

УДК 81'02

**А. О. Акімова,**  
 Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

### ДИСКУРС КОХАННЯ У ТЕМАТИЦІ КЛАСИЧНИХ ЦЗАЦІОЇ ТА РОЗМОВНОЇ ДРАМИ ХХ СТ.

*У статті висвітлена концепція кохання у класичних драмах Ван Шифу «Західний флігель», та розмовних драмах Цяю Юя, визначені особливості розуміння автором традиційного конфлікту «кохання-обов'язок», а також новаторство драматургів у зображенні почуттів та емоцій закоханих героїв.*

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

#### **DISCOURSE OF LOVE IN THE SUBJECT OF CLASSICAL DRAMA AND DRAMA OF TWENTIETH CENTURY**

*Objective: In the article highlights the concept of love in classical dramas Wang Shifu «West wing» and spoken drama Tsao Yu, the features of author understanding of traditional conflict «love-duty» and innovation playwrights in the image enamored feelings and emotions of the characters.*

*Problem. The twentieth century has turned to large Chinese drama number of changes, the destruction of established laws and principles. Contributing socio-political situation in the country.*

*One of the biggest themed classical drama groups up plays on the history of love. It is important to note that the theme of love was well developed pre-literary tradition. Not for the first time this issue was raised back in «Shi tzin» – ancient poetry monument, which presents a variety of song lyrics.*

*Thus, we can draw the following, the theory of drama in China traditionally focuses on harmonization not the internal content while stressing the formal characteristics tragic comic or action, unlike western theater, where the principle imitation brings focus on the harmonization of external form. Therefore, according to Chinese researchers, genre differentiation for Chinese Theatre was not as important as for the European, although instructive role this art was generally recognized equally in the West and in China. And in which any drama or western-style or oriental theme of love is not except, we see the rapid development of the subject.*

**Keywords:** yuanskaya drama, spoken drama, love, feelings duty.

#### **ДИСКУРС ЛЮБОВИ В ТЕМАТИКЕ КЛАСИЧЕСКИХ ЦЗАЦІОЇ И РАЗГОВОРНОЙ ДРАМЫ ХХ в.**

*В статье освещена концепция любви в классических драмах Ван Шифу «Западный флигель», и разговорных драмах Цяю Юя, определенные особенности понимания автором традиционного конфликта «любовь-долг», а также новаторство драматургов в изображении чувств и эмоций влюбленных героев.*

**Ключевые слов:** юанская драма, разговорная драма, любовь, чувства, долг.

**Постановка проблеми.** Двадцять століття обернулося для китайської драматургії великою кількістю змін, руйнацією усталених законів та принципів. Цьому сприяли соціально-політична ситуація в країні: падіння Імперії стало причиною для сильного впливу європейських держав, що не могло не позначитися на мистецтві; японсько-китайська війна 1937–1945 років та боротьба за владу між Комуністичною партією та Гомінданом руйнували країну. Саме в таких умовах і зароджувався новий вид китайського мистецтва – розмовна драма.

Спочатку китайські драматурги намагалися повністю перейняти західну реалістичну драму. У 1917–1918 роки Чень Ду Сю 陈 独秀, Ху Ко Чжи 胡适之, Цянь Сюань Тун 钱玄同, Лю Бань Нун 刘半农, Фу Си Нянь 傅斯年 та інші молоді

літератори боролися за розвиток нової літератури (в тому числі і драматургії). Так, їхній запеклий наступ проти старої драматургії (акцент робився на пекінській опері) відображено в статтях революційного журналу «Нова молодь». Вони хотіли повністю відкинути всі принципи китайського традиційного театру і перейняти методи західних драматургів в нових постановках.

**Аналіз останніх публікацій і досліджень.** Питання дослідження традиційної і класичної китайської драми розглядалися українськими вченими Т. Андрущенко, О. С. Воробей, М. О. Война, Т. В. Демчук, Н. С. Ісаєвою, Н. А. Кірносоловою. Однак малодослідженим на сьогодні є питання на основі різних теорій.

