

ТРАДИЦІЙНА ЮАНСЬКА ДРАМА ТА РОЗМОВНА ДРАМА ХХ СТОЛІТТЯ: ЗМІНИ ЖАНРОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

Висвітлено жанрові особливості у класичній і розмовній драмі на базі теорії драм у Європі. Також висвітлено новаторство драматургів у зображенні емоцій і почуттів закоханих героїв.

Ключові слова: юанська драма, розмовна драма, кохання, почуття, обов'язок.

Традиційна китайська драма (як літературне явище, такі сценічне мистецтво) сформувалася досить пізно – у XI–XIII ст. і, крім того, тривалий час залишалася відмежованою від усіляких зовнішніх впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру й реформувати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка тривалий час домінувала в далекосхідному регіоні як в економічному, так і культурному плані. За словами Л. Д. Позднеевої, "в китайській літературі... унаслідок її раннього розвитку аж до середини XVIII ст. і відображення в ній усвідомлення власної виключності, заявляє про себе певний самостійний організм, замкнений у самому собі і живучий своїм усамітненим життям..." [1, с. 105]. Інтерес європейських країн до Китаю проявився лише у XVII ст., спричинений працями християнських проповідників: саме в цей час у Пекіні вже активно працювали єзуїтська та православна духовні місії. Наукові дослідження, щоденники, мандрівні нотатки місіонерів сформували у свідомості європейців образ ідеалізованого Китаю, і особливо це стосувалося моральних засад жителів Піднебесної, морально-релігійного вчення Конфуція й державного ладу [1].

Що стосується сприйняття європейцями китайської традиційної драми, вона викликала певне здивування й непорозуміння, оскільки не відповідала прийнятим у Європі законам драматичного мистецтва. Першим китайським художнім твором, пе-

рекладеним європейською мовою (французькою), стала п'єса Цзі Цзюньсяна "Сирота із роду Чжао". Її переклав французький учений-єзуїт Жозеф-Анрі Премаре, який у 1698 р. займався місіонерською діяльністю в Китаї. На думку китайського критика Лю Уцзи, Премаре обрав зазначену п'єсу тому, що *вона подає приклад сили почуття вірності і самопожертви, які повинні були апелювати до переконань вченого єзуїта як зразок китайської добродетельності* [3, с. 272]. Однак він переклав лише прозову частину п'єси, вилучивши цикли арій і тим самим позбавивши китайський твір основної ідейно-художньої складової. Тим не менше, Дю Альд включив цей переклад до своєї праці "Опис ... Китаю" і дав своє пояснення зазначеним пропуском: "...китайці звертаються до співу, щоб показати глибину почуттів – радості, скорботи, гніву, розпачу... Якщо б ці арії були перекладені, європейський читач не зрозумів би їх, оскільки у них багато алюзій і літературних натяків" [3, с. 271]. Крім того, Дю Альд серед недоліків китайської драми зазначив відсутність "трьох єдностей" та інших правил.

Тривалий час Китай залишався замкненим суспільством, що не сприймало будь-яких західних впливів (популяризація західної культури місіонерами не могла сутнісно вплинути на розвиток китайської культури). Однак середина XIX ст. стала періодом примусового нав'язування китайському суспільству форм західної цивілізації (насамперед економічних, а згодом і культурних). Таким чином, на початку XX ст. Китай опинився перед необхідністю залучення до набутків західної цивілізації та формування подальшого шляху власного розвитку. У зв'язку з цим активно починає розвиватися порівняльне літературознавство в Китаї, яке стимулює прагнення китайських учених знайти спільні критерії для поцінування літературних явищ у Китаї та на Заході і визначити місце китайської літератури у світовому літературному процесі. У 80-ті рр. XX ст. китайське порівняльне літературознавство претендує на формування власної школи, візитівкою якої стають "міжцивілізаційні порівняння", тобто різнопланові співставлення літературного спадку (включаючи й теоретичний) Сходу (насамперед Китаю) і Заходу. У такому

контексті з'являється праця сучасного китайського письменника і літературного критика Юй Цююя "Нотатки з теорії Драми" (余秋雨"戏剧理论史稿").

