

Родина Сангуріма склала своєрідний контрапункт роду дона Гойо в романі Д. Агілери. Ці два взаємодоповнювальні твори, а також «Незайманий острів» фактично створили парадигму подальшого латиноамериканського осмислення національного буття в ключі магічного реалізму. Однак популяризація насамперед “вибухових” викривальних творів “покоління 30-х” за межами і всередині країни, інтерес громадськості передусім до оголеної соціальної тематики у зв’язку зі світовими катаклізмами першої половини минулого століття не дали двом екваторцям потрапити в “отці-засновники” магічного реалізму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Alegría F. Nueva historia de la literatura hispanoamericana / Fernando Alegría. – Hannover, N.H.: Ediciones del Norte, 1986. – 460 p.
2. Gilard J. De “Los Sangurimas” a “Cien años de soledad” // Cambio. – 1977. – № 8. – P. 74–81.
3. Aguilera Malta D. Don Goyo / Demetrio Aguilera Malta. – Buenos Aires: Platina, 1958. – 170 p.
4. Cuadra, de la J. El montuvio ecuatoriano / José de la Cuadra. – Buenos Aires: Imán, 1937. – 95 p.
5. Silva E. El terrigenismo: opción y militancia en la cultura ecuatoriana // Cultura. – 1981. – № 9. – P. 217–281.
6. Narradores ecuatorianos del 30: Aguilera Malta D., Gallegos Lara J., Gil Gilbert G. Los que se van; Palacio P. Vida del ahorcado; Icaza J. Huasipungo; Cuadra, de la J. Los Sangurimas; Pareja Diezcanseco A. Hombres sin tiempo / Prólogo de J.A. Adoum. – Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. – LXI, 702 p.

УДК 821.581.09-2

**Воробей О.С.**  
(Київ, Україна)

## ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ КИТАЙСЬКОГО ТЕАТРУ: ІСТОРИЧНИЙ НАРИС

*Дана стаття присвячена традиційним формам китайського театру, який, зародившись в середині VIII століття, розвивався та видозмінювався протягом багатьох століть, що, в свою чергу, спричинило наявність великої кількості форм класичного китайського театру. В статті акцентується увага на формах традиційного китайського театру, які домінували до встановлення комуністичного режиму у 1949 році та після встановлення КНР та диктатури Мао Цзедуна.*

**Ключові слова:** *драматургія, форма, історія, п'єса, традиція, сучасність.*

© Воробей О.С., 2011

Данная статья посвящена традиционным формам китайского театра, который, будучи основанным в середине VIII века развивался и видоизменялся на протяжении многих веков, что, в свою очередь, привело к наличию множества форм классического театра. В статье акцентируется внимание на формах традиционного театра, которые доминировали в Китае до провозглашения КНР в 1949 году и после прихода к власти коммунистов.

**Ключевые слова:** драматургия, форма, история, пьеса, традиция, современность.

This article lays the stress on the traditional forms of Chinese theatre, which had been originated in the middle of the VIII century and thus has been developed and modified. The results of these changes are lots of forms of Chinese traditional theatre. The emphasis is made on the forms of classical Chinese theatre before proclamation of PRC in 1949 and after communist's advent to power.

**Key words:** dramatics, form, history, play, tradition, modernity.

Китайською класичною драмою вважається *цзацзюй* (杂剧), драма, яка зародилася в епоху Сун (960-1279) та повністю сформувалася за епохи Юань (1279-1368). Цзацзюй – це поєднання пісенних циклів, що виникли з віршів форми *ши<sup>1</sup>* (诗), *ци* (辞), народних пісень та лягли в основу музично-поетичної структури, монологів, які, в свою чергу, виникли з оповідок та сказань проповідників, фарсових вистав *юаньбень<sup>2</sup>* (院本), які були досить розповсюджені на Півночі Китаю у XII-XIII ст. Сюжет класичних п'єс базувався на сказаннях *шихуа<sup>3</sup>* (实话) *цихуа<sup>4</sup>* (词话), *чжугундяо<sup>5</sup>* (诸宫调). Таким чином, в Китаї з'являється новий вид мистецтва – китайська драма – поєднання музики, танцю, співів, театральних номерів, акробатики, військового мистецтва. Впродовж наступних століть жанр *цзацзюй* розвивався, ускладнювався, з'являлися нові форми, які різнилися між собою лише процентним співвідношенням характерних для *цзацзюй* складових елементів, наявністю місцевих музичних інструментів, виконанням арій, монологів та діалогів на діалекті та ін.. Наприклад, південна драма *наньсі* (南戏) відрізнялася від традиційної вільним вибором мелодій для арій (у класичній драматургії арії виконувалися лише на певні мелодії, яких було не більше ста), жінки могли грати на сцені (в *цзацзюй* ролі виконували лише чоловіки), не було обмежень по структурі п'єси, тоді як для *цзацзюй* обов'язковим був пролог та чотири акти, вокальні партії виконували всі герої (в традиційній – лише головні герої).

