

Отже, до кінця IX століття під впливом романських народних пісень з'являється строфічна поезія (мувашшах). Строфічна поезія не була відома арабам Сходу. Число різновидів мувашшаха дуже велике – залежно від комбінації рим у строфі. Форма мувашшаха використовувалася в усіх традиційних жанрах арабської поезії. Мувашшах складали як з дотриманням традиційних розмірів арабської метрики, так і в силабічній метриці, яка характерна для іспанської поезії.

Заджал має ліричний або любовний характер. Їх об'єднує музичність і те, що вони близькі до народної усної творчості. Основне правило мувашшаха – обов'язковий перехід з однієї мови на іншу: з арабської на іспанську або навпаки, з іспанської на арабську. Перехід повинен бути різким, а не поступовим і позначатися спеціальними словами, які дають сигнал про переключення на іншу мову. Цю частину мувашшаха називають харджаю, яка має багато спільних рис з народними піснями Іспанії і інших романських країн. Найчастіше харджа висловлює почуття закоханого або використовується для призначення побачень.

Романська лірика суттєво відрізняється від арабської. Відмінність тим більша, якщо дві традиції зустрічаються в одному творі, в мувашшахі. Мувашшах розвиває тему класичної газелі з харджаю іспанською, чи іншою романською мовою. І сам автор, і його слухачі відчували різницю двох тенденцій, які лежать в основі твору, його двоплановість, двоєдність, і в цього виявляється унікальність і неповторність арабо-іспанської середньовічної лірики.

1. Гиргас В.Ф., Розен В.Р. Арабская хрестоматія. – СПб., 1875–1876
2. Григорьев В. П. Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы. – 1965. – № 8. – Вып. 2. – С. 86–92
3. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / Под ред. М.П. Алексеева и др. – М., 2000.
4. История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под ред. В.М. Жирмунского. – М., 1987.
5. Карлос Паскуаль. Андалуссия. / Золотая книга / Florencia., BONECHI, 1998 г.
6. Крачковский И.О. Арабская поэзия в Испании // Избранные сочинения. – Т. II. – М.-Л., 1956.
7. Крачковский И. Ю. Полвека испанской арабистики // Избранные сочинения. – Т. V. – М.-Л., 1958.
8. Куделин А.Б. Класическая арабо-испанская поэзия (конец X – середина XII в.). – М. 1973 г.
9. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. – М., 1983г..
10. Менендес Пидаль 1961 – Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Менендес Пидаль Р. Избранные сочинения. – М., 1961. – С. 466–509.
11. Никитюк О.Д. Кордова, Гранада, Севилья – древние центры Андалусии. – М., 1972.
12. Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. – Л., 1969.
13. Хамедов А.Б. Арабская литература. Краткий очерк. – М., 1962.
14. Шидфар Б.Я. Андалусская литература. Краткий очерк. – М., 1970.
15. Шидфар Б.Я. Андалусская поэзия. – 1978.
16. Якубинский А. О поэтическом глоссемоточении // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 7–12.
17. R. Dozy. Hictoire des Musulmans d'Espagne. – Leyde, 1861.
18. Gymes E.G. La jarya en Ibn Quzman (Ibn Quzman nosdescubre secretos de la jarya) // Al-Andalus. – Vol. XXVIII. – F.1. – 1963.1 9. Le Genti J P. Le virelai et le villancico. Le probleme desorigines arabes. – Paris, 1954.
20. Hartmann M. Das Muwassah. Bd. I / Hartmann M. Das arabische Strophengedicht. – Bd. I-II. – Weimar, 1897.
21. تاريخ الادب و تاريخ آداب اللغة العربية بيروت1997.22.1992. النصوص عبد الخليل المهدي سمير قطامي عمان الفن و المذاهب في 24. الثقافة الادبية و اللغوية خليل الشيخ شفيق الرقب عمان جرجي زيدان الشعر العربي الدكتور شوقي حنيف دار المعارف بمصر القاهرة 1960

Надійшла до редколегії 24.05.11

О. Воробей, асп.

## ОСОБЛИВОСТІ "ПОЕТИЗОВАНИХ" П'ЕС ЦАО ЮЯ ЯК НОВОЇ ФОРМИ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ 30-50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У 30-х роках ХХ ст. в китайській драматургії з'являється нове ім'я – Цао Юй, який під впливом західноєвропейських літературних течій (в першу чергу, реалізму) та на основі китайського літературного спадку створює нову драматичну форму – "поетизовані" п'єси (诗化话剧). У статті розглядаються причини виникнення та особливості розвитку цієї нової форми драми.*

*В 30-х годах ХХ века в китайской драматургии появляется новое имя – Цао Юй, который под влиянием западноевропейских литературных течений (в первую очередь, реализма) и на основе китайского литературного наследия создаёт новую драматическую форму – "поэтизированные" пьесы (诗化话剧). В статье рассматриваются причины возникновения и особенности развития этой новой формы драмы.*