Праця Юй Цююя була видана у Шанхаї в 1983 р. У ній автор зробив спробу описати генезу й розвиток теоретичних концепцій драматургії та сценічного мистецтва на Заході і Сході від давнини до ХХ ст. як єдиний процес. Один із розділів свого дослідження Юй Цююя присвятив порівнянню теорій драми, які сформувалися в Китаї та Європі до ХVІІ ст. на матеріалі трактату "Драматургія" китайського комедіографа, прозаїка, теоретика і режисера театральної трупи Лі Юя (李渔 1611–1280) та античних поетик Аристотеля і Горация, а також "Поетичного мистецтва" Буало. Згаданий трактат "Драматургія" – це зібрані й видані у ХХ ст. нотатки Лі Юя, що мали стосунок до теорії драми та сценічного мистецтва й були написані як складова частина його збірки "Нотатки на дозвіллі" ("闲情偶寄"). Однак Юй Цююя свій вибір обґрунтував тим, що Лі Юй у ХVІІ ст. уперше сформулював теорію китайської драми як систему правил і законів, що уможливило її порівняння із системною теорією драми в Європі (усі теоретичні трактати про драматургію, написані в Китаї до цього часу, мають фрагментарний характер і не дають можливості для різнобічного порівняння).

Особливості композиції драматичних творів. За думкою Юй Цююя, Лі Юй, як і європейські теоретики, визнавав важливу роль композиції у драматичному творі, однак саме поняття "композиція" він трактував по-іншому. Лі Юй акцентував на тому, що композиція – це спосіб організації задуму (тобто виступаючи компонентом форми, вона міцно й нерозривно пов'язана зі змістом). Європейські ж теоретики, починаючи з Аристотеля, розглядали її головним чином як критерій художній (тобто відносили суто до форми). Однак, реалізація ідейного задуму через композиційне рішення в обох теоретичних системах призвела до фабульної цілісності й закінченості – у Лі Юя композиція обов'язково повинна мати зачин і кінцівку, у Аристотеля і його послідовників – зачин, середину й кінцівку. Саме цілісність

композиції зумовила необхідність єдності дії п'єси. Лі Юй говорить про те, що кожному персонажу повинна відповідати одна дія (一人一事), при цьому акцентуючи на важливості саме єдності дії (обмежена кількість героїв на сцені не забезпечує згадуваної єдності, оскільки з одним героєм можуть відбуватися різні події) [7, с. 198]. Ця ж думка звучить у "Поетиці" Аристотеля: "Фабула буває єдиною не в тому випадку, коли вона зосереджується навколо однієї особи, як думає дехто. Адже з однією особою може відбуватися безмежна кількість подій, деякі з яких абсолютно не складають єдності..." [7, с. 1076]. Оскільки в різних (до того ж віддалених) культурах незалежно одне від одного виникли подібні уявлення про необхідність дотримуватися єдності дії, Юй Цююй називає це фактором всезагального закону драматургії, і далі дає пояснення, чому таким фактором не стала єдність місця й часу, відсутні у теорії Лі Юя. Причина цього приховується в різному розумінні можливостей реалізації драматичного твору на сцені. Західні теоретики драми розглядають сцену як обмежений простір "вирваного" з життя відтинку дійсності, до того ж зазначена обмеженість є нездоланною. Таким чином, визначена в часі сценічна гра зумовлює фіксованість і фабульного часу й обмеженість простору. У розумінні китайців "межі" сцени легко подолати, оскільки в китайській традиційній драмі дійсність відтворювалася не в її життєвій правдоподібності, а через уяву, вигадку (一虛代实) [7, с. 199], тому час і місце переходили до категорії умовності й герої могли вільно долати великі відстані, а їхні дії розділялися значним проміжком часу (десятиліттями, а то й століттями). Китайці знаходили способи і прийоми, щоб розширити часові та просторові межі, зокрема, вони ладні були спотворити (чи видозмінити) життєві реалії, але втиснути їх до фабули. Таким чином, єдність часу й місця, як елемент композиції п'єси, не були актуальними для китайських драматургів – на відміну від західних колег, вони значно більше уваги приділяли поетико-музичній складовій. Юй Цююй пояснює цю різницю принципово різним розумінням природи мистецтва на Заході та Сході. Естетика європейського театру акцен-

тує на його здатності наслідувати та віддзеркалювати життя, і славнозвісна "триєдність" є наслідком правдоподібності цього наслідування. На Сході, і особливо в Китаї, естетика театру наполягає на його здатності виражати, і основою цього вираження є узвичаєні морально-етичні закони, а також душевні почуття та переживання. Між закладеними у зміст почуттями й думками та їхнім формальним вираженням виникає протиріччя, тому китайські драматурги не намагалися дотримуватися зовнішньої правдоподібності, а керувалися лише законами здорового глузду. Однак Юй Цююй робить висновок про те, що різні естетичні системи театрального мистецтва зумовили розвиток різних театральних шкіл у Китаї та Європі, і вказані невідповідності не дають підстав будь-яку з них виділяти як правильнішу й досконалішу [7, с. 200].