Всі види традиційної опери, включаючи *пекінську оперу* (京剧), лише дещо відрізняючись одна від одної костюмами, гримом та ін., вважаються *місцевим театром*, оскільки базується на музиці та діалекті певного району. Але, оскільки, *пекінська опера* стала

<sup>1</sup> Ши – жанр поезії, що складався, за правилом, з однакової кількості складів – чотирьох, п'яти, семи – рідше шести.

<sup>2</sup> Юаньбень – фарсові вистави X–XII ст., були розповсюджені на Півночі Китаю. В них зазвичай брали участь до п'яти чоловік, вистава складалася з двох або трьох частин, які не були сюжетно зв'язані.

<sup>3</sup> Шихуа – китайська народна оповідь.

<sup>4</sup> Цихуа – жанр прозової літератури Китаю доби Сун та Юань.

<sup>5</sup> Чжугундяо – існував у XIII-XIV ст. – це пісня-балада, яка складалася з декількох частин, що відрізнялися одна від одної тональністю мелодії та римою вірша. Чжугундяо зазвичай виконували солісти на струнних інструментах.

відомою та розповсюдженою ще 200 років тому, коли Пекін був столицею династії Цін, то саме вона вважається загальнонаціональною формою китайського мистецтва. До того як стати повноцінно сформованим жанром впродовж багатьох поколінь її розвивали відомі актори. На сьогоднішній день *пекінська опера* вирізняється з-поміж інших відточеними прийомами вокалу, танцю, акробатики та військового мистецтва. *Пекінська опера* – найбільш представницька серед усіх форм китайського традиційного театру. Оркестр, до складу якого входять більшою мірою ударні народні інструменти, створюють глибокий ритмічний акомпанемент. Головними ударними інструментами являються гонги та барабани різних форм та видів. Використовуються також тріскачки, *цзіньху* (перша скрипка), *ерху* (друга скрипка), *юецін* (мандоліна у формі місяця), *піпу* (чотирьох струнна лютя), *сяньцзи* (трехструнна лютя), китайські флейт. Оркестром керує барабанщик, який бамбуковими паличками відтворює різноманітні звуки – голосні, збуджені, тихі, м'які, сентиментальні, виражаючи почуття героїв з точною відповідністю до акторської гри.

Вокальна частина *пекінської опери* складається зі співу та прозової частини. Прозова частина ділиться на *юаньбай* (речитатив) та *цзіньбай* (пекінська розмовна мова); речитативи використовуються серйозними персонажами, а розмовна мова – молодими героїнями та коміками. Спів зазвичай має два основних мотиви: *ерхуан* (запозичений з народних мелодій провінцій Аньхой та Хубей) та *сіні* (з мелодій провінції Шеньсі). До того ж, *пекінська опера* унаслідувала мелодії більш давньої південної драми *кунцюй* і деяких північних народних пісень. Ролі в *пекінській опері* чітко діляться на амплу. Жіночі амплу зазвичай називають *дань*, чоловічі – *шен*. Чоловіки-коміки виступають в амплу *чоу*, характерною ознакою якого є біла пляма на лиці. Інші чоловічі ролі розподіляються досить вільно, однак найбільш жорстокі, сильні, небезпечні персонажі називаються *цзін* або *хуалян* (розмальовані обличчя). Далі ролі в *пекінській опері* класифікують за віком та індивідуальностями героя, де у кожного амплу свій стиль та правила поведінки. Традиційний репертуар *пекінської опери* включає більше тисячі сюжетів, з яких двісті все ще ставляться на сцені, як, наприклад, «Хитрість з пустою фортецею», «Біла змійка» та ін..

