

УДК 821.581-2

Н. Ісаєва, канд. філол. наук, доц.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА СУТНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ ГАО СІНЦЗЯНЯ**

*У статті досліджено експериментальну основу п'єси сучасного китайського письменника Гао Сінцзяня "Автобусна зупинка". Сутність експерименту розкривається у поєднанні здобутків європейського модерного театру (епічної драми Б. Брехта), китайської національної традиції та індивідуально-авторських пошуків.*

Талановитий китайський драматург, прозаїк, перекладач, теоретик літератури та театральний режисер Гао Сінцзянь (1940 р.н.) здобув світову славу та визнання після того, як у 2000 році його роман "Гора душі" був відзначений Нобелівською премією з літератури. Таким чином він став першим (і єдиним на сьогодні) етнічним китайцем, що отримав цю високу міжнародну відзнаку "за вселюдське значення, надзвичайну проникливість та художню майстерність творів, які відкривають нові горизонти перед китайською романістикою та драматургією" [7].

Однак в Китаї постать Гао Сінцзяня оцінюється неоднозначно, чому сприяли спочатку його сміливі погляди та експерименти на теренах китайської прози та драматургії в кінці 70-х – початку 80-х років, а потім факт його еміграції (з 1988 року він мешкає у Франції, а отже отримав Нобелівську премію вже маючи французьке громадянство). Тим не менше, сьогоднішній ідеологічний клімат у Китаї, активний розвиток сучасної китайської літератури та мистецтва у руслі авангардизму та постмодернізму, а також плюралізм думок літературознавчої критики, призвело до визнання важливості внеску Гао Сінцзяня в розвиток китайської літератури. Однак, варто звернути увагу на промовисту закономірність в інтересах то творчості Гао Сінцзяня світової та китайської критики. Увагу західних літературознавців, а також учених з Тайваню та Гонконгу, привернув триумфальний роман "Гора душі", а також твори, написані в еміграції, зокрема роман "Біблія однієї людини" (2000), п'єси "Між життям та смертю" (1991), "Діалоги та суперечки" (1992), "Опівнічник" (1993) та ін., хоча не применшується й вартість його ранніх творів. Зокрема, фундатор Центру загальної освіти Північотайванського Інституту наукових технологій Чан Се-Тан досліджує тему пристрасної у зазначених вище п'єсах, що втілюється у майстерно виписаних жіночих образах, а також змалюванні інтимних стосунків між чоловіком та жінкою [4, с. 289-299]. Професор Тайваньського національного педагогічного університету Лі Шуай-Сюе аналізує роман Гао Сінцзяня "Гора душі" з точки зору його зв'язків з класичним китайським мандрівним романом "Подорож на Захід" мінського автора У Чен'єня (1500–1582). Порівняння проводиться на лінгвістичному, структурному та культурологічному рівнях [6, с. 229-233]. Безумовно цікавими є розвідки перекладача романів Гао Сінцзяня англійською мовою, професора Сіднейського університету Мабель Лі. Вона досліджує літературу та ідейні пошуки китайських письменників-емігрантів, зокрема й Гао. У статті "Вихід із в'язниць для інших..." дослідниця сфокусувала увагу на творчості Гао Сінцзяня 90-х років (тобто в період еміграції), виокремлюючи основну проблему "письменник і політика" в його драматургії та публіцистиці. Зокрема, пані Лі позитивно оцінює погляди Гао Сінцзяня щодо індивідуальності письменника, вільної від політичного та ідеологічного ангажементу, на відміну від ситуації в Китаї до реформ Ден Сяопіна, де письменник повинен був відігравати роль речника народних мас. Окрім того, письменник одним із перших виступив проти сліпого наслідування Заходу, хвиля якого захлинула Китай в період політики "реформ та

