала свою вартісність, не ставлячи питань, вона давала лише заготовлені, продиктовані владою відповіді, забираючи у людини навіть свободу у індивідуальному сприйнятті художнього твору. Гао Сінцзянь у своїй промові з нагоди вручення Нобелівської премії з літератури 2000 року казав: "Література, яка стала гімном нації, голосом політичної партії чи якоїсь групи людей, може перетворитися на могутній і всеохоплюючий інструмент пропаганди. Така література втрачає те, що їй притаманне, перестає бути собою, перетворюючись на подобу влади і користі" [5]. Закінчення Культурної революції ознаменувало собою нову епоху для усїєї китайської літератури, і драми зокрема. Ліберальна політика партії в царині мистецтва спричинила становлення новаторських тенденцій у літературі: *література*

¹¹ Теорія "Три винятковості" (三突出) використовувалася для правильного зображення головного героя за рахунок контрасту його на фоні інших персонажів та оточення. "Перша винятковість" – зображення головного героя у контрасті до іншого позитивного героя, але не такого ідеального (зазвичай, кращий друг героя). "Друга винятковість" – зображення головного героя у контрасті до негативного героя (постійно заважає і шкодить протагоністу). "Третя винятковість" – зображення головного героя у підходящому оточенні, яке підкреслить його непокорний дух і силу характеру (наприклад, у горах).

*шрамів*¹², *туманна поезія*¹³, *література пошуків коріння*¹⁴, драматургія Гао Сінцзяня. Вони відкрили та репрезентували різноманіття європейських мистецьких тенденцій: *експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажизм* тощо.

Особливий вплив на творчість Гао Сінцзяня справили театральні експерименти Європи. По-перше, театр Антонена Арто, про якого Гао Сінцзянь написав: "Він звернувся до традиційного народного театру невеличкого східного острівця Балі, що у Тихому океані, японського театру Кабукі та релігійних ритуалів тибетського ламаїзму, і у 1930-ті основою його театру була витончена мова рухів, пісня, декламація, гра і бойові мистецтва" [9, с. 7]. Антонен Арто, якому також надзвичайно близька ідея театру синтезованого, опозиціонує театру слова [2], у той момент, як Гао Сінцзянь, який хоча і закликає до збільшення ролі "позамовних" можливостей театру, все ж визнає, що мова є безпосереднім провідником дії на сцені. Він пише: "... сучасна драма не може ніяк обійтися без мови, якщо тільки це не пантоміма. Мова може регулювати простір і час у театрі. Вона має і більш дивовижні можливості, зокрема повністю мобілізувати уяву глядача і актора." [9 с. 10] Гао Сінцзянь прагне розширити межі виразності драматургії – не відкидати мову, але й не ув'язнювати себе діалогами. Тим самим зламати рамки, якими розмовна драма *хуацзюй* (话剧) обмежила сучасний китайський театр, відірвавши його від докорінного театру *сіцюй* (戏曲).

¹² *Література шрамів* (伤痕文学) була покликана усвідомити трагедію Культурної революції, її незворотній вплив на китайське суспільство, відверто описувала "рани" залишені на душах і розумах людей. Представники: Лю Сінью, Лу Сінхуа, Даї Хоуїнь.

¹³ *Туманна поезія* (朦胧诗) представила рецепцію західного символізму та імажизму, відзначилася новаторством у формі та інтровертного персонажа з його суб'єктивними почуттями і розуміннями світу. Представники: Бей Дао, Гу Чхен, Шу Тін.

¹⁴ *Література пошуків коріння* (寻根文学) проявилася у зверненні до вітчизняної національної культури як через нову її інтерпретацію, милування традиційними цінностями, так і через засудження певних ультруних рудиментів. Представники: Хань Шаогун, Цзя Пінва, А Чен.

Щоб вижити у епоху екранних мистецтв (кінематограф і телебачення), які є доволі "холодними", наближеними до звичайного життя глядача, Гао Сінцзянь закликає звернутися до самої природи театру, а саме його синтетичності. Будь-яка театральна вистава має щонайменше літературну основу і візуальне вираження на сцені (а тут і живопис – декорації та костюми, і музика – у супроводі і мова тіла). Яскравості, незвичайності, неповсякденності драми можна досягти поглиблюючи синтетичну природу театру за рахунок інших мистецтв: театру тіней, ляльок, бойових мистецтв, цирку, ілюзійнізму, акробатів, ліхтарів-драконів. Ритуальність фольклорних видів творчості сприяє встановленню безпосереднього контакту з аудиторією, який, у процесі популяризації гри за системою Станіславського, став менш інтенсивним.