*In the XX century in Chinese drama appeared a new name – Cao Yu. The playwright under the influence of European tendencies (in the first place realism, which was quite popular in Europe) and Chinese traditional literary heritage created almost a new form of drama – poetic drama (诗化话剧). This article deals with the reason of appearing and peculiarities of its further development.*

Цао Юй (曹禺) – відомий китайський драматург середини ХХ ст. Свою творчу діяльність він почав у 30-ті роки. Його драматичні твори, побудовані на розкритті національних характерів, відразу привернули увагу глядача. Цао Юй у своїх спогадах зазначив: "Героїв, яких я ненавиджу всім серцем, так само не любила і масова публіка. Потерпаючи від злиднів та нестатків у старому похмурому суспільстві, ми неухильно відчували ненависть до підступних представників "вищих" класів"[4].

Цао Юй отримав освіту в школі при Нанькайському університеті, яка була заснована ще місіонерами і відповідає західноєвропейським стандартам. Офіційно вона була відкритою для будь-кого, але вартість навчання робила цей заклад привілейованим – відвідувати його могли лише діти досить заможних батьків. На той час до роботи в побідних закладах долучалися найкращі фахівці, які формувати процес навчання на основі сучасних (на той час) наукових досягнень. Так, у Нанькайській школі викладав Лао Ше, але Цао Юю не довелося бути його учнем. Однак він справедливо називав Лао Ше своїм учителем, адже виріс на його творах. Різниця у віці в одинадцять років не завадила їм надалі стати близькими друзями. Цао Юй

познайомився з Лао Ше під час антияпонської війни у місті Чунцін і підтримував з ним дружні відносини аж до трагічної смерті Лао Ше.

Безперечно, неабиякий вплив на Цао Юя мав Хун Шен (1895-1955), який працював у трупі при Шанхайському університеті Фудань, взяв собі за псевдонім прізвище відомого драматурга та поета Хун Шена (洪升) (1645-1704), автора п'єси "Палац вічного життя" (《长生殿》), отримав вищу художню освіту в США, перекладав та переспівував західноєвропейські твори, наприклад, "Віало леді Віндермір" О.Вайлда. Не могли залишити байдужим юного письменника і твори самого Хун Шена, який вперше в китайській драматургії показав життя низів китайського суспільства, виразив співчуття простій людині, яка трагічно переживала самотність у великому місті ("Трагедія сіромахи" (《乱世美人》)). В особливостях творчої манери Хун Шена, зокрема, у п'єсі "Чжао-диявол" (《赵阎王》), можна простежити вплив п'єс О'Ніла. Вочевидь, завдяки саме Хун Шену Цао Юй захопився творами американських драматургів.

Водночас Цао Юй активно стежить за творчістю ще одного талановитого драматурга Тянь Ханя, який висві-

тлював проблеми сучасності: "я" та "родина", кохання та особисте щастя, значення мистецтва та творча особистість, вплив соціального середовища на життя окремої людини. Це згодом позначилося на творах самого Цао Юя: на тематиці, проблематиці, мотивах, художніх прийомах. Наприклад, сцена із трагедії "Гроза" (《雷雨》), в якій мова йдеться про злих чортів та духів-перевертнів перед побаченням головних героїв, перегукується з аналогічним епізодом "Трагедії на березі озера" (《名优之死》) Тянь Ханя.

Однією з головних *особливостей* творчості Цао Юя стала раніше непорушувана в Китаї тематика п'єс. Злободенні питання особливо цікавили Цао Юя, оскільки боротьба за нове захоплювала всіх і кожного. Критика існуючої дійсності прокладала шлях новим ідеям, привертала увагу і до зарубіжної літератури, і до суспільної думки, сприяла розвитку демократичних поглядів Цао Юя. Він добре знав літературну спадщину Китаю, однак не меншу увагу приділяв творам західних письменників. Саме в них він знаходив відповіді на питання, які постали на той час перед китайською літературою. Знання, отримані в школі, та особистий життєвий досвід підвели Цао Юя до думки про переоцінку цінностей в китайській літературній спадщині, змусили зрозуміти, що мистецтво традиційного театру із збереженням одного репертуару, канонізацією прийомів гри акторів застигло і не рухається вперед, а тому потрібні зміни. Відтак Цао Юй відразу звернувся до театру нового типу, який склався у 20-ті роки ХХ ст. завдяки Тянь Ханю та його однодумцям. На початку 30-х років, коли Цао Юю виповнилося двадцять років, він сформувався як особистість та письменник. Саме в цей час, у складних умовах літературного та суспільно-політичного життя, він виступав з гострими соціально-психологічними творами і відразу опинився в центрі культурного життя країни.