відкритості" (програма економічних реформ в КНР, метою якої є створення соціалістичної ринкової економіки та відкритості зовнішньому світу; програма була запроваджена у 1978 році з ініціативи лідера прагматичного крила КПК Ден Сяопіна (1904-1997) і діє до сьогодні – тут і далі примітки автора І.Н.). Про це він зазначив у статті "Без -ізмів" [5, с. 107]. Австралійська дослідниця доводить, що Гао Сінцзянь демонструє свої переконання і в художній творчості. Зокрема, у драмі "Втікачі", присвяченій трагічним подіям на площі Тяньаньмень 4 червня 1989 року, він не виявляє власної політичної позиції, а приділяє основну увагу індивідуалізації персонажів та їхнім міжособистісним стосункам. Саме за це п'єса зазнала нищівної критики в Китаї [5, с. 106]. Варто зазначити, що Мабель Лі побіжно згадує і ранні твори Гао Сінцзяня, написані ще в Китаї, віддаючи належне його ролі у формуванні ідей модернізму та народженні експериментального театру в Китаї після культурної революції (1966–1976).

Якщо говорити про дослідження творчості Гао Сінцзяня в самому Китаї (зокрема такі, що відображають академічну концепцію літератури, якої дотримуються у вищих навчальних закладах), то тут домінують роботи, присвячені його ранній драматургії та теоретичним есе "Попередні розвідки щодо майстерності сучасної прози" (1981), "Попередні розвідки щодо прийомів сучасної драми" (1983), "У пошуках сучасної форми драматичного мистецтва" (1983). Зокрема Чень Сіхе у підручнику "Історія сучасної китайської літератури" зазначив, що п'єси Гао Сінцзяня "Сигнал тривоги" (1982) (написана у співавторстві з Лю Хуейюанем), "Автобусна зупинка" (1983) та "Дикуни" (1985) продемонстрували засвоєння автором ідей та драматичних прийомів західних шкіл літературного модернізму, що дозволило йому зруйнувати традиційну часо-просторову структуру *розмовної драми*, розширити діапазон її виражальних засобів та випробувати нові форми сценічного втілення, включаючи й бачення самої сцени [15, с. 394]. На новаторство зазначених п'єс Гао Сінцзяня та їх прямих зв'язок з ідеями західного модернізму вказує і Чень Сяомін у своїй праці "Основні напрями сучасної китайської літератури" [14, с. 318]. Більш детально зупиняється на ранніх п'єсах Гао Сінцзяня (хоча і сукупно із творчістю інших драматургів-новаторів) Лю Юн у редактованій ним колективній монографії "Сучасна китайська література". Дослідник визначає такі особливості експериментальної драми Гао Сінцзяня: 1) прагнення наділити *розмовну драму* філософським сенсом, апелювати не до почуттів глядацької аудиторії, а до їхньої здатності критично мислити; 2) прагнення передати психологічне буття людини (зміну психологічних станів, настроїв, вражень тощо) через конкретні образи; Гао Сінцзянь звертається до прийому рольового багатоголосся (多声部) щоб досягнути синкретичності вербальних образів; 3) прагнення експериментувати з театральною сценою, невеликою за розмірами і придатною до трансформацій [16, с. 433-434]. Постановка п'єси Гао Сінцзяня "Сигнал тривоги" на сцені Пекінського театру народного мистецтва у 1982 році започаткувала рух "за камерний театр" (小剧场运动) в Китаї. Лю Юн наголошує, що драматурги,

які брали участь у цьому русі, ретельно вивчали ідеї та сценічні прийоми західного модернізму, однак намагалися поєднати їх з виражальними формами та засобами китайської класичної вокальної драми 戏曲 (на жаль, дослідник не конкретизує, в який саме спосіб це відбувалося) [16, с. 435].