Поєднання правди і вигадки у драматичному творі. Лі Юй, як і європейські теоретики драми, виступав проти повної відповідності драматичного твору побутовій та історичній правді. Він був переконаний, що "варто показувати [на сцені] не лише ті події, що вже сталися", але й ті, що вірогідно стануться, "відомі ж події можна скорочувати й доповнювати" (采取而加之) [7, с. 199]. Подібну думку провадить у своїй "Поетиці" Аристотель: "завдання поета – говорити не про те, що сталося, а про те, що могло би статися, про можливе за вірогідністю або необхідністю" [7, с. 1077]. Таким чином, правдоподібність наслідування у західній теорії передбачає поєднання правди і вигадки, і тим самим наближається до трактування китайським автором зв'язку театру з життям. Постулат "вірогідності" й "необхідності", на думку Юй Цююя, породжує в обох теоріях закони творення характерів персонажів, а саме відповідність почуттям і розуму (合情合理), а також природність (правдоподібність) (自然). Висловлювання Лі Юя: "говорячи про людину, необхідно зображати її схожою" (说一人, 肖一人) [7, с. 199] збігається з вимогою Аристотеля про "відповідність характерів діючим особам" [7, с. 1086]. Юй Цююй також звертає увагу на те, що з метою підсилення прав-

доподібності вигадки західні драматурги, так само як і китайські, використовували особливості історичного матеріалу, а саме: залучали імена відомих історичних осіб, а також відомі події з їхнього життя. Таким чином бачимо, що подібне відношення західних і китайських теоретиків до поєднання правди й вигадки у характерах героїв драми є універсальним законом типізації.

Жанрова диференціація драматичних творів. Чітке розмежування в теорії західної драми трагедії й комедії стало основою для формування жанрової диференціації, а також особливостей суспільної та повчальної ролі театру. Лі Юй же відштовхувався від внутрішньої класифікації китайської драми і, за думкою Юй Цююя, не виділяв чітких жанрових меж (трагедії, комедії), а суспільну роль театру визначав як його універсальну особливість. До того ж Лі Юй неодноразово зазначав особливості мовного стилю драматичних творів як універсального, притаманного всім п'єсам без будь-яких розмежувань. До таких особливостей він зараховував зокрема: уникнення прямої сатири, брехні, непристойностей, заборона на вживання маргінальної лексики тощо. Варто зазначити, що Юй Цююй не акцентує на заслугах Лі Юя в розвитку комедійного жанру (зокрема, його ідеї стосовно "комічного катарсису", на чому наполягає у своєму дослідженні Л. Д. Позднесва). Напевно, це пояснюється тим, що Юй Цююй дотримувався китайської класичної системи тлумачення літературних жанрів, що базувалася на сукупності чітких формальних особливостей (і це стосується не лише драми, а літератури загалом). Теорія драми в Китаї традиційно акцентує на гармонізації внутрішнього (морального) змісту (не виділяючи при цьому формальних ознак трагедійного чи комічного дійства), на відміну від західного театру, де принцип наслідування переносить акцент на гармонізацію зовнішньої форми. Тому, на думку китайського дослідника, жанрова диференціація для китайського театру була не такою важливою, як для європейського, хоча повчальна роль цього мистецтва в цілому була однаково визнана і на Заході, і в Китаї.

Отже, бачимо, що теоретичні системи західної й китайської драматургії, які тривалий час вважалися різними, уже у ХХ ст.

привернули увагу як західних, так і китайських учених. Результати порівняння показали, що китайське традиційне мистецтво театру все ж таки керується окремими принципами, характерними для європейської драми (зокрема вказаними Л. Д. Позднєвою єдністю дії, поєднанням реалізму з художньою умовністю, соціальною значущістю театрального мистецтва в цілому й окремими особливостями сценічної майстерності). Однак китайський дослідник Юй Цююй запропонував свої критерії порівняння, а саме пошук універсальних, усезагальних законів драматичного мистецтва, якими виявилися єдність дії як наслідок композиційної цілісності п'єс, закон типізації характерів на основі поєднання правди й вигадки та повчальна роль театру в цілому, незалежно від жанрової диференціації творів. Звичайно, висновки китайського дослідника поки мають досить загальний характер, однак вони вже уможливають з'ясування витоків і внутрішньої зумовленості спільних і відмінних моментів у класичних теоріях західної та китайської драми [9, с. 62].