Гао Сінцзянь прагне до взаємодії, партнерства, співтворчості між сценою (акторами) і глядацьким залом (аудиторією). У п'єсі "Інший берег" ("彼岸") він максимально актуалізує роль аудиторії, залучає її до сценічних процесів. Гао Сінцзянь зазначає: "Театр – це не лекції з дидактики. Це свого роду цікава публічна забава, яка відрізняється від дитячих ігор тим, що викликає естетичну насолоду" [9, с. 57].

Він хоче змусити акторів гратися (саме гратися, а не грати), тим самим захопивши і публіку. Як у сцені на початку п'єси "Інший берег" ("彼岸"). Персонаж, названий *Актор з мотузками*, починає говорити:

玩绳子的演员。

我这里有一条绳子，我们来做个游戏，认认真真的，象孩子们
在玩。我们的戏就从做游戏开始。 [3] *Ось мотузка. Тож давай
зіграємо у гру. Тільки ви маєте бути серйозними, як діти під час
гри. Наша п'єса почнеться з гри.* [переклад автора]

Поступово інші актори починають групуватися по двоє, беручи кінці мотузки. Атмосфера стає більш жвавою, з радісними викриками і привітаннями. Секунда за секундою гра стає все масштабнішою і складнішою – партнери змінюють одне одного, передаючи між собою мотузку, створюючи все нові і нові угруповання. Так починає розгортатися вистава.

На думку Гао Сінцзяня новий театр, який поверне собі статус сценічного мистецтва, так само потребує і нового типу актора – "представники нового акторського покоління мусять бути різнобічними, і володіти навичками співу, бойових мистецтв, стильованих рухів та декламування. Вони будуть універсальними, зможуть зіграти Шекспіра, Ібсена, Чехова, Аристофана, Жана Расіна, Лао Ше, Цао Юя, Го Можо, Брехта, Піранделло, Беккета, навіть пантоміму і мюзікли" [9, с. 144]. І не важливо, чи це пекінська опера, театр "Ногаку" чи класичний драматичний театр, лєвова частка чаруючої сили театру акумулюється саме в акторах.

Зважаючи на той факт, що п'єса "Інший берег" ("彼岸") була написана як "намір забезпечити всестороннє тренування для акторів"[9, с. 145], перелік авторів таких різнопланових драматичних творів (театр абсурду, розмовна драма, класична трагедія, епічний театр та інше) наштовхують на думку про прагнення Гао Сінцзяня об'єднати усі їх особливості разом. На погляди Гао Сінцзяня щодо акторської гри вплинув відомий польський театральний режисер та теоретик театру Єжи Гротовський. Відразу після виходу праці останнього "До бідного театру" Гао Сінцзянь написав рецензію, де зазначив, що "Гротовський відкрив новий театр, який цілковито відрізняється від знайомого нам психологічного реалізму Станіславського" [9, с. 150]. На думку Гротовського, декорації, реквізит, освітлення і звукові ефекти у театрі потрібно відкинути. Прибрати все, окрім акторської гри. Саме тому він надає величезне значення майстерності акторів. Головний метод – звільнення актора від психологічних перешкод за рахунок фізичних та вокальних вправ, що забезпечить максимальне розкриття його потенціалу. Драматургія Гао Сінцзянь пропонує свободу вибору – у деяких сценах імена персонажів замінюються на порядкові номери, провокуючи тим самим безліч варіацій для сприйняття п'єси. Виразальний ефект таких сцен посилюється вагомою знахідкою Гао Сінцзяня, прийомом *багатоголосся* (多声部语言) – одночасними репліками декількох (усіх) персонажів п'єси, до того ж реплік розрізнених, що створюють звукову какофонію, а з музичним супроводом – утворюють складну поліфонію, проводячи паралель зі звучанням міста, життя, людства. Як зокрема, у наступному уривку, де люди з натовпу вигукують репліки:

"众人。 那 就 去 喂 鱼。

要 死 大 家 死 在 一 起 ！

姑 娘 们 ， 别 说 傻 话 了 ， 集 中 注 意 力 。 <...>

彼 岸 在 哪 儿 啊 ？ "

Натовп. *Ми всі станемо здобиччю для риб.*

Якщо нам судилося померти, то помremo разом.

Дівчата, годі базікати! Зосередьтесь! <...>

І де інший берег? [3]