Драматург знайшов свіжі теми, відкрив нових героїв, нові для національної літератури драматичні конфлікти, що підштовхнули розвиток *розмовної драми* [Воробей О.С. Шляхи розвитку китайської драматургії у ХХ столітті // Шістнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л.Я. Лівшиця (24-25 січня 2011) – Харків, 2011. – С. 28-29.]. Висока майстерність забезпечила творам Цао Юя небувалий успіх. Заглиблюючись у психологію людини, Цао Юй різнобічно показав життя народу. Його герої, зазвичай, люди складного характеру, які не залишаються байдужими до долі країни. Боротьба розгортається навколо особистих інтересів, які сягають корінням соціальної дійсності. Автор намагається показати внутрішні протиріччя життя, які визначають логіку поведінки людини. Цао Юй – майстер психологічного портрету, який показує приховані суспільні явища. Його твори – реалістичні, з вагомою соціально-психологічною складовою. У п'єсах Цао Юя відтворено Китай 30-70-х років. "Гроза", "Світанок" (《日出》), "Пекінці" (《北京人》) – стали класикою новітньої літератури. У творчості Цао Юя можна простежити зв'язок із загальним розвитком історичних подій країни та проблемами драматургії, зв'язок із сучасністю, боротьбою за гуманізм та демократію. В творчості Цао Юя російська дослідниця Л. Нікольская виділяє декілька етапів:

- 30-і роки ХХ ст. – у п'єсах відчувається сповнене драматизму світловідчуття письменника;
- 40-і роки ХХ ст. – дещо оптимістичніше ставлення до життя, яке відображається і в творчості;
- 50-і роки – активна участь в ідеологічній боротьбі позначилася на п'єсах Цао Юя;
- 60-70-і роки – філософське відношення до дійсності автора передається його героям [2].

До 50-х років Цао Юй показував у драмах життя соціальних прошарків, неминучу руйнацію цілого світу, постійну боротьбу між людьми різних класів. Він критикував існуючий лад, стверджував, що від феодалів минулого лишилася лише "зовнішня пуста оболонка", а буржуазія, яка прийшла їм на зміну, сповнена вад. Майбутнє країни він пов'язував з демократичними прощарками населення, робочим класом, творчою інтелігенцією, яка захищала інтереси народу.

Розвиток літератури після утворення КНР – досить важкий процес. У ньому брали участь декілька поколінь письменників, які відрізнялися один від одного естетичними поглядами та життєвим досвідом. Цао Юй, Тянь Хань, Лао Ше та інші письменники старшого покоління залишалися у перших рядах нової прогресивної літератури. Цао Юй, за плечима якого було вже чимало досвіду і який пройшов довгий творчий шлях, почав шукати нові художні засоби вираження.

У 60-ті роки Цао Юй, з посиленням диктаторського режиму Мао Цзедун та введенням жорсткої цензури, як і більшість передових драматургів Китаю, звертаються до вирішення нагальних соціальних питань не на матеріалі живої дійсності, а на легендарно-історичній основі. Те, що було досягнуто великою працею впродовж першої половини ХХ ст., було зведено нанівець за десять років *культурної революції* (1966–1976). Цей період приніс багато важких втрат: покінчив життя самогубством (за офіційною версією) у 1966 році Лао Ше, у 1968 загинув у катівнях Тянь Хань.

П'єси Цао Юя належать до золотого фонду китайської літератури, вони також були поставлені на сценах світових театрів, зокрема в пострадянських країнах: Угорщині, Чехії, Словаччині, країнах Східної Європи, а також в Латинській Америці.

Причина успіху Цао Юя в драматичному мистецтві полягає не лише в тому, що він зміг майстерно перейняти досвід західних театральних митців, але й тому, що спираючись на європейську теорію драми, він зміг *розмовну п'єсу* долучити до китайської культури, зробити її невід'ємною частиною китайської драматургії ХХ ст. Цао Юй займався дослідженнями західної теорії драми, але він ніколи не намагався повністю скопіювати принципи європейської театральної вистави. Спираючись на свій власний досвід та розуміння кардинально різних драматичних систем – західної та східної, він хотів доповнити свої п'єси елементами, притаманними китайській поезії, але залишити структуру та форму п'єси *розмовними*, тобто без арій та декламації віршів, лише монологи та діалоги. Так, китайська *розмовна драма* завдяки творам Цао Юя набула яскравого відтінку східного романтизму [Воробей О.С. Східний романтизм та західний реалізм в китайській драматургії ХХ століття // Сходознавство. – Вип. 51 – К., 2010. – С. 18–24].

"Драма, написана за принципами поетичного мистецтва" – так можна охарактеризувати стиль Цао Юя як драматурга, а також визначити те, що відрізняло його від сучасників.