Основним жанром китайської класичної драми є *цзацзюй* (杂剧), драма, яка зародилася в епоху Сун (960–1279) і повністю сформувалася за доби Юань (1279–1368). *Цзацзюй* – це поєднання пісенних циклів (які виникли з віршів форми *ши* (诗), *ци* (辞), народних пісень і стали основою музично-поетичної структури), монологів (які виникли з оповідок і переказів мандрівних розповідачів), фарсових вистав *юаньбен* (院本), що були досить розповсюджені у Пн. Китаї протягом XII–XIII ст. Сюжет класичних п'єс базувався на розповідях *шихуа* (诗话), *цихуа* (词话), *чжугундяо* (诸宫调). Таким чином, у Китаї у XIII–XIV ст. з'являється новий вид мистецтва – китайська драма – поєднання музики, танцю, співів, театральних номерів, пантоміми, акробатики, бойового мистецтва. Упродовж подальших століть жанр *цзацзюй* розвивався, ускладнювався, з'являлися нові форми, які відрізнялися між собою лише відсотковим співвідношенням характерних для *цзацзюй* складових елементів, наявністю місце-

вих музичних інструментів, виконанням арій, монологів і діалогів на діалекті й ін.

Розмовна драма – це комплексний вид мистецтва, який, складаючись із різних видів мовленнєвої діяльності та хореографічних елементів, покликаний створити на сцені конкретний образ, який надасть можливість глядачеві побачити суспільство та події в ньому з боку. У західноєвропейській драмі сюжет також передається за допомогою діалогів, монологів, музичних номерів і мімічних дій. Щодо *традиційної драми* – це поєднання музики, танцю, співів, театральних номерів, акробатики й бойового мистецтва (70 %) при мінімалізованому об'ємі діалогів (30 %) [12, с. 12].

Розмовна драма складається з дій і сцен; існують п'єси на три, чотири, п'ять або одну дію. Більшість п'єс, наслідуючи західноєвропейську традицію, складаються з трьох дій, проте значний відсоток *розмовних драм*, згідно з китайською класичною театральною теорією, складається з чотирьох дій, щодо *традиційної драми* переважно складається з чотирьох (в окремих випадках – із п'яти) дій і однієї: інтерлюдії (*сецзи*).

Увесь сюжет *розмовної драми*, за зразком європейських п'єс, включаючи будь-які ліричний компонент, вибудовується завдяки діалогам і монологам (спів не обов'язковий). У *традиційній драмі* сюжет розвивається у процесі діалогічного мовлення, однак їхній відсоток у п'єсі незначний (30 %), натомість домінує лірична складова (опис природи, зовнішності людини, внутрішніх переживань), що виражається засобами співу, а саме – в аріях.

Переймаючи досвід європейської теорії драми, *розмовна драма* використовує концентричну структуру сюжету, де переважають взаємозумовлені події, тобто такі, що відбуваються у причинно-наслідкових зв'язках. Звертаючись до принципів трьох єдностей Аристотеля, китайські драматурги також намагаються сконцентруватися на одному вузлі подій, а кожну дію п'єси звести до таємниці, щоб зацікавити глядача. Для *розмовної драми* характерні такі особливості, як зв'язок між сценами, що мотивує другорядні дії, наявність зав'язки й розв'язки дії, відсутність подій, що відбуваються до початку самої вистави.

П'єси китайських авторів могли мати велику кількість сюжетних ліній і подій, які інколи не мали жодного відношення до основної сюжетної лінії; для китайської драми зв'язок сцен був абсолютно неважливий, так само як і те, що вони не зважали на перевантаження драми подіями, які відбуваються власне до початку сценічної дії. Незважаючи на велику кількість сюжетних ліній, китайська п'єса мала зв'язку й розв'язку та відповідала принципу єдності дії. У китайській драмі в одній п'єсі могло бути декілька зв'язок і розв'язок, залежно від кількості сюжетних ліній.

У *розмовній драмі*, так само як і в європейській, відсутнє будь-яке коментування дій героїв (від особи автора). Мотивація дій героїв стає зрозумілим глядачеві не відразу, зберігаючи таким чином ефект несподіванки та таємниці.

Щодо відмінностей у сценарії як європейської п'єси, так і *розмовної драми*, обов'язково в себе включає: репліки героїв п'єси (діалоги, монологи, репліки до глядачів, слова пісень), авторські ремарки, що вказували на особливості характерів героїв, їхні душевні переживання, на зміну сценічних декорацій, а також описують час, місце, атмосферу, де має відбуватися дія. Сценарії включали лише текст арій, діалоги взагалі не записувалися, а імпровізувалися акторами на сцені. З арій неможливо дізнатися ні про склад дійових осіб, ані про їхні взаємовідносини, ані про перипетії сюжету. Усе це розкривалося лише у ході п'єси в діалогах у досить скороченому вигляді [12, с. 45].