Автор навіть не вказує персонажів, які мають говорити слова, утворюючи колективну дійову особу – Натовп. Він залишає процес створення його складових на розсуд читача, залюбки до його уяви і співтворчості. Такий прийом провокує специфічну гру: одночасне говоріння акторів забирає у глядача можливість розібрати усі слова разом – чується уривок фрази одного актора, декілька слів від іншого, закінчення репліки від третього. Кожен глядач чує своє унікальне "багатоголосся", і кожен раз інше. П'єса стає живою, рухомою. Вона наповнюється дією. А саме у дії Гао Сінцзянь і вбачає сутність драми: "Вона [драма] спиралася у першу чергу на дію. Говорячи про природу театру, варто зважати на дію, адже драма – це мистецтво сценічне, а можливість читати п'єсу вторинна, і драматурги мають це розуміти. <...> Театр є процес. А процес – це і є дія." [9, с. 15] Гао Сінцзянь не відмовляється від мови загалом, однак, він прагне зробити дію основою драматичних конфліктів. І намагається навіть усі душевні переживання, марення, мрії, думки персонажів унаочнити на сцені, що і відбувається, наприклад, у п'єсі "Сигнал тривоги" ("绝对信号"). У класичній драмі у таких сценах вдаються до монологів, так званих солілоквій¹⁵. Гао Сінцзянь же розширює можливості висвітлення психологічних конфліктів персонажів, він екранізує їх спогади та гру уяви, додаючи особливе освітлення, голос поза сценою, гіперболізовану, пантонімічну гру акторів. У п'єсі "Автобусна зупинка" ("车站") першою ремаркою автора, чи то її найважливішим поясненням є

¹⁵ Солілоквій – мова, адресована до самого себе.

"драматична дія та бездіяльність". Окрім того, у "Сигналі тривоги" ("绝对信号") персонажі більшу частину п'єси перебувають у рухомому потязі, у "Автобусній зупинці" ("车站") – прагнуть потрапити на автобус, що рухається повз них. У п'єсі "Інший берег" ("彼岸") вся увага персонажів зосереджена навколо спроб потрапити на невідомий і недосяжний "Інший берег" – і цей рух є лейтмотивом усієї п'єси.

Таким чином, будучи берперечним спадкоємцем мистецької традиції розмовної драми *хуацзюй*, Гао Сінцзяню на вагомій словесній основі своїх п'єс все ж вдалося створити театр не слова, але дії. Такий підхід допоміг йому вивести правила своєї власної театральної естетики, яка повною мірою знайшла своє відображення у його драматургії, де центральне місце належить актору як медіуму між глядачем і драматургом, який промовляє слово і є творцем дії. Особливості театру Гао Сінцзяня коріняться в його синтетичній природі – поєднанні різноманітних мистецтв, поверненні до старовинного, традиційного театру, саме у цьому, як наголошує автор, можна знайти новий, свіжий шлях для драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клековкін Олександр Theatrica: Лексикон / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
2. Патрис Пави Словарь театра: Пер. с фр. / Пави, Патрис. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
3. Gao Xingjian The other shore / Gao Xingjian [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <https://ja.scribd.com/doc/59943976/彼岸-高行健-Gao-Xingjian-The-Other-Shore>.
4. Jin Fu Chinese theatre / Jin Fu. – Cambridge University Press, 2012. – New York. – 137 p.
5. Nobel Prize in Literature, The; 2000.
6. Gao Xingjian [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/index.html.
7. Quah, Sy Ren Gao Xingjian and transcultural Chinese theater / Sy Ren Quah. – University of Hawai'i Press, 2004, 225 p.
8. Shiao-Ling S. Yu Chinese drama after the Cultural Revolution 1979–1989: An anthology / Shiao-Ling S. Yu. – New York: The Edwin Meller Press, 1996. – 498 p.
9. Tan Ye Historical dictionary of Chinese theater / Tan Ye. – Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2008. – 537 p.

10. 高行健 对一种现代戏剧的追求 (Гао Сінцзянь Розвідки драми щодо сучасної драматургії) / 高行健 // 对一种现代戏剧的追求. – 北京：中国戏剧出版社，1988。– 250页。 .

11. 高行健 高行健戏剧集 (Гао Сінцзянь Сбірка драм Гао Сінцзяня) / 高行健 // 高行健戏剧集. – 北京：群众出版社出版，1985。– 285页。 .

Стаття надійшла до редакції 24.04.15

Д. Маляр, асп.
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

Концепция драматургии Гао Синцзяня

В статье проанализирован авторскую концепцию драматургии и театра Гао Синцзяня, а именно его взгляд на совмещение традиции и новаторства, усовершенствование актерской игры, роль слов и действия в драме, привлечение смежных искусств для усиления театрального эффекта.

Ключевые слова: традиционный китайский театр, разговорная драма, синтетический характер драматургии.

D. Maliar, PhD student
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Gao Xingjian's drama concept

The article gives the analysis of Gao Xingjian's drama and theatre concept, especially his opinion on tradition and innovation combination, acting improvement, words and actions role in drama and the other adjacent arts involvement to enhance the theatrical effect.

Key words: traditional Chinese theatre, spoken drama huaju, synthetic drama nature.

821.162.1 З.Фіш

Т. В. Мартиненко, студ.
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ТОПОС ПІВНОЧІ У ТВОРЧОСТІ ЗЕНОНА ФІША

Статтю присвячено дослідженню особливостей функціонування топосу Півночі у творчості письменника "української школи" у польському романтизмі Зенона Фіша.

Ключові слова: топос, Україна, література півночі, література півдня.