У квітні 1935 року перед прем'єрою п'єси "Гроза" у Токио китайські студенти попросили Цао Юя виступити із доповіддю про щойно написаний твір. У своїй промові письменник вперше підкреслив, що для написання п'єси "Гроза" він використав принципи поезії:

"Мої твори схожі на вірші, балади, які не лише прекрасні за своєю формою та змістом, але й приносять читачеві абсолютно нове відчуття" [6, с.51].

У січні 1936 року у передмові до п'єси "Гроза" Цао Юй ще раз зазначив:

"...для того, щоб виділити початок та кінець п'єси, треба залишити у глядачів надовго "ліричне" відчуття після пере-

гляду драми, змусити аудиторію глибоко замислитись над проблемами, що були відтворені у п'єсі" [9, с.154].

Якщо детально дослідити драматичні твори Цао Юя, то неодмінно можна побачити, що автор завжди намагався якнайповніше відобразити людські почуття у своїх п'єсах. Своє ставлення до творчого процесу написання п'єси "Гроза" він визначив так: "Я, наче спортсмен перед змаганнями, перебуваю у дещо збудженому стані: з самого ранку лечу до бібліотеки, де, зайнявши своє постійне місце у читальній залі, починаю писати, і так аж до десятої години вечора, коли бібліотека вже зачинається. Потім я один з останніх дуже неохоче покидаю звичні зали. Надворі літній вітерець колыває довге галуззя верби, яке перешіптуючись ніжно торкається мого обличчя, цикади невпинно джеркочуть у літню спекотну ніч, а я нічого не відчуваю, я повністю занурився у "Грозу". Інколи пишеться дуже легко, однак знов треба посліхом вибігати з бібліотеки. Вибираюсь на найближчий курган, і, лежачи на свіжій зеленій траві, замріяно дивлюсь на білі хмаринки у блакитному небі, озираюсь навкруги і бачу, як у імлі серед далеких гір видніються обриси кам'яної башти – то темні, то світлі, то рожеві – нічого не видно, вона зникла в імлі" [2, с.90].

Одна з ранніх п'єс Цао Юя – "Гроза" була опублікована 1934 року в "Літературному журналі" (文学季刊), у 1935 році була поставлена аматорською театральною трупю Шанхайського університету. П'єса мала нечуваний успіх і відразу принесла славу Цао Юю. Про неї позитивно висловлювалися не лише китайські, але й зарубіжні критики. У 1936 році молодий драматург пише п'єсу "Світанок", а ще через рік – "Дикі землі".

"Гроза" – досить велика п'єса з надзвичайно захоплюючим сюжетом, написана за чіткими правилами західноєвропейської триєдності місця, часу та дії. Сюжет п'єси "Гроза" відбувається в 20-ті роки минулого століття. Дружина (Чжоу Фань), будучи у другому шлюбі за заможним капіталістом, хазяїном гірничого підприємства Чжоу Пуюанем, живе під жорстоким контролем свого чоловіка у розкішній резиденції без радості та свободи. Для неї кожний день – наче рік. Син Чжоу Пуюаня від першого шлюбу Чжоу Пін дуже співчуває Фань і закохується в неї. Між ними виникають взаємні почуття, які вони тримають у таємниці від усіх. Побоюючись образити батька, Чжоу Пін вирішив закінчити любовні відносини з мачухою і охолов до неї. Згодом він вподобав служницю Лу Сіфен, яку також палко кохає молодший син Чжоу Пуюаня – Чжоу Чун. Фань ображається на Чжоу Піна і вирішує помститися йому. Далі відносини між героями п'єсами стають все більш напруженими, а гроза у фіналі п'єси, як символічний завершальний акорд в їхньому житті, закінчується трагедією для них усіх. Через юнацькі примхи, дивацтва, дурниці та власну байдужість головний герой – начальник успішної вугільної шахти Чжоу Пуюань – приносить горе та смерть членам своєї родини, а собі – сповнену каяття самотню старість. Події у п'єсі відбуваються на тлі грози, дощу, вітру і т.д. До сімейних сцен Цао Юй вдало вплітає соціальні, такі як робітничий рух, який очолив один із синів Чжоу і повів робітників шахти проти начальника, тобто самого Чжоу Пуюаня.

Драматург хотів показати, що жорстокість Чжоу Пуюаня іде не від нього особисто, а від традиційної системи китайської родини, яка приводить до страждання та трагедії у фіналі п'єси. Цао Юй виступає не проти конкретних героїв, а проти соціуму, який змушує людей так чинити. Американський дослідник Джосеф С.М. Лау (Joseph S.M. Lau) підсумував значущість п'єси "Гроза" наступним чином:

"П'єса, незважаючи на деякі художні недоліки, торкається двох найбільш гострих проблем "Руху 4 травня": соціалістичний розвиток та становлення робочого класу, а також прагнення людини здобути власну сво-

боду та щастя під важким тягарем патріархального суспільства. Загалом, у п'єсі "Гроза" автор так гостро виступив проти підвалин традиційної китайської моралі та суспільної системи, що уряду нічого не залишалось, як заборонити п'єсу" [3].