**Метою статті є** – аналіз традиційної і класичної китайської драми та розмовної драми на основі різних теорій.

**Вклад основного матеріалу.** Однією з найбільших тематичних груп класичної драми складають п'єси, присвячені історіям кохання. Важливо зауважити, що тема кохання була добре розроблена попередньою літературною традицією. Чи не вперше ця тема була піднята ще у «Шицзіні» (诗经) – найдавнішому поетичному пам'ятнику, в якому представлені різноманітні ліричні пісні. У «Шицзіні» (诗经), як зазначав ще В. П. Васильєв, «ми бачимо і пісні любовні, пісні дівчини, яка бажає вийти заміж, пісні коханця, зачарованого своєю милою, призначення побачення, скарги покинутої дружини, ще більш скарги розлучених подружжя, коханців, родичів» [8, с. 457]. Однак при всій різноманітності ліричних пісень «Шицзіні» (诗经) можна виділити одну загальну для них усіх рису: жінка постає перед нами рівноправною людиною, наділеною не тільки фізичною красою, але і високими моральними чеснотами. Пісні «Шицзіні» створювалися в різний час і в різних місцевостях. Тому не дивно, що і становище жінки відбивається в них по-різному. В цілому між образами дівчини-коханки і жінки-дружини існує значна різниця, що відображає, природну відмінність між становищем дівчини і заміжньої жінки. Так, наприклад, у піснях основна увага звертається на моральні та етичні гідності дружини: вірність чоловікові, вміння господарювати у будинку. Тему кохання продовжували і далі наприклад у хуабенях (话本) існувала тематична класифікація, де вирізняється група чуаньці (传奇) – це любовні історії між земними чоловіком та жінкою (на протилежності до неземних красунь і жінок-тіней у групі повістей яньфен (烟风)). У хуабенях показували, що кохання це є природа людини. Цю тему і продовжує Ван Шифу у п'єсі «Західний флігель», де він показує кохання, але не просте, за нього потрібно боротися. Також звертає увагу на жінку, що всупереч традиціям готова боротися за своє право на щастя.

Любов і ревності служниці Янь-янь – така тема ліричної комедії «Гармонія вітру і місяця» («Хітра служниця»). Повністю віддавшись любові до знатного юнака Янь-янь посміла вступити в суперництво зі своєю молодою господинею і досягла – з точки зору тодішніх звичаїв – успіху, ставши другою, після господині, дружиною коханого. Це не єдиний приклад сюжету про кохання людей, що стоять на різних щаблях станової драбини. У «Павільйоні Багряного хмари» Ши Цзюньбао, як і в згадуваній південній п'єсі «Помилка знатного юнака», нащадок шляхетного прізвища «опускається» не лише до захоплення акторкою з мандрівної трупи, але і до опанування цією «низькою» в очах суспільства професією. Так на сцені відбувалася «реабілітація» акторського ремесла, яка повною мірою здійсниться в Китаї лише у ХХ ст.

Найчастіше в ролі закоханих виступають «рівні». Багато п'єс («На скакуні біля огорожі» Бо Пу白朴, «Цюйцзянский ставок» Ши Цзюньбао, «Покинута гончарня» Ван Шифу王实甫) побудовано за однією схемою: благородний, але бідний студент закохується в знатну дівчину або відому співачку (бути співачкою, тим більш високого класу, в ті часи не вважалося неможливим) і домагається взаємності. Найбільш значим у цій групі п'єс і в юаньській драматургії в цілому був твір Ван Шифу «Західний флігель», який вирізняється великими розмірами (5 частин по 4 дії в кожній), поглибленою розробкою образів і поетичною досконалістю. Літературним джерелом «Західного флігеля» була однойменна оповідь чжугундяо Дун Цзюяня, яка своєю чергою інтерпретувала сюжет танської новели Юань Чжена元镇(779-831) «Повість про Ін-ін». У процесі переробки розповідь зазнала зміни і з історії про короткий любовний зв'язок, що супроводжувався моралізаторством домогосподарського зразка, перетворився на гімн любові, що бере верх над заборонами і майновою нерівністю. Найбільша роль у цій трансформації належить Дуну. У Ван Шифу, який надав сюжету остаточний вигляд, любов студента Чжена до Ін-ін, дочки першого міністра, перемагає опір матері дівчини, і не стільки завдяки винахідливості юнака, що визволив матір і доньку з біди, скільки внаслідок сміливості і любові самої Ін-ін та наполегливості її жвавої служниці. Відхід від деяких феодальних етичних норм – покори старшим, дівочого самотництва, шлюбу за змовою – знаменує прояв життєствердної моралі, що закликає «всіх закоханих Піднебесної» за прикладом героїв домагатися щастя. Затвердження домінант почуття і опікування радостей любові зробили «Західний флігель» в очах догматиків різних століть синонімом пороку, хоча насправді п'єса витончено-цнотлива навіть у найвідвертіших сценах.