### Традиційна драма до 1949 року

У Республіканській період (1911-1949 рр.) в Китаї виникло розмаїття нових форм в театральному мистецтві, завдяки новим ідеям руху «За нову культуру»<sup>6</sup>, виникли *нові драми* (新戏). *Нові пекінські опери* загалом були результатом спільної творчості вчених-літературознавців та акторів. У більшості випадків це були історії минулих часів, а реформаторські ідеї свободи, демократії, що проголошувалися рухом «За нову культуру» в них проявлялися дуже побічно. Єдиною помітною зміною в *нових п'єсах* стало використання розмовної мови байхуа. П'єси нового типу загалом писалися для великої четвірки видатних акторів початку ХХ ст. – Мей Ланфаня, Чан Єньцю, Шан Сяюнь та Сюнь

<sup>6</sup> Рух «За нову культуру» – соціально-культурний рух, виник у Китаї після Сінхайської революції 1911 року. Засновниками стали викладачі, студенти, інтелігенція загалом. Основа ідея руху – боротьба проти конфуціанських засад та моралі, критика традиційних ідеологічних догматів, впровадження розмовної мови *байхуа*. Учасники руху відкидали всі традиційні політичні порядки. Вставали на захист усіх завоювань Сінхайської революції, розглядали створення республіки лише як початок істинної демократизації країни, ідеали якої вони вбачали в устрої західних країн. Основною складовою «Руху за нову культуру» була літературна революція, яка ставала собі за ціль перетворення літературної мови та літератури.

Хуейшен, відомих за виконання жіночого амплуа *дань*. Один з найвідоміших творчих дуєтів був тандем теоретика та драматурга Ці Жушаня (1877-1962) та актора Мей Ланьфая. Серед інших відомих драматургів варто назвати Ло Інгуна (1880-1924), який часто працював у парі з Чан Єньцю та Чен Мосян (1884-1942), які створили велику кількість п'єс разом з Хунь Хуейшеном та Чан Єньцюном.

Незважаючи на про європейську направленість руху «За нову культуру» китайці хотіли підкреслити свою національну приналежність. Таким чином, драматурги у п'єсах починають використовувати місцеві музичні інструменти. Наприклад, Чен Цзаоцай (1874-1929) з провінції Хебей створив так званий жанр *пінцзюй*, для якого сам написав більше ста п'єс. Також одними з найвідоміших драматургів регіонального драматичного мистецтва були: Фань Цзідун (1878-1954), який адаптував традиційну драматургію і писав *нові п'єси*, Ма Цзеньлін (1904-1965), що використовував *цінські арії*<sup>7</sup> (秦腔), а також Фань Цуейтін (1905-1966), в п'єсах якого лунали *хенанські баньци*<sup>8</sup> (豫劇).

Одним з найвідоміших драматургом того часу був Тянь Хань (田汉). Він створив, адаптував та переклав більше близько 120 п'єс, серед них тридцять дві *сіцюй*<sup>9</sup> (戏曲) він адаптував для хунанської драми, шаосінської музичної драми, *кунцюй*<sup>10</sup> (昆曲) та *пекінської опери*. Однією з найвідоміших його творів є класична *пекінська опера* «Біла змія».

*Нові п'єси*, що з'явилися в Китаї на початку ХХ ст. – це були автентичні китайські вистави, адаптовані для конкретного виконавця. Практичних змін в цей період часу в традиційних формах не відбулося. Під впливом нових прозахідних ідей та літературного руху, драматурги та актори намагалися змінити мову п'єс, наблизити її до сучасної розмовної мови *байхуа*, при цьому сюжет п'єси не змінювався. Для підкреслення автентичності п'єси, у виставах використовувалися традиційні китайські інструменти.

### Традиційна драма після 1949 року

Політика китайського уряду щодо національного театрального мистецтва викликала масу дискусій та суперечок не лише в Китаї, але і за його межами. У жовтні та листопаді 1952 року в Пекіні був проведений Перший фестиваль класичної та народної драми. В ньому взяла участь більше тисячі акторів, які поставили на сцені приблизно сто п'єс, продемонструвавши 23 форми місцевих драм з усіх куточків Китаю. Фестиваль був проведений з метою показати, як працює уряд над відновленням традиційного театру. Це був перший в історії Китаю фестиваль такого рівня та масштабу. Фестиваль показав, що нова влада підтримує, а що категорично відкидає.

<sup>7</sup> Цінські арії - мелодії провінції Шеньсі та Ганьсу з відбивним ритмом.

<sup>8</sup> Хенанські баньци – виникли в епоху Цін з місцевих народних вистав, які містили елементи мансійської опери та пучжоуських баньци. Це надавало цьому жанру живого, простого, розмовного характеру. Наприкінці правління династії Цін, баньци стали популярними і в міста, а під впливом пекінської опери стала розвинутим жанром, популярним в провінціях Хенань, Шеньсі, Шаньсі, Хебей, Шаньдун та Аньхой.