Хоча п'єса "Гроза" належить перу китайського автора і відображає проблеми пересічних китайців, все ж вона тяжіє до західних моделей та цінностей: *дотримані закони драми* (акцент на дію; загострений конфлікт, що відображає конкретно-історичні та міжособистісні протиріччя); *діалоги*, через які відкривається зовнішнє та внутрішнє життя героя: погляди, інтереси, життєві позиції та почуття, переживання, настрої (в кит. традиції – лише через арії); *монолози*, які краще допомагають розкрити ідеали, переконання, духовний світ та характер героя загалом; *єдність характеру та слова*: у мовленні виявляється характер, а характер, своєю чергою, накладає відбиток на мовлення, звідси – індивідуалізація мови кожного героя (в кит. традиції – мова героя відповідала його амплуа), *друкований сценарій*, система гри наближена до західноєвропейської більшою мірою, ніж до китайської традиційної. Джосеф Лау назвав Цао Юя "вмишеним послідовником Чехова та О'Ніла" [1, с.157-159]. Він проводить паралель між "Грозою" Цао Юя та "Коханням під в'язами" Юджина О'Ніла, де акцент робить на центральні жіночі ролі обох драматичних творів. П'єса "Гроза" Цао Юя – це найкращий приклад театрального процвітання наполовину європеїзованого Китаю, який водночас бореться із впливом Заходу та власним минулим. Ідеї Цао Юя не були в жодному разі 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 [2, с. 35–37]. Сучасники Цао Юя засвідчують: "те, що приваблює в його п'єсі "Гроза" – так це лише одна-дві сцени, декілька персонажів, і один закручений, але в той же час невідгладливий сюжет" [8, с.154].

Задум п'єси "Світанок" народився з роздумів про те, що "сонце встало, темрява залишилася позаду, але нам сонячне проміння не потрібно, нам треба спати". 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 відчути та зрозуміти п'єсу не розумом, а серцем: "стиль Цао Юя такий, що хоча він пише у драматичному жанрі, насправді це – лірика" [6, с.90]. Так, можна зробити висновок, що Цао Юй за допомогою поетичних засобів писав драматичні твори, не маючи чітко змальованих головних героїв, сюжетної лінії, він лише у творчому процесі міг повністю розкрити та виявити свої почуття і думки, втілити їх у своїх героях.

Другою особливістю творчості Цао Юя став його індивідуальний стиль – *поетичний реалізм*: за допомогою ідеальних (романтичних) образів описував реальність тогочасного життя: конкретні соціальні проблеми та чітко змальований історичний фон. У перших п'єсах Цао Юя реалії життя передаються дуже чітко. В його роботах це не лише відображення навколишньої дійсності, через окремі конфліктні ситуації та соціальні проблеми. У своїх п'єсах Цао Юй відображає життя цілого суспільства, за цим усім прихована життєва філософія людини. У п'єсі "Гроза" немає прямого осуду людської аморальності, Цао Юй не засуджує і не вказує на те, що треба відповідати за свої вчинки і дії, у своїй п'єсі він торкається вищої духовно-моральної складової – автор говорить, що людина ніколи не зможе позбутися власноруч сплетених тенет у житті, як би вона не намагалась. П'єса "Дикі землі" – це звичайна історія про помсту селянина, але у п'єсі Цао Юя цей сюжет відображе-

ний не так просто як звучить: в умовах антияпонської війни ми бачимо, що душа звичайного селянина переповнена пережитками феодального суспільства, які давлять на нього та отруюють його світобачення.

У травні 1983 року Цао Юй у своєму листі до драматурга Цзян Муцуна (蒋牧丛) написав: ""Дикі землі" – це історія про шире кохання та люту ненависть між людьми, це поезія, в якій виражені почуття молодого письменника" [6, с. 462-463]. В інших п'єсах Цао Юй так само розглядає конкретні політичні, економічні, моральні та суспільні проблеми, але він не засуджує і не аналізує, автор вказує на загальні проблеми китайського соціуму, які проявляються у всіх сферах суспільного життя.

У творах Цао Юя дуже важко визначити точний історичний час, коли розгортаються події, автор завжди (нависно чи ні) знебарвлює історично-політичне тло. Наприклад, у п'єсі "Дикі землі" немає жодної чіткої вказівки, коли саме відбуваються події п'єси; лише з тексту, в якому безліч раз згадується "залізниця" та той факт, що у Цзяо Ёньвана при собі постійно був портрет командира роти, можна здогадатися, що сюжет п'єси розгортається приблизно в перші роки *добы мілітаристів* (доба мілітаристів – період в історії республіканського Китаю, починаючи з 1916 по 1928 роки, коли країна була поділена між військовими правителями). У п'єсі "Пекінець" події відбуваються в період антияпонської війни, проте в самому творі немає жодного слова про вторгнення японських військ, так само, як і не говориться про війну. Жуй Чен та Су Су, коли врешті-решт втекли з дому, автор в жодному із схожим за сюжетом творів, так піднесено не описував лідерів комуністичної партії. На думку китайського дослідника творчості письменника Ван Цзюньху (王俊虎), Цао Юй навмисно оминав усі точні деталі, які вказували на історичну добу та час розгортання подій. У романі Ба Цзіня "Сім'я", коли Бін Бень, Сюе Чао, Цзюе Хуей та їхні друзі брали участь у заході за прогресивний розвиток країни та суспільства, то відразу стає зрозумілим, коли відбуваються події. Але коли Цао Юй на основі цього прозового твору написав свою п'єсу "Сім'я", то всі ці сцени були автором виключені з тексту п'єси. Цао Юй обрав більш завуальований метод, у своїх творах він уникає прямих вказівок на конкретну дату подій, а дає лише натяк, оскільки для нього чіткий історичний коментар не є сутнісним, він хоче показати, в першу чергу, що відбувається з людиною на тлі всезагальних соціально-історичних процесів (наприклад, війни або повстання).

"Ці зворушливі п'єси Цао Юя не завжди описують жорстоку реальність буття, в них дуже багато поетичного. Ця поетичність твору виражається у позитивних діях персонажів п'єси, або коли дії самих героїв співпадають з життєвим кредо автора, або коли мова йде про звичайне нічим не примітне життя, або навпаки, коли здійснюються благододні вчинки, або коли викривається негативна сторона якогось певного героя і добро святкує перемогу.... Загалом, це все те, що відбувається в нашому повсякденному житті. Це також незамінний елемент літературного мистецтва, а не фальшиве прикрашання життя, це пов'язано зі світобаченням самого автора, в серці якого розгорається як вогонь, кохання і ненависть, які в житті неминуче трапляються у кожного, до того ж – це не ті речі, які виставляються на всезагальний огляд" [6, с.285]. Це висловлювання драматурга і критика Хе Цілао (何其劳) дуже влучне: у п'єсі "Гроза" автор розкрив усю мізерність реальності, викрив жорстокість долі та відповідні епосі суспільні погляди щодо феодальних пережитків минулого, але письменник не забув залишити місце наприкінці п'єси для покаяння Чжоу Пуяня. В п'єсі "Світанок" за допомогою метода протиставлення була показана різниця між розкішним готелем та дешевим борделем. Після того, як Цзінь Ба відмовився очолити злорийську спільноту, були викриті всі недоліки гниучої

суспільної системи, але в той же час автор показав, що стара система відмирає і життя звичайних людей заповнюється новими ідеями. У п'єсі "Пекінець" змальоване життя сім'ї, яка зав'язла у пережитках минулого, показується, як феодальна система руйнується на очах – те що існувало довгі століття та отруювало життя людей було зруйновано за декілька років. П'єса "Сім'я" – це трагедія, проте сама п'єса сповнена молодою живильною силою та коханням.

У вищенаведених п'єсах Цао Юя відчувуються елементи експресіонізму: на перший план виводиться глибокі психологічні процеси, відображається загострене суб'єктивне світобачення героїв через гіпертрофоване авторське "Я", чітко передається напруга їхніх переживань та емоцій. З іншого боку, п'єсам Цао Юя притаманні ознаки сентименталізму: адже герої його п'єс приділяють неабияку увагу кохання (п'єса "Пекінець"), самі персонажі, зазвичай, прості люди з глибоким внутрішнім світом. Саме так у творах Цао Юя відкривається поетичність життя, яка, на думку самого письменника, прихована в буденній реальності. Письменник передає ліричне через реалізм, коли люди у темряві можуть побачити світло, а у жорсткій реальності – доброту людей. Цао Юй своєю романтичною натурою підніс китайську драму на абсолютно новий рівень – поетичний.

*Наступна особливість* драматичних творів Цао Юя – це поетична мова творів. Цао Юй – драматург, але, як говорили його сучасники, він драматург з душею поета. Він не лише достеменно знав кожного зі своїх героїв, але й намагався зробити так, щоб у кожного була своя таємниця. Коли він писав репліки для кожного з персонажів, здавалося, що це вони самі так говорять, думають, відчувають. Цао Юй зазначив: "У творі мають бути два аспекти: загальнозрозумілий та таємничий, з прихованим змістом, в якому і буде полягати вся поетика твору. В мові загальнозрозумілої частини п'єси можна також використовувати поетичний підхід, але не варто зловживати риторичними надлишками та занадто прикрашати там, де це зовсім не потрібно" [5]. У п'єсі "Сім'я", коли Цзюе Сін та Жуй Цзюесін читали свій вісільний діалог, то вони начебто розкрили свою душу, їхні почуття переливалися і кожен з цих монологів був схожий на вишукану поезію. В п'єсі "Гроза" Чжоу Чун описав Си Фен'у свій потаємний фантастичний світ, який він ховав глибоко в душі:

"Інколи я забуваю, що зараз відбувається (сп'янілий бурмоче кризь сон), забуваю сім'ю, забуваю тебе, забуваю матір, забуваю себе. Начебто це зимовий ранок, коли небо таке чисте.... на краю землі .... маленький човник, що схожий на буревісника. На морі дме сильний вітер і розносить запах живої риби, дещо солонуватий, біле вітрило повільно здіймається, наче крило сизого орла над поверхнею моря і прямує в небесну далечинь. І в цей час на краю землі на небі плінуть лише дві-три хмаринки, а ми сидимо на краю човна, замріяно дивимося вперед, де і знаходиться наш з тобою світ" [5].

Фантазійний монолог героя уві сні, який викликає у читачів та глядачів образи, що дозволяють глибоко зрозуміти внутрішній світ героя. В цьому поетичному монолозі автор відобразив лише половину життя свого героя – поетичну – адже так глядач краще може зрозуміти, що перед ним хоча ще по-дитячому наївний юнак, але з чистим серцем і доброю душею, а також глибше осягнути весь трагізм його долі. Цао Юй з дитинства добре був знайомий з традиційною культурою, добре знався на класичних піснях та мелодіях, тому дуже часто використовував їх для того, щоб життя на сцені було більш насиченим, краще виразити характер своїх персонажів. Так, наприклад, у п'єсі "Пекінець" Цзен Венцин наспівував "Шпильку Фенікса" (арія з пекінської опери на однойменну мелодію, в якій розповідається про глибокі почуття поета до однієї юної дівчини), автор

цим показав протест свого героя проти нещасливого одруження. Ще один приклад: у п'єсі "Сім'я" Цзюе Хуей та Мін Фен декламують вірші Су Дунпо "Прелюдія до мелодії води" (китайська традиційна мелодія, під яку може співатися поезія в жанрі *ци*). Всі вірші, написані на цю мелодію, мають назву "Прелюдія до мелодії води". Один з найвідоміших віршів належить китайському поету Су Дунпо (1037–1101). Останні рядки присвячені закоханим, які сумують один за одним, перебуваючи у розлуці), що своєю чергою вказувало на те, як вони мріють про кохання та його втілення у життя. Окрім цього, Цао Юй у своїх п'єсах часто звертався до різних поетичних образів, наприклад, у п'єсах "Гроза", "Пекинець", "Світанок", "Перетворення" та ін. письменник використовує не лише повсякденну лексику з нейтральною конотацією, але нерідко звертається до словесних образів з поетичним забарвленням, які треба знати, для того, щоб зрозуміти глибокий зміст, який автор хотів донести до читача. Ще за життя письменника критики говорили: "Мова драматичних творів Цао Юя не лише збагачує п'єси та підносить їх на вищий рівень, але вона сповнена поезією. Не важливо, чи він пише прозою, чи у віршах, сам зміст тексту буде в більшій або меншій мірі наповнений справжньою поезією. До того ж кожен драматург має звертати увагу на поетичний зміст, лише так можна викликати яскраві образи у читачів та глядачів. Це схоже на те, що ти начебто доторкнувся до найглибшої таємниці героя, зрозумів прихований зміст сюжетної лінії п'єси" [7, с.462-463].

Таким чином, Цао Юй майстерно скористався досвідом давньогрецької драматургії, західних мистецьких течій, а також основними принципами давньої китайської естетики і реалістичної драми, які акцентували на тому, що людина знаходиться у безвиході і може повернутися лише до свого внутрішнього світу. Так, під впливом багатьох напрямків та течій Цао Юй створив нову драматичну форму – "поетизовану" драму, яка піднесла китайську розмовну драму на новий мистецький рівень.

Цао Юй став яскравим представником *поетичного реалізму* в Китаї. В основу його п'єс було покладено поетично піднесене відображення життя та побуту середніх та нижчих класів суспільства 30-40-х років ХХ ст. Виникненню цього індивідуального напрямку у творчості драматурга сприяли історичні обставини (Китай припинив бути ізольованою країною), що привело до змін у

літературних процесах: в Китаї проникають твори, що репрезентують західноєвропейські літературні течії, які згодом перемижуються з національним літературним надбанням китайців, а в результаті – в середині ХХ ст. виникають нові художні стилі. Поетичний реалізм, за визначенням китайської критики, став творчим напрямком Народного художнього театру Китаю, – це поєднання принципів та ідей традиційного китайського театру з елементами системи Станіславського та Брехта. Для поетичного реалізму характерний типовий сюжет: головний герой в момент найнижчого духовного або соціального падіння отримує шанс на кохання або щастя, але в більшості випадків жорстокість життя руйнує будь-яку надію на щастя. Основою поетичного реалізму стали яскраві виражальні засоби та художні прийоми, за допомогою яких автор чітко може відтворити душевні переживання дійових осіб. У п'єсах Цао Юя герої часто звертаються до традиційної літератури (наспівують мелодії або декламують вірші), наближаючи п'єсу до смаків китайського глядача.

Творчість Цао Юя мала неабияке значення для подальшого розвитку китайської розмовної драми: завдяки багатій уяві, тонкому світовідчужанню, глибокій обізнаності у процесах світової літератури, його п'єси стали одним з перших прикладів творчо зрілої та довшеної *розмовної драми*. В той же час, творчість Цао Юя й досі викликає безліч суперечок: з одного боку його п'єсами зачитуються, ставлять в театрах, насолоджуються яскравими героями, захоплюються тонким переплетенням реальності з духовним світом персонажів, але в той же час, оскільки у п'єсі акцентується увага на почуттях, на душевних переживаннях, відповідно кожен тлумачить їх по-різному, що приводить до літературних дискусій та подальших досліджень творчості драматурга.

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Учебник для студентов пед. ин-тов. – М., 1979; 2. Никольская Л. А. Цао Юй. – М., 1984; 3. Bertrand Mialaret Cao Yu, a classic of the 20th century <http://mychinesebooks.com/frcao-yu-classique-du-20me-siecle/>; 4. 曹禺《日出》在天津. – 天津日报, 1957年1月13日; 5. 曹禺. 《雷雨》. <http://www.hxqw.com/wxxsgl/zgwxmz/200706/29105.html>; 6. 田本相. 曹禺评传 [M]重庆: 重庆出版社, 1993年; 7. 王兴平, 刘思久. 曹禺研究专集·上册[C]. 福州: 海峡文学出版社, 1985年; 8. 朱栋霖, 陈龙. 情感的懂情与发酵[M]深圳: 海天出版社, 1999年; 9. 邹红诗样的情怀- 诗论曹禺剧作内涵的多解性[J]文学评论, 1998年.

Надійшла до редколегії 08.09.11

Н. Ісаєва, канд. філол. наук, А. Акімова, студ.

## КЛАСИЧНІ ТЕОРІЇ ДРАМИ В КИТАЇ ТА ЄВРОПІ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

*Стаття присвячена проблемам порівняння теоретичних систем європейської та китайської драми. Наукове підґрунтя такого порівняння формувалось досить довго, тому увага приділяється історії розвитку питання. У ХХ ст. було представлено декілька версій подібності окремих концептуальних підходів в теоріях драми китайських та європейських авторів, зокрема Л.Д. Позднеева, що керувалася подібністю ідей західного та китайського Просвітництва, розробивши модель: західна теорія як зразок, китайська як відповідник. Сучасний китайський дослідник Юй Цю-юй запропонував інший підхід для порівняння – пошук універсальних законів драматичного мистецтва за трьома аспектами: особливості композиції драматичних творів, поєднання у них правди й вигадки та жанрова диференціація.*

*Статья посвящена проблемам сравнения теоретических систем европейской и китайской драмы. Научная подоснова такого сравнения формировалась довольно долго, поэтому внимание уделяется истории развития вопроса. В ХХ в. было представлено несколько версий схожести отдельных концептуальных подходов в теориях драмы китайских и европейских авторов, в частности Л.Д. Позднеева, что руководствовалась схожестью идей западного и китайского Просвещения, разработав модель: западная теория как образец, китайская как соответствие. Современный китайский исследователь предложил другой подход для сравнения – поиск универсальных законов драматического искусства по трём аспектам: особенности композиции драматических произведений, сочетание в них правды и выдумки и жанровая дифференциация.*

*This article is dedicated to the problems of comparison of the theoretical systems of European and Chinese drama. The scientific basis of this comparison was forming during long period, so attention is paid to the history of the issue. In the 20th century were presented several versions of similarity of conceptual approaches in theories of drama by Chinese and European authors. In particular, L.D.Pozdnyeyeva, guided by the similarity of Western and Chinese ideas of the Age of Enlightenment, developed a model: Western theory as an example, Chinese one as a counterpart. Yu Qiuyu, modern Chinese scholar proposed another approach for comparison – search for universal laws of drama in three aspects: special features of composition in dramatic works, truth and fiction combining and genre differentiation.*

Традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалася досить пізно – в XI–XIII ст. і, крім того, довгий час залишалася відме-

жованою від усіляких зовнішніх (іноземних) впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та театристи драми стали вивчати концепції західного театру та реформу-