Герої змальовані традиційними для зображення закоханих фарбами, однак набагато детальніше, ніж зазвичай у юаньській драмі. Ван Шифу з тонкими нюансами передає їх настрої, переходить від надії до розпачу. Новаторські риси ще різкіше виражені у фігурах служниці Хун-нян і неортодоксального ченця Гуейміна – поборника справедливості, молодця, ненажери і противника обрядів. Ван Шифу вважають майстром школи «прикрашання», яка була, поряд з «натуралістичною», однією з головних течій в юаньській драмі. Для «прикрашеного» стилю характерна велика кількість вишуканих епітетів, часте використання літературних цитат і натяків, обробка стилю. Послідовники «натуралістичної» школи, першим серед яких варто назвати Гуань Ханьціна, частіше використовували живу народну мову, вульгаризми, чим домагалися експресії. Слід зауважити, що в китайській критиці зазвичай ототожнюють школу «прикрашання» з романтичними й аристократичними тенденціями, а «натуралістичну» – з реалістичними та фольклорними. Однак таке ототожнення виглядає досить спрощеним. Цьому суперечать, з одного боку, «Західний флігель», а з іншого – багато анонімних п'єс, сповнених феодальних забобів, але написаних у «натуралістичній» манері.

Найпоширенішими конфліктами любовних драм можна назвати такі: «державна діяльність – приватне життя» та «кохання – обов'язок», далі розвиток колізій та конфліктів у любовній тематиці бачимо у розмовній драмі, які будувались на певних історичних умовах.

Китайська традиційна драматургія до ХХ століття не знала таких термінів, як «романтизм», «реалізм» або «натуралізм». Познайомившись з п'єсами китайських драматургів, європейці визначили традиційну китайську драму, власне, як романтичну. В першу чергу, для класичної китайської драми притаманні були героїчні (або героїчно-історичні) і романтичні міфи та сюжети, форма яких вирізнялася традиційністю і вишуканістю. Але не можна проводити чітку паралель між західною романтичною драмою та китайською класичною. Що ж змусило західних літературознавців зробити такий висновок? Китайська традиційна драма виводить на сцену не індивідуальності, а твердо усталені типи, яким присвоюється відповідний костюм, грим або маска, рухи тіла, манера говоріння та співу. В європейській романтичній драмі акцент робився на соціальних конфліктах та створенні соціально-типових образів. Так, головний герой у романтичній європейській драмі – це самотній, чутливий, гірко розчарований персонаж. Китайська класична драма переповнена умовностями, варто актору зробити один єдиний рух, як уява глядача намалює решту – це так званий ефект «спільного творіння з

аудиторією». Китайська драма в своїй основі музична, проте містить діалоги, монологи, акробатику та танці. Сюжет п'єси передається в діалогах, а переживання героїв – в аріях. Романтична європейська драма, в свою чергу, вирізняється емоційною експресією головних героїв, домінантою в сценічному мистецтві вважається людина та її духовний світ [1]. Отже, європейські драматурги визначили такі основні характеристики, які еднають китайську традиційну драму та європейську класичну драму першої половини XIX століття: 1) тематика тяжіє до фольклору, історії, міфології; 2) акцент робиться на створенні типового героя; 3) увага приділяється переживанням та внутрішньому світу героя.