Структура розмовної драми, продовжуючи традицію західноєвропейського театру, насамперед будується на діалогах, монологіях, жестах, рухах актора, а відтак відбувається прямий контакт із глядачем; також використовується макіяж і грим для створення повноцінного образу. Традиційні ж п'єси в першу чергу базуються на пісенних аріях *цюй*, у яких розкриваються почуття й думки героїв та умовних жестах акторів, що дозволяють побудувати "діалог" між акторами й аудиторією, змушують глядача подумково розшифрувати дії героя на сцені (незапалена свічка може вказувати, що наступив вечір, стілець може вказувати на гори й інше); кольори яскравих масок і костюмів китайського традиційного театру відповідають характеру героя.

Отже, присутньою особливістю *розмовної драми*, що відрізняла її від традиційної драми, стало сценічне втілення змістовно-структурних компонентів твору, таких як інакший поділ п'єси на дії й акти; іншою також стала природа вербального вираження, яка на відміну від музичного-вокального передбачала домінантне діалогічне мовлення. Обов'язковим у *розмовній драмі* став деталізований сценарій, який унеможлилював передбачуваність дії персонажів (відсутність чітко визначених амплуа, умовно-символічних жестів, а також завчасно відомих сюжетних ходів і дій). Автор *розмовної драми* здебільшого сконцентровувався лише на одному вузлі подій. Таку присутню структурну відмінність *розмовної драми* від традиційної *цзацзюй* можна пояснити прагненням драматургів задовольнити, насамперед, потреби китайської інтелігенції, яку цікавила незвична діалогічна форма західноєвропейського театру. Традиційний театр залишався популярним лише в передмісті та віддалених районах.

Відтак, у контексті китайської національної традиції *розмовна драма* виявилась цілком новим жанром, що лише незначною мірою був дотичним до автентичного театру (зокрема поділ на дії, однак за відсутності інтерлюдії, наявність музично-ліричного компоненту, проте у значно меншому відсотковому відношенні до діалогу) [12, с. 56].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Алексеев В. М.* Китайская литература / В. М. Алексеев. – М., 1978.
2. *Алексеев В. М.* Наука о Востоке: статьи и документы / В. М. Алексеев. – М., 1982.
3. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М., 1988.
4. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М., 1967.
5. *Андрущенко Т.* Романтизм та діалектика естетичного / Т. Андрущенко // Вища освіта України: Теоретичний та науково-методичний часопис. – 2011. – № 1. – С. 70–78.
6. *Аристотель* Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск, 1998. – С. 1064–1112.
7. *Васильев В. П.* Очерк истории китайской литературы. – Всеобщая история литературы / В. П. Васильев. – СПб., 1880.

8. Васильев К. В. "Хун фань" ("Всеобъемлющий образец") об идеальном правителе и его месте в мире / К. В. Васильев . – М., 1975. – Ч. 1. – С. 5–14.

9. Воробей О. С. Творчість Лао Ше та китайська розмовна драма першої половини ХХ ст. : дис. канд. філол. наук. 10.01.04. – К., 2013.

10. Золотая серия китайской литературы "Китайская классическая драма". – СПб., 2003.

Стаття надійшла до редколегії 11.04.16

А. Акимова, асп.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

ТРАДИЦИОННАЯ ЮАНСЬКАЯ ДРАМА И РАЗГОВОРНАЯ ДРАМА XX ВЕКА: ИЗМЕНЕНИЕ ЖАНРОВИХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Освещены жанровые особенности в классической и разговорной драме на базе теорий драм в Европе, а также освещены новаторство драматургов в изображении чувств и эмоций влюбленных героев.

Ключевые слова: юанська драма, разговорная драма, любовь, чувства, долг.

A. Akimova, Postgraduate Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

TRADITIONAL YUAN DRAMA OF THE 20TH CENTURY: CHANGES OF GENRE CHARACTERISTICS

The article highlights the genre characteristics in classical and spokendrama based on the drama theories in Europe, as well as the innovation of playwrights in the depiction of feelings and emotions of enamored characters.

Keywords: Yuandrama, spoken drama, love, feelings, duty.

УДК 821.161.2.091 Франко І.

Г. А. Александрова, д-р філол. наук, старш. наук. співроб.

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА: МАСШТАБИ, ПРАВОМІРНІСТЬ, ОБМЕЖЕННЯ

На прикладі наукових праць Івана Франка розглядаються його теоретичні міркування про розвиток порівняльного методу в українському літературознавстві кінця ХІХ – початку ХХ ст. і широкі перспективи порі-