<sup>9</sup> Сіцюй – китайська традиційна музична драма. Вистава з музичним супроводом, танцями, співом, акробатикою, пантомімою та цирковими трюками.

<sup>10</sup> Кунцюй – один з жанрів місцевого театрального мистецтва. Виник в провінції Куньшань, повіті Цзянсу наприкінці династії Юань (1271—1368) – початку Мін (1368—1644). Вирізняється м'яким та чітким вокалом, мелодії вишукані та мелодичні.

Відродження традиційного театру тривало, продовжувалося проведення фестивалів по всій країні. Восени 1954 року театральні трупи різних південних форм традиційного театру провели свій фестиваль у Шанхаї. Всі великі міста наслідували цей приклад і почали проводити фестивалі своїх власних місцевих форм класичного театру. Різноманітність театральних форм особливо можна було помітити під час святкування Дня утворення народної республіки кожного року в жовтні. Найбільший фестиваль такого кшталту був проведений 21 вересня 1959 року на святкування десятиї річниці з дня заснування КНР. Акцент на *пекінській опері* та *розмовній драмі* був значно більший ніж у 1951 році, у рамках фестивалю навіть були представлені п'єси іноземних драматургів (наприклад, Шекспіра). Аудиторія також отримала шанс побачити такі рідкісні місцеві форми традиційного театру як шаосінська опера, гуандунська опера та хубейська опера.

Незважаючи на велику кількість старих п'єс, які з'явилися після роботи науково-дослідних інститутів та підтримки влади, п'єси, які ставили в Пекіні та ін. містах, зверталися до стереотипних тем. Лише протягом фестивалю можна було побачити більш широкий репертуар. Так, містична п'єса «Історія про білу зміюку» та драми про кохання Лян Шаньбо та Чжу Інтай<sup>11</sup> ставили так часто, що глядачі вже просто втомилися від перегляду. Брак різноманітності у репертуарах став нагальною проблемою в китайському театральному мистецтві, а тому цікавість до традиційного театального мистецтва поступово почала зникати.

Ще один метод, яким користувалась влада для популяризації традиційного театального мистецтва, – це підтримка та «білий піар» відомих акторів театру. Майже всі ведучі актори пекінської опери та місцевих жанрів залишилися в Китаї після приходу комуністичної влади або ж повернулися до Китаю невдовзі після встановлення нового режиму, який, начебто, приніс стабільність та підтримував розвиток усіх видів мистецтв та наук. Список акторів, які взяли участь у фестивалі 1959 року вражає – троє з чотирьох «славетних *дань*»<sup>12</sup> Мей Ланфан, Шан Сяююнь, Сюнь Хуейшен (Чен Їньцзю помер у 1958 році), а також добре відомі Лі Шаоцун, Ма Ленлянь, Тань Фуїн, Є Шенлан. З провінції приїхало також багато акторів: Хун Сяннуй та Ма Шіцзен з Гуанчжоу, Юй Ченфей з Шанхаю, Сюй Юйлань з Шаосіню.

Уряд комуністів також підтримував запис традиційної китайської опери на платівки, які можна було придбати в усіх великих містах Китаю. Найбільш відомі п'єси перевидавали декілька разів, а за їхніми мотивами знімали фільми та телесеріали.

Протягом «культурної революції» (1966-1976) всі п'єси з традиційним змістом та постановкою підлягали цензурі, натомість спеціальні комітети створювали нові «взірцеві»

---

<sup>11</sup> «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», «Історія про білу зміюку», «Мен Цзяннуй», «Нюлань та Чжиннуй» - чотири найбільш відомі з давніх часів китайські легенди про кохання. Історія Лян Шаньбо та Чжу Інтай передається вже із покоління в покоління більше 1460 років, вона відомі в кожній родині і визнана як сказання про небувале кохання. З давніх часів ця легенда зворушує читачів та слухачів, а її героїв вважають китайськими Ромео та Джульєттою цими іменами названі п'єси, фільми, телесеріали та пісні.

<sup>12</sup> Славетні *дань* – чотири відомі актори першої половини ХХ ст., яких вважають кращими виконавцями жіночого амплуа дань за всю історію китайського традиційного театру: Мей Ланфан, Шан Сяююнь, Сюнь Хуейшен, Чен Їньцзю.

п'єси на революційні теми. З кінця 70-х років XX ст. почали знову писати нові п'єси для пекінської опери та інших видів драматичного мистецтва. З 1950 року по 2000 рік в Китаї було створено приблизно сто нових п'єс для пекінської опери.