Незважаючи на значні відмінності, саме ці основні спільні риси визначили китайську традиційну драму як романтичну. Однак, китайські драматурги, познайомившись з європейськими літературознавчими студіями, починають досліджувати китайське традиційне театральне мистецтво. Юй Шан Юань 余上沅 порівняв китайське драматичне мистецтво з вільним стилем китайського живопису. У 1929 році він закінчив книгу «Оцінка музичної китайської драми», де дав пояснення ідейній складовій китайської драми: «Мистецтво нової доби як європейське, так і китайське кардинально змінилося – воно тепер поєднує в собі риси як західного, так і східного. Якщо говорити загалом про західне мистецтво, то воно вважається реалістичним, а китайське – романтичним». [12, с.76]. Дослідник вважав, що китайська класична драма – це «справжнє, чисте мистецтво, без будь-яких впливів з боку інших мистецтв»: «Якщо Ви взялися досліджувати один з видів мистецтв, то не можна ігнорувати інші; особливо тоді, коли Ви досліджуєте драматичне мистецтво. В Китаї найбільш розвиненими видами мистецтв, які вважаються власне китайськими, є каліграфія та китайський живопис. В інших видах мистецтв, таких як поезія, драма, застосовуються такі ж засоби, як і в каліграфії, що, в свою чергу, веде до чистого, справжнього мистецтва, не змішаного з будь-яким іншим. <...> На сцені китайського театру не лише сидання коня, наприклад, але й всі інші дії сповнені мистецьким перетворенням, яке забарвлює повсякденне життя та реальність. Варте уваги й те, що це не можна назвати просто рухами, це танок, що і робить китайську драму чистим мистецтвом» [4, с. 70–71]. Юй Шан Юань 余上沅 намагався знайти та обґрунтувати основу ідейної складової китайської драми. Так, до 30-х років XX ст. поняття про ідейну складову китайської національної драми стало зрозумілим майже для всіх китайців. Це, в першу чергу, було зроблено завдяки корифею пекінської опери Чен Ян Цю 程砚秋. В січні 1932 року Чен Ян Цю 程砚秋 разом із заступником директора Нанкінського науково-дослідного інституту китайської драми відвідали Радянській Союз, Німеччину, Францію та інші європейські країни з метою глибше дослідити питання драматичного мистецтва. За рік пошуків та досліджень побачила світ книга під назвою «Письмовий звіт про поїздку до Європи з метою дослідження драми та її музичного супроводу». В цій роботі він висвітлює думку одного французького драматурга про те, що китайська традиційна драма: «напрочуд цінне, сповнене ідеалістичних ідей, мистецтво гри на сцені» [6, 208]. Так, завдяки європейським драматургам китайське традиційне театральне мистецтво, яке представляли Мей Лань Фань, Чен Ян Цю та інші, стали вважати романтичним. П'єси Мей Лань Фаня 梅兰芳 та його послідовників відносяться власне до романтичної драматургії [4]. 12 серпня 1981 року на двадцятій пам'ятній річниці, присвяченій Мей Лань Фаню 梅兰芳, Хуан Цзо Лінь 黄佐临 в газеті «Жень Мін Жі Бао» опублікував статтю «Порівняння театральних систем Станіславського, Брехта та Мей Лань Фаня», де ще раз чітко вказав на те, що китайська національна драма – це, в першу чергу, романтична драма. Проте логічна, систематизована теорія китайської національної драми та обґрунтування її ідеалістичності з'явилися лише у 60-х роках XX століття. У 1962 році відомий режисер Хуан Цзолін 黄佐临 став організатором конференції «Розмовна драма, опера та дитячі вистави в Китаї»; після чого у його статті «Огляд китайської драми» *вперше* вказується на три форми зображення в китайській драмі: 1) романтична; 2) реалістична; 3) романтично-реалістична.

Романтичною вважалася, як ми вже вище розглянули, китайська традиційна драма. Реалістична драма – це повністю перейнята, західна драма реалістичного напрямку, основними рисами якої були: 1) відтворення цілісної картини життя на сцені; 2) історична достовірність обставин, характерів та героїв; 3) акцент на сучасності (більшою мірою на злободенності)» [12].

Розмовна китайська драма, основана на реалістичній європейській драмі, але містить в собі елементи романтичного традиційного театру. Це можна побачити на прикладі драматичних творів Лао Ше «Чайна», «Вус дракона», «Перлина Фан», в трилогії Цао Юя «Гроза», «Світанок», «Дике поле», а також в історичних п'єсах Тянь Ханя. Як ми бачимо, під впливом західного театрального мистецтва китайська драматургія у XX столітті почала кардинально змінюватися. Але, звичайно, повністю замінити китайську традиційну драму європейською було неможливо, тому в середині XX сторіччя відбувається синтез китайського та західного театрів. Європейська реалістична драма, потрапивши на терени Китаю на початку XX століття, була адаптована для китайського глядача.

Ця адаптація тривала декілька десятків років і завершилася поєднанням китайського романтизму і західного реалізму, але на основі європейського реалізму. Китайські драматурги звернулися до національного театру з метою набуття західним реалізмом рис східного романтизму і, таким чином, стали більш зрозумілими та близькими для китайського глядача. У студіях різних дослідників (Б. Еберштейн, В. Сорокін, Б. Ріфтин) традиційна китайська драма визначається власне як романтична, пізніше і самі китайці звернулися до теоретично зрілої та більш інтернаціональної європейської термінології. Китайські драматурги (Чжан Хоуцзай (张厚载), Юй Шанюань (余上沅), Чен Янцю (程砚秋) та ін.), познайомившись з європейськими літературознавчими студіями, пристають до думки про природу китайського традиційного театрального мистецтва як романтичного. Вперше цю думку висловив Чжан Хоуцзай на початку XX ст. у своїй праці «Розуміння викривленого образу» [8]. Пізніше Юй Шанюань детальніше обґрунтував її у 20-ті роки XX ст. У 1929 році він закінчив книгу «Оцінка музичної китайської драми», де зазначив: «Мистецтво нової доби, як європейське так і китайське, кардинально змінилося – воно тепер поєднує в собі риси як західного, так і східного. Якщо говорити загалом про сучасне західне мистецтво, то воно вважається реалістичним, а традиційне китайське – романтичним» [12]. Він вважав, що китайська класична драма – це «справжнє, чисте мистецтво, без будь-яких впливів з боку інших мистецтв» [12]. На користь романтичної природи китайської драми говорить і її символізм. Китайська драма сповнена умовностями, алюзіями, прихованим змістом та символічними значеннями речей. риси китайської традиційної драми та європейської романтичної драми: 1) тематика тяжіє до фольклору, історії, міфології; 2) акцент робиться на створенні усталеного образу героя; 3) увага приділяється переживанням та внутрішньому світу героя; 4) ідеалізм у філософії (у світоглядному аспекті конфуціанство та даосизм є ідеалістичними, оскільки небо і духи проголошуються джерелом законів природи і суспільства).

Засновниками поетизованої драми стали Тянь Хань та Го Можо, але процес формування і розвитку п'єс у цьому жанровому різновиді став можливим завдяки творчості Цао Юя та Ся Яня (夏衍). В основу поетизованих драм лягло ліричне життя нижчих та середніх класів суспільства тієї доби. Твори Цао Юя та Ся Яня пронизані почуттями, а серед сірого повсякдення реальності завжди можна побачити промінь надії. Хоча у п'єсах Ся Яня дуже часто описуються не добропорядні люди та їхнє безпосереднє, сіре, непримітне життя, але, як підкреслює сам автор, «коли відкриваш очі – бачиш, що

виходу із ситуації немає, а коли очі прикрисш, то начебто здається, що можеш ще пручатися і з'являється могутня сила та бажання далі жити» [12]. Ліризм реалістичних п'єс бере свій початок у романтизмі. В Китаї він отримав назву **поетичний реалізм** (诗意真实) і знайшов своє відображення у поетизованих драмах Цао Юя.

Для поетизованих драм характерне використання художніх образів із китайської традиційної лірики. Образ з'являвся у певній ситуації, під час певних дій героя, ставав елементом пейзажу; будучи описаним досить реалістично, мав багато-пластовий підтекст. Л. Мельнікова вважає, що «романтики зображували природу через призму особистого, суб'єктивного сприйняття настрою. Автора цікавив не стільки сам предмет зображення, скільки внутрішній світ героя, який був виражений через пейзаж» [2, с. 3]. Варто зазначити, що у творах китайських драматургів 30-х – 50-х років «реалістичні картини природи, що виявляють у ній головні, суттєві, психологічні співвіднесення з внутрішнім світом автора та емоційним станом героя» [2, с. 4] відповідають способу зображення пейзажу у романтиків.

Для китайської традиційної драми характерною є тема кохання, деталізована вираженням почуттів головних героїв. У 30-40 рр. XX ст. Цао Юй у реалістичну розмовну драму вплітає сюжетну лінію людських переживань, зазвичай, пов'язаних із нероздільним, нещасливим або нездійсненим коханням. В такий спосіб письменник на тематичному рівні посилює палітру почуттів, певною мірою поетизує жорстоку й прагматичну реальність.

У п'єсі «Пекінці» змальоване життя сім'ї, яка зав'язла у пережитках минулого: показується, як феодальна система руйнується на очах. Тема нездійсненого кохання у п'єсі «Пекінці» лунає на тлі збідніння та розорення багатой родини. Цзен Веньцін та Суфан кохають один одного, проте не можуть поєднати свої серця. Тема кохання двох молодих людей проходить лейтмотивом через весь твір. П'єса «Дикі землі» – це звичайна історія про помсту селянина, але у п'єсі Цао Юя цей сюжет відображений не так просто як звучить: в умовах антияпонської війни ми бачимо, що душа звичайного селянина переповнена пережитками феодального суспільства, які дають на нього та отруюють його світобачення. Він мріє помститися за свої нещастя і повернути кохану дівчину. Задум наступної п'єси «Світанок» (1935 р.) народився з роздумів про те, що «сонце встало, темрява залишилася позаду, але нам сонячне проміння не потрібно, нам треба спати» [7]. Такі задумливі, ліричні настрої драматурга пізніше під його пером переросли у конкретні сценічні образи. А незабаром після публікації п'єси «Світанок» Є Шентао написав статтю під назвою «Насправді це також поезія», в якій вказав, що у п'єсі «Світанок» захований у прозі ліризм змушує читача відчутити зрозуміти п'єсу не розумом, а серцем: «стиль Цао Юя такий, що хоча він пише у драматичному жанрі, насправді це – лірика» [7]. П'єси Цао Юя відображають соціально-побутові проблеми китайців і сповнені глибокими переживаннями, що відповідає тематиці китайської класичної драми.

Ще одна п'єса, де почуття героїв переплелися на тлі робітничого руху – це п'єса «Гроза», опублікована у 1934 році в «Літературному журналі» («文学季刊»), а у 1935 році була поставлена аматорською театральною трупю Шанхайського університету. П'єса «Гроза» Цао Юя – один з найкращих зразків театального процвітання наполовину європейського Китаю, який водночас бореться із впливом Заходу та власним минулим. Ідеї Цао Юя не були революційними, драматург краще відчував та описував те, проти чого він виступав, аніж те, що він підтримував. Він розумів, що пережитки минулого не можна більше підтримувати і захищати, але не знав, чим треба їх замінити [6, с. 35–37].

Отже, одним з головних місць тематичної парадигми як традиційної драми та к і розмовної посідала любовна драма, що була покликана розкрити чуттєву сторону людської природи як природний компонент. Традиційна драма представляла варіанти вирішення актуального конфлікту «кохання – обов'язок», та найпоширеніших конфліктів: «державна діяльність – приватне життя» та «кохання – обов'язок». В розмовну ж драма вплітають сюжетну лінію людських переживань, зазвичай, пов'язаних із нероздільним, нещасливим або нездійсненим коханням. В такий спосіб письменник на тематичному рівні посилює палітру почуттів, певною мірою поетизує жорстоку реальність.

Отже, ми бачимо що традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалося досить пізно – в XI-XIII ст. і, довгий час залишалася відмежованою від усіляких зовнішніх впливів. Лише у XX ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру та реформувати власний. 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. Теорія драми в Китаї традиційно акцентує на гармонізації внутрішнього 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, за думкою 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. Вже сформовані традиційна китайська драма та розмовна драма на основі даних теорій і були сформовані. І як в будь якій драмі чи то західного зразка чи східного тема кохання не є винятком, ми бачимо бурхливий розвиток даної тематики.

**Висновок.** Таким чином, традиційна китайська драма представляла конфлікт, що був дуже актуальним на той час це «кохання – обов'язок». Тоді ж коли зі зміною суспільства ми бачимо як в розмовну ж драма вплітають сюжетну лінію людських переживань, зазвичай, пов'язаних із нероздільним, нещасливим або нездійсненим коханням. В такий спосіб письменник на тематичному рівні посилює палітру почуттів, певною мірою поетизує жорстоку реальність.

#### Література:

1. Алексеев В. М. Китайская литература / В. М. Алексеев. – М., 1978. – 480 с.
2. Алексеев В. М. Наука о Востоке: статьи и документы / В. М. Алексеев. – М., 1982. – 535 с.
3. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
4. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 456 с.
5. Андрущенко Т. Романтизм та діалектика естетичного / Тетяна Андрущенко // Вища освіта України: Теорет. та наук-метод час. – 2011. – N 1. – С. 70-78.
6. Аристотель Поэтика // Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск., 1998. – С. 1064–1112.
7. Баранов И. Г. Черты народного быта в Китае (Народные праздники, обычаи и поверья) / И. Г. Баранов. – Харбин, 1928. – 565 с.
8. Васильев В. П. Очерк истории китайской литературы. – Всеобщая история литературы / В. П. Васильев – СПб., 1880. – 488 с.
9. 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.
10. Васильев Л. С. Некоторые особенности системы мышления, поведения и психологии в традиционном Китае // Китайская традиция и современность / Л. С. Васильев. – М., 1976. – 580 с.
11. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев – М., 2001. – 488 с.
12. Воробей О.С. «Творчість Лао Ше та китайська розмовна драма першої половини XX ст.» дисертація канд. філол. наук. 10.01.04 – К., 2013. – 190 с.