Отже бачимо, що драматичні твори Гао Сінцзяня різних часів є наразі предметом наукового інтересу як в Китаї, так і за його межами. Попри все, його ранні п'єси визнані як знакові в сучасній китайській літературі, однак західні критики лише побіжно згадують про них, а китайські акцентують увагу на реформаторських ідеях Гао Сінцзяня в руслі західного модернізму, оминаючи увагою зв'язок його драм з китайською традицією (як написання п'єс, так і сценічного втілення). Припуститися думки, що такий зв'язок відсутній, немає підстав, оскільки це суперечить переконанням самого драматурга, висловленим у вищезгадуваній статті "Без *-ізмів*". Отже, спробуємо визначити сутність експериментальної драми Гао Сінцзяня на різних рівнях її прояву (ідейно-тематичному, жанровому, зображально-виражальному, сценічному), взявши до уваги як висновки китайських дослідників, так і теоретичні праці самого драматурга, зокрема збірку есе "У пошуках сучасної форми драматичного мистецтва". В якості матеріалу практичного втілення експериментальних ідей візьмемо п'єсу "Автобусна зупинка" (《车站》). Цей вибір не випадковий, хоча варто зазначити, що китайські літературознавці не виокремлюють якусь одну конкретну п'єсу з раннього доробку Гао Сінцзяня, як найбільш показову, включаючи до програм вищої школи різні його драми. Однак, на наш погляд, "Автобусна зупинка" варта особливої уваги як п'єса, де художній експеримент автора проявився у досить радикальній формі. Це промовисто засвідчує той факт, що перша постановка п'єси на сцені Пекінського театру народного мистецтва у 1983 році здобула успіх серед глядачів і водночас була піддана жорсткій критиці офіційними ЗМІ, що призвело до негайної заборони вистави. Однак з 1984 до 1999 року "Автобусна зупинка" активно ставилася на сценах театрів Європи, Тайваню та Японії. Отже, розглянемо цю п'єсу з точки зору новітніх ідей та сценічних прийомів, які запропонував Гао Сінцзянь, здійснюючи свій театральний експеримент.

**Ідейно-тематичні особливості (деідеологізація).** У п'єсі "Автобусна зупинка" відсутня провідна тема та ідея. Автор не ставить собі за мету повчати, моралізувати, що було обов'язковим компонентом драматургії в межах соцреалістичного дискурсу (та й традиційної китайської драми також). Першим кроком до творення нових літературних форм після культурної революції було заперечення "гранд-нарративу", безпосередньо пов'язаного з політичним курсом офіційної влади. За переконанням самого Гао Сінцзяня, письменник повинен бути перш за все особистістю з правом на свободу мислення, а підтримка політичних ідей може бути лише проявом власної волі й індивідуального вибору митця [5, с. 107]. Ця позиція перегукується з ідеями представників західного модернізму В.Вульф, Ф.Кафки, Б.Брехта, Г.Ібсена та ін., твори яких активно перекладаються в Китаї з поч. 80-х років.

У п'єсі "Автобусна зупинка" зображена група незнайомих, різних за віком і соціальним статусом людей, яких об'єднує тільки одне – очікування автобуса на приміській зупинці. У кожного з них своя життєва історія (яка частково розкривається) і своя важлива справа у місті. Однак усі автобуси проїздять повз них, не зупиняючись. Людей поступово охоплює паніка, вагання і розгубленість. Фатальний збіг обставин (адже немає можливості потрапити до міста), згаяний час (поступово з'ясовується, що

пасажирів в очікуванні провели вже не один рік), втрачені можливості схиляють до роздумів про суть і вартість людського життя, про пошуки виходу з існуючої ситуації тотального вагання і страху (адже майже до кінця п'єси ніхто не припустився думки, що зупинку може бути скасовано, адже написи на табличці стерті – тому вагання "йти чи чекати" посилюються). Фінал п'єси відкритий: "заручники зупинки" вирішили разом іти до міста пішки, однак, що їх чекає попереду, залишається невідомим. Усі проблеми виносяться на розуд глядача (або читача), автор не дає жодних підказок для їхнього вирішення. Ситуація в цілому наводить до думок про фатальність та абсурд людського існування, які не лише перегукуються з ідеями західної "драми абсурду" (сам Гао Сінцзянь згадує про те, що його п'єсу "Автобусна зупинка" часто порівнюють із драмою С.Беккета "Чекаючи на Годо" [11, с. 127]), але й дуже точно відповідають соціально-історичній ситуації в Китаї після культурної революції. Це період тотальної руйнації існуючої комуністичної ідеології. Все, що попередні два десятиліття підносилося як непересічна істина, заради чого були принесені людські жертви і побудовані численні "табори перевиховання" – все це виявилось порожньою демагогією, безглуздими симулякрами. Тому в житті китайців зникли надійні орієнтири, зародилося відчуття втрати, вагання, духовної та ціннісної порожнечі. Все це дуже вдало передається у п'єсі Гао Сінцзяня.

**Жанрова своєрідність.** За визначенням автора, "Автобусна зупинка" – це лірична комедія про життя з ролювим багатоголоссям без поділу на дії [8]. Як бачимо, експериментальним є кожен компонент наведеного жанрового визначення. По-перше, "Автобусна зупинка" не має класичних ознак комедії, "завдання якої полягає у викритті негативних суспільних та побутових явищ, висвітленні потворних тенденцій засобами гумору та сатири, іноді – карикатури" [2, с. 502]. До того ж комедія має щасливу розв'язку. У п'єсі Гао Сінцзяня, звичайно присутня сатира і викриття негараздів тогочасного життя китайців, однак, це стосується більшою мірою індивідуального життя кожної людини, яка повинна зробити власний вибір. Тут підіймаються не побутові проблеми, а онтологічні, які потребують певного філософського пошуку й аналізу подій. Фінал відкритий, він швидше нагадує початок важкого шляху героїв, аніж його щасливе завершення. Однак кожен має можливість власного розуміння цієї метафори руху після довгого безнадійного чекання. Сам Гао Сінцзянь зазначав, що це все ж таки комедія, й ті критики, які сприймають її як серйозну підставу для нападок на автора, просто позбавлені почуття гумору. Однак, на наш погляд, задум письменника був іншим – він вдався до так званого прийому "очуднення", апелюючи у своєму творі до мислячої аудиторії (що перегукується з теорією *епічної драми* Б.Брехта). Знайоме, буденне і очікуване подається у незвичайному висвітленні. Так глядач, налаштований на комедійне дійство, буде максимально вражений складним плетивом образів і проблем. Ще один важливий термін у жанровому визначенні – рольове багатоголосся (多声部), який є організуючою структурною основою п'єси і художнім прийомом одночасно. Сенс рольового багатоголосся Гао Сінцзяня пояснює як одночасне звучання мовних партій багатьох героїв [9, с. 121]. Далі він описує джерела походження цього явища: по-перше, цей прийом запозичується з музики і в поєднанні з власне драматичними засобами значно посилює виражальну спроможність драматичного мистецтва; по-друге, подібне явище існує в повсякденному житті людини та суспільства (коли люди, спілкуючись, говорять одночасно, інколи, кожен своє); драматичне мистецтво, будучи відображенням життя, природно користується

цим прийомом [10, с. 124]. Що стосується п'єси "Автобусна зупинка", то прийом рольового багатоголосся у ній має музичну структуру і проявляється в семи різновидах, зокрема, два діалоги на різні теми взаємно переплітаються і зрештою зливаються; двоє і більше людей водночас висловлюють свої думки, що подібне до звучання музичного ансамблю; або ж мова одного персонажа звучить як основна мелодія, а репліки інших гармонійно включаються в тему тощо [10, с. 125]. Гао Сінцзянь зауважує, що він не перший звернувся до цього прийому, раніше він був використаний режисером Цзяо Цзю'їнь у постановці драми Лао Ше "Чайна". Таким чином, Гао Сінцзянь продовжує експериментаторські традиції, започатковані попередниками в жанрі розмовної драми. Попри все, китайська традиційна драма була по суті вокальною (прозові елементи складали лише незначний відсоток тексту, щоб чітко окреслити сюжетну лінію), отже закони музики і співу довгий час були домінантними в китайському театральному мистецтві, що на наш погляд могло вплинути на формування вищевказаного прийому рольового багатоголосся.

**Особливості творення характерів дійових осіб.** Перш за все варто зазначити, що Гао Сінцзянь пристає до традиційної думки про дію як провідний елемент драми. Водночас він наполягає на тому, що інтерпретувати поняття "дія" необхідно з позицій сучасного мистецтва. Наприклад, на дію можна перетворити думки й душевні переживання героїв (про це вже йшлося вище у висновках Лю Юя). Окрім того, вважає драматург, одна й та сама ситуація може породити велику кількість варіацій до втілення, тобто дію можна подати у різних варіантах: як протиставлення, зміну, здивування, відкриття [12, с. 49]. Таке трактування дії переносить акцент на образи героїв, їх характери, поведінку, психологічний стан тощо. Крім того, вже згадувалося, що твори Гао Сінцзяня вирізняються своїм символізмом та афористичністю. Це значною мірою стосується саме персонажів. У п'єсі "Автобусна зупинка" 8 дійових осіб, які сприймаються як люди-символи. Тільки в одного з них є прізвище (Начальник Ма), решта позначені за окремими характерними рисами: статтю – Дівчина, вдачею – Мовчун, Відчайдух, зовнішністю – Чоловік в окулярах, фахом – Майстер, віком – Дідусь, сімейним статусом – Мати (це нагадує героїв п'єс Е.Йонеско). Всі разом вони демонструють зріз тогочасного китайського суспільства, а кожен окремо – типових його представників. Спочатку вони поводять як звичайні пасажери на зупинці, розповідають про ті нагальні справи, які чекають на них у місті, а потім безглузде і безмежне чекання виводить їх усіх на інший рівень буття. Персонажі все частіше вступають у позицію багатоголосся, перетворюючись на складне плетиво явищ, які вони особлюють. Дівчина – жіночу долю, сплетену з розчарування, страждання і вічного очікування; Чоловік в окулярах – долю китайського інтелігента, що прагне знань (у п'єсі він весь час заучує вирази англійською мовою), однак фатальні обставини стоять на заваді, тому він виглядає досить жалюгідно й англійські вислови зазубрює так, як давні конфуціанці заучували канонічні тексти; Дідусь уособлює представника традиційного китайського суспільства, який шукає порядок у всьому (є вивіска, значить має бути зупинка), він усе життя відчайдушно грає в шахи і мріє потрапити до міста, щоб показати свій рівень. Варто звернути увагу на символізм шахової гри, яка схожа на магічний ритуал, що приховує таємні знання. В такому сенсі цей символ неодноразово з'являвся в китайській літературі різних часів, і зокрема у знаковому творі напряму "пошуків коріння" повісті А Чена "Шаховий король" (1984). Зв'язок з ки-

тайською традицією можна знайти і в образах інших героїв. Однак, варто звернути увагу на одного дуже особливого персонажа – Мовчуна. Він з'являється, як і решта, на початку, але непомітно зникає, коли стає зрозумілим, що автобус не зупиниться ніколи. Мовчун не промовив ні слова, його зникнення перетворюється на мелодію, яка повторюватиметься з кожним новим автобусом, який проїздитиме повз натовп очікуючих. Цей персонаж найбільш загадковий і найменш визначений. Він може асоціювати із образом стародавнього даоса, для якого мовчання – ознака істинного знання. Згадаймо ключовий принцип китайської культури та етики, сформульований у висловлюванні класика даосизму Чжуанцзи (IV-III ст. до н.е.): "Словами утримують сенс, осягаючи ж його, їх забувають. Як мені знайти людину, яка забула б про слова, і з нею поговорити?" [Цитується за: 3, с. 53]. Можливо, цією людиною і є Мовчун. Водночас він може сприйматися і як більш абстрактний символ – фатум, недосяжна істина, індивідуальність, що звільнилася від "стадного інстинкту" та впливу колективної свідомості тощо. Кожен може трактувати цей образ на власний розсуд, шукаючи ключ до розуміння у власній національній традиції, або ж у постулатах західного модернізму.

Таким чином, герої п'єси Гао Сінцзяня за характером, статусом, заняттями відображають китайське суспільство 80-х років ХХ ст., а також мають зв'язок із традицією. Однак за дивних обставин вони виходять за межі усталеного стандарту і передають психологічний стан і настрій людини доби модернізму.

**Сценічне втілення.** Сцена для Гао Сінцзяня є найбільш плідним місцем розгортання художнього експерименту. В есе "Моє бачення драми" він зазначив, що драматичний твір – це не лише мистецтво слова, а драматург – не тільки письменник, що досконало володіє словесним інструментарієм. Він повинен мати режисерський хист, оскільки драматичний твір пишеться перш за все для того, щоб бути втіленим на сцені [12, с. 44]. У пошуках нових ідей для сценічної режисури Гао Сінцзянь звернувся до досвіду європейських драматургів-експериментаторів. Найбільше враження на нього справила концепція епічної драми Б. Брехта з увагою до "ефекту відчуження". "Саме Б. Брехт, – зазначив Гао Сінцзянь, – вперше дав мені зрозуміти, що закони театрального мистецтва можуть бути оновлені окремими драматургами" [13, с. 53]. Б. Брехт продемонстрував, що драма може мати епічний характер, адже своїм корінням вона сягає народної розповідної та пісенної творчості, де актори водночас грали дійство і вели розповідь. Щоб втілити це на сучасній сцені, німецький драматург звертається до "ефекту відчуження", який своєю чергою віднаходить в китайському традиційному театрі та переосмислює. В основі цього прийому, як підкреслює А. Градовський, лежить "вміння митця зобразити навколишній світ в незвичайному аспекті, зруйнувати об'єктивну видимість, позбавити вже відоме явище побутової стереотипності, значне показати незвичним, щоб викликати у глядача аналітичне і критичне ставлення до зображуваних подій" [1, с. 194]. Гао Сінцзянь звернув увагу на такий спосіб реалізації відчуження на сцені, як споглядання героєм своєї гри, а також можливість розповідача у якості стороннього споглядача коментувати й оцінювати події, що відбуваються на сцені з точки зору існуючої історичної ситуації. Саме цей прийом він і використав у п'єсі "Автобусна зупинка". Актори наприкінці вистави виходять зі свого сценічного амплуа і звертаються до глядачів як сторонні оповідачі, коментуючи власну гру і події твору. Цим самим автор хотів показати, що актори лише грають на сцені певні ролі,

при цьому не втрачаючи своєї власної людської індивідуальності [13, с. 55]. Окрім того, в межах ефекту відчуження Гао Сінцзянь залучає вже згадувані вище прийоми, запозичені з музики: рольове багатоголосся і музику в якості окремого амбівалентного персонажа. Зникнення зі сцени Мовчуна супроводжується мелодією, яка потім з'являється кожного разу, коли уявний автобус (на сцені чується лише гуркіт мотору) наближатиметься до уявної зупинки. Мелодія звучатиме по-різному: сумно, весело, тихо, гучно, кожного разу передаючи зміни, що відбуваються з персонажами на сцені. У численних ремарках автор зазначає, як саме повинна звучати мелодія: *...раптом почувлася вигадлива музика Мовчуна, але цього разу вже більш на-тхненна; ...музика Мовчуна, мов звуки Всесвіту, вільно линула над безліччю машин; музика Мовчуна перетворюється на всеохоплюючий, піднесений марш* [8]. Саме цей сценічний ефект розсуває смисловий простір п'єси – від побутової конкретики до філософських узагальнень. Попри все, музика в якості незвичайної дійової особи – сміливий новаторський експеримент Гао Сінцзяня і водночас реалізація традиційної музичної основи китайського класичного театру.

Отже, маємо підстави зробити висновок, що сутність експериментальної драми Гао Сінцзяня полягає у майстерному поєднанні надбань західного модерного театру (зокрема, епічної драми Б. Брехта, "драми абсурду" тощо), китайських національних традицій сценічного мистецтва та власних новаторських задумів автора. У п'єсі "Автобусна зупинка" експеримент простежується на різних рівнях: 1) ідейно-тематичному (відсутність моралізаторства, невизначеність теми, сюжет як сукупність рефлексій героїв на парадоксальну ситуацію); 2) жанровому ("очуднення" зазначеного автором жанру ліричної комедії, відкритий фінал (що передбачає поліінтерпретацію), рольове багатоголосся як організуюча структурна основа п'єси); 3) образному (деперсоналізовані герої-символи

відображають китайське суспільство 80-х років ХХ ст., за дивних обставин вони виходять за межі стереотипного мислення і передають психологічний стан і настрої людей доби модернізму); 4) сценічний (брехтівський "ефект відчуження", що втілюється у спогляданні героями своєї гри, рольовому багатоголоссі та музиці в якості окремого амбівалентного персонажа). Окрім того, в "Автобусній зупинці" Гао Сінцзяня засоби творення характерів героїв та мовно-виражальна палітра тяжіє до національної символіки, а також прийомів та засад традиційної китайської музичної драми.

#### Список використаних джерел

1. Градовський А. Основні принципи "епічного" театру Б. Брехта // Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки. – 2009, Вип. 159;
2. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – К., 2007. – Т.1;
3. Семенов І. Пять тысяч слов молчания // Лаоцзы. Обрести себя в Дао / Сост. И.И.Семенов. – М., 1999;
4. Chang Hsien-Tang Desire writing on Gao Xingjian's *Between Life and Death, Dialogue and Rebuttal, and Nocturnal Wanderer* // Bei Taiwan xuebao. – 2007, №30;
5. Lee Mabel Walking out of Other People's Prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on Chinese Literature in the 1990s // Asian and African studies, 1996, №5;
6. Li Sher-shiueh The Soul Mountain Revisited: Language, Novel, and the Chinese Tradition // Проблемы литератур Дальнего Востока. – СПб, 2008. – Т.1;
7. The Nobel Prize in Literature 2000 // www.nobelprize.org;
8. 高行健 车站 // www.whitecollar.net/wenxueshijie;
9. 高行健 对《车站》演出的几点建议// 对一种现代戏剧的追求/高行健著. – 北京, 1987;
10. 高行健 谈多声部戏剧试验// 对一种现代戏剧的追求/高行健著. – 北京, 1987;
11. 高行健 《车站》 意译本序// 对一种现代戏剧的追求/高行健著. – 北京, 1987;
12. 高行健 我的戏剧观// 对一种现代戏剧的追求/高行健著. – 北京, 1987;
13. 高行健 我与布莱希特// 对一种现代戏剧的追求/高行健著. – 北京, 1987;
14. 中国当代文学新潮// 陈晓明著. – 北京, 2009;
15. 中国当代文学史教程/ 陈思和主编. – 2版 – 上海, 1999; 16. 中国现当代文学/ 刘勇主编. – 北京, 2006.

Надійшла до редколегії 03.09.12

Н. Исаева, канд. филол. наук, доц.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА СУЩНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ ГАО СИНЦЗЯНЯ

*В статье исследована экспериментальная основа пьесы современного китайского писателя Гао Синцзяня "Автобусная остановка". Сущность эксперимента раскрывается в сочетании достижений европейского модерного театра (эпической драмы Б. Брехта), китайской национальной традиции и индивидуально-авторских поисков.*

N. Isayeva, PhD in philology, associate professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE EXPERIMENTAL NATURE OF DRAMATURGY BY GAO XINGJIAN

*The article deals with the experimental basis of the "Bus Stop" play by modern Chinese writer Gao Xingjian. The essence of the experiment is in the revealing of combined achievements of European modernist theater (Brecht's Epic Theatre), Chinese national tradition and individual author searches.*

УДК 82.091

Ю. Ковальчук, асист.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОБРАЗИ КОРЕЙ ТА КОРЕЙЦІВ У ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ ПРОЗІ ДЖЕКА ЛОНДОНА

*У статті аналізуються образи Корей та корейського народу, змальовані у військових репортажах Дж. Лондона (1904 р.). Дослідження виконано на базі методів імагології – актуального напрямку в галузі літературної компаративістики. Критичне вивчення публіцистичної прози Дж. Лондона дозволяє глибше зрозуміти процес функціонування в західній літературі етнічних стереотипів про корейців.*

Джек Лондон – один з найвідоміших американських авторів початку ХХ ст. Відомий як гуманіст і соціаліст, Джек Лондон реалістично змальовував образи хоробрих, сильних духом людей, які не здаються в будь-яких скрутних ситуаціях. Навіть життєвий шлях самого письменника багатий на приклади його витривалості і сміливості, незламності духу.

Дж. Лондон зробив великий внесок в скарбницю світової літератури. Проте, на відміну від його художніх творів, недостатньо дослідженою залишається та частина його письменницького спадку, яка стосується періоду його перебування в Кореї, тобто репортажі та приватні листи з полів битв Російсько-японської війни 1904 року. У цих творах чимало місця займають вра-

© Ковальчук Ю., 2013