Отже, після 1949 року в китайському театральному мистецтві домінують наступна тенденція: відновлення та розповсюдження місцевих театральних жанрів. Оскільки місцеві театри – це культурний спадок різних національних меншин, що живуть по всьому Китаю, то підтримка місцевих жанрів сприяла зміцненню авторитету нової влади не лише в центральних містах. За сюжетним наповненням п'єси традиційного театру можна було поділити на дві групи: історичні п'єси та п'єси на сучасну тематику.

Китайська традиційна драма, починаючи з середини VIII століття пройшла довгий шлях розвитку, в результаті якого виникла велика кількість нових форм, які відрізнялися між собою тематикою, мелодійністю, композицією, народними інструментами, що використовувалися під час вистави та ін..У XX ст. традиційна китайська драма відчула на собі сильний вплив західного театального мистецтва, що спричинило певні зміни в основних напрямленнях китайського традиційного театру (таких як, пекінська опера, шаосінська опера). Новий уряд Мао Цзедуна встав на підтримку театального мистецтва Китаю, оскільки вбачав у театрі один із засобів пропаганди, а тому, традиційний театр продовжував розвиватися.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Малиновская Т.А. Очерки по истории классической драмы в жанре цзацзюй (XIV-XVII века) – СПб.: Изд-во С.- Петербург. ун-та 1996. – 240с.
2. Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. – М.: Наука, 1979. – 334с.
3. Colin Mackerras. The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present. – Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1975. – 256 p.
4. Faye Chunfang Fei. Chinese theories of theatre and performance. From Confucius to the Present.- Michigan: The University of Michigan Press. 2005. – 213p.

## ТОТАЛІТАРНИЙ НАРАТИВ У ПРОЗІ ДАНИЛА КІША

*Стаття є спробою інтегрувати творчість відомого сербського письменника ХХ століття в контекст теорії тоталітаризму на прикладі художнього осмислення сталінізму і нацизму, розглянувши персонажів у ролі політичної верхівки, черні і ворогів режиму, якими була інтелігенція. В тематико-проблематичному аспекті розглядається образ людини як політичної тварини, проблема расової та національної дискримінації, в поетикальному – документальні особливості прози Данила Кіша.*

**Ключові слова:** документ, тоталітаризм, політична тварина, політична верхівка, чернь, інтелігенція, комунізм, нацизм.

*Стаття являється попыткою інтегрувати творчество известного сербского писателя ХХ столетия в контекст теории тоталитаризма по примеру художественного осмысления сталинизма и нацизма, рассматривая персонажей в роли политической верхушки, толпы и врагов режима, которыми являлась интеллигенция. В тематико-проблематическом аспекте рассматривается образ человека как политического животного, проблема расовой и национальной дискриминации, в поэтикальном – документальные особенности прозы Данила Киша.*

**Ключевые слова:** документ, тоталитаризм, политическое животное, политическая верхушка, толпа, интеллигенция, коммунизм, нацизм.

*The article is an attempt to integrate the works by famous Serbian writer of the XXth century into the context of the theory of totalitarianism. The example of artistic comprehension of Stalinism and Nazism is taken into consideration.*

**Key words:** document, totalitarianism, political animal, top people, mob, intelligentsia, Communism, Nazism.

Якщо когось із сербських письменників можна віднести до антитоталітарних, то Данило Кіш буде в цьому списку першим. Відомий сербський кішезнавець, Йован Деліч, в творчості письменника виокремлює дві чільні теми – табори (сталінські, фашистські) і слідування за батьком [1: 20]. В есеї «Доля роману» (1959) письменник зазначав: «Назва роману ХХ століття знайдена. Вона проголошує *condition humaine*. Отже, людську долю» [11]. Складовою літератури сербський письменник вважав «опис соціальних несправедливостей, патетичний осуд цих несправедливостей (як було ще за часів Діккенса), опис і осуд табору, психіатричних клінік і всіх видів гніту, що робить із людини *zoon politicon* – політичну тварину, відбирає в неї її метафізичні думки і поетичну чуттєвість, бажає знищити в ній всляку нетварну субстанцію, зводить її до формату бойової людини, божевільного, сліпої заангажованої тварини» [1: 67].

Тож писемність, що є проявом духовного стану суспільства і рефлексує ним пережити, не оминула страшного досвіду ХХ століття – тоталітаризму, найбільш проявленого у сталінізмі і фашизмі, зверхності одної нації/раси над іншою, яка вилилася у масове