

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

УДК 821.521

А.О. АКІМОВА,
*аспірант кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка*

КОНЦЕПЦІЯ НОВОЇ ФОРМИ ДРАМИ ТЕАТРУ ХУАЦЗЮЙ

У статті проаналізовано теоретичні засади концепції нової форми драми театру хуацзюй, висвітлено жанрові особливості у класичній та розмовній драмі на базі теорій драм у китайській драматургії, а також новаторство драматургів у зображенні почуттів та емоцій закоханих героїв. Розглянуто залишену поза увагою дослідників проблему поєднання в китайській драматургії ХХ століття візуального та вербального, що є ключовим для розуміння текстів, подачі матеріалу, творення характерів, впливу на них соціуму, мовленнєво-синтаксичних конструкцій. Попередні праці дослідників охоплюють лише частину класичної літератури, експериментів авангардної драматургії. Беручи до уваги наукові концепції праць про становлення, розвиток та сучасний стан драми в Китаї, виокремлено суттєве: вагомий та безперечний вплив на художню літературу, а відтак, і на драматургію відбувався через політичні та соціальні події, що були у Китаї упродовж минулих часів; прагнення митців оновити та вийти за усталені межі жанру класичної драми було викликано плином часу, західно-європейськими тенденціями. Доведено, що поєднання візуального та вербального є ключовим у розумінні специфіки теми сучасних драматичних творів.

Ключові слова: новітня китайська драматургія, китайська література, синтез візуального та вербального, авангардність п'єси, експериментальність, нове покоління, образно-слуховий рівень.

Аналізуючи теоретичні засади китайських драматургів ХХ ст., слід відзначити характерну особливість китайської літератури, зокрема протягом останніх десятиліть було проведено ряд реформ (як економічних, так і політичних), що мали на меті поживати мистецьку діяльність. Хвиля репресій, що прокотилася Китаєм упродовж «культурної революції», позбавила новітню літературу великої кількості митців. Заангажоване бачення дійсності, вказівки писати виключно на окреслені теми, зведена до мінімуму критика, позбавили оновлену китайську літературу жаданого експериментаторства та бажання бути зрозумілою зарубіжним читачам.

На сучасному європейському просторі дослідженням класичної та новітньої китайської драматургії були присвячені ґрунтовні наукові праці та розвідки В. Аджимамудової, В. Алексеєва, І. Гайди, О. Желоховцева, О. Кобзева, Ю. Лемешка, В. Малявіна, Л. Меньшикова, Л. Нікольської, А. Радіонова, С. Серової, В. Сорокіна, М. Спешнева, М. Федоренка, Я. Щербакова, Є. Шалунової та інших.

Дослідженню новітньої китайської драматургії присвячено частину праць (В. Кіктенко), статей (Г. Семенюк, Н. Ісаєва), дисертаційних робіт (О. Воробей) науковців

та літераторів на території України. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Ван Говея, Лі Сушена, Мен Яо, Чжоу І-бая, Чжуан І-фу, Хун Шена.

Мета і завдання статті – проаналізувати та поглибити знання про китайську драматургію, розкрити специфіку синтезу візуального та вербального у сучасних китайських драмах, дослідити особливості модерної та постмодерної китайської драми, тексти та твори та визначити проблеми.

Естетичне бачення китайськими драматургами соціуму спершу ХХ, а далі ХХІ ст., відтворення темпоритму, швидкоплинності, симптоматична відмова від класики з раптовою показовістю повернення до неї, намагання стати вище за усталені моральні норми виокремило потребу кардинально як нової драми, так і її втілення, що відповідало б новим вимогам. Сталий репертуар, перероблені сюжети вже не могли задовольнити глядача, який, попри традиційну тяглість, ставав все більш вимогливим. Окрім того, постійне звертання до минулого, експлуатація історичних тем та звичних амплуа ставали передумовами, що спричинили кризу жанру.

У 1906 р. з'являються нові театральні трупи «Чунь лю ше», «Цзиньхуа туань», «Чунь ян ше», що поставили за мету зміну форми подачі п'єс [1]. Прикметно, що опанування європейських та японських зразків не спричинило повного їх наслідування та копіювання, а лише вдало підкреслило самотність китайської драми. Поштовхом до переосмислення митцями ролі мистецтва та людини у ньому став «Рух 4 травня» 1919 р., що був протестом проти геополітичного поділу Китаю і патріотичним викликом національним інтересам. Надалі, за слушним спостереженням В. Сорокіна у статті «Література Нового Китаю (1917–1949)», «Рух 4 травня» прискорив «літературну революцію», що докорінно змінила мову (з архаїчної на розмовну бейхуа) та поетику літературних творів. Потому нову поезію, прозу та драматургію було об'єднано у «літературу 4 травня», розвиток та становлення якої відбувалися у декілька етапів [2].

Творцям нової літератури, зокрема Лу Сіню, Е Шен-тао, Ван Тун-чжао, Сюй Ді-шаню, Ван Лу-яню, Мао Дуню, Чжен Чжень-до, вдаються експерименти із малою прозою. Теоретичним підґрунтям поглядів авторів стало «Літературне угруповання» (Веньсюе яньцзюхуй), гасло якого віддзеркалило провідну ідею: «Література в ім'я життя» [2]. Друкованим вісником ідей був журнал «Сяошо юэбао» («Прозовий щомісячник»), в якому, завдяки зусиллям Мао Дуня та Чжен Чжень-до, читачі мали змогу ознайомитись із кращими зразками творів зарубіжних авторів. На нашу думку, прикметно, що у китайській тогочасній прозі, як і в авангардній українській, письменниками за основу було взято життя інтелігенції, відхід від традиційної сільської тематики.

Подальші експерименти у літературі 1921 року також пов'язані з ще одним літературним угрупованням «Творчість», очолюваним Го Можо. На відміну від «Літературного угруповання», митці «Творчості», окрім Го Можо, її членами були Юй Да-фу, Чен Фан-у, працювали із різними видами літератури: прозою, поезією та драмою. Реалізму «Літературного угруповання» адепти «Творчості» протиставили романтизм із його високими ідеалами, яскравими переживаннями та душевними поривами. Окрім того, маючи також власні друковані засоби (журнали «Щоквартальник «Творчість», співзвучний із назвою угруповання «Щоденник», газету та «Півмісячник «Паводок»), своє завдання митці вбачали і у просвітницькій місії. Показово, що саме у той час з'являються перші зразки п'єс ще одного із представників «Творчості» – Тянь Ханя.

Прикладом оновленої форми «відкритого» драматичного твору є історична трагедія Го Можо «Близнюки» («Квіти дикої вишні»), поставлена у Гуанчжоу 1926 року. Подвійна назва п'єси пов'язана, на думку М. Федоренка, із зверненням автора до однієї із найдавніших поетичних пам'яток Китаю: «Книги пісень» («Шицзін»), в якій і вміщено однойменну поезію. Конфлікт у драмі розгортається по смерті матері близнюків: 20-річного Не Чжена та його естри Не Ін. Юнак, усвідомлюючи, що вже минуло три роки, як вони живуть самі, відчуваючи біль за безкінечні військові напади, що призводять до роздробленості та занепаду князівства, вирушає до колишнього вельможі Яня Чжунцзі. Сповнений патріотизму, Не Чжен прагне за будь-яку ціну призупинити ворожнечу. Історичний сюжет Го Можо наповнює новим звучанням, коли вкладає у слова Не Чжена весь біль за сучасний йому Китай: «Сестро, прийшов час, коли ми, молодь, можемо проявити свою рішучість та свою мужність!» [3, с. 132].

Подальші дії у драмі пов'язані з подорожжю Не Чжена до палацу ханського князя, зустрічами із колишніми друзями. Вони і розповідають юнакові про підступні наміри Ся Лея – першого радника ханського князя – розв'язати братовбивчу війну із сусідніми князівствами Чжао, Вей, Ці та Янь. Кульмінацією п'єси є смерть Не Чжена по тому, як він убив ханського князя та Ся Лея. У фіналі драми Не Ін, не бажаючи змиритися зі смертю брата, накладає на себе руки. Розширення меж нової розмовної драми відбулося за рахунок переосмислення візуального та вербального ряду, коли акцент робився на діалогах та монологів її персонажів. Звичайно, порівняно з традиційною китайською драмою на другий план відійшов і музичний супровід. Хоча повністю відмовитися від нього Го Можо не зміг. Упродовж п'єси зрозуміти вчинки героїв допомагають музичні уривки, частину яких автор позичив із «Книги пісень». Окрім того, вплив традиційної драми вбачається нами і у трактуванні автором слова «патріотизм», «героїзм» упродовж розгортання дії. Адже найповніше його розуміння викладене, все ж таки, через слова пісні у виконанні Не Чжена:

Я сірих буднів не бажаю,
Хай краще смерть в бою, на волі,
Народу життя хочу віддати –
Врятувати його від злої недолі [3, с. 135].

Так само пісня поглиблює розуміння і жіночих характерів «Близнюків» (Не Ін та Чуньгу), їхнє ставлення до патріотичного та громадянського обов'язків, до кохання.

У свою чергу, сценічне втілення тексту здійснюється через авторські ремарки. Досить розлогі, із дрібницями, вони мають поглибити задум, зорієнтувати на позитивне чи негативне сприйняття. Наприклад, Го Можо наголошує на схожості між братом і сестрою, хоч і не повній. Для ролі першого радника ханського князя – Ся Лея – актор має володіти вмінням майстерно передавати через вербальність негативні риси характеру: підступність, грубість, владолюбство, візуально не відштовхувати від себе. Перелічуючи дійових осіб, Го Можо залишає безіменним ханського князя, але із коментарів стає зрозуміле емоційне ставлення до персонажа: біля 50 років; дурнувятий, гладкий; чим більше гладкий, тим краще підходить для ролі [3, с. 132].

Отже, попри усі експерименти із драмою, її тематикою та проблематикою, появу не лише трагедій (наприклад, Хун Шеня «Чжао-диявол», 1922), а й комедій (Дін Сі-ліня, Сюн Фу-сі), на жаль, на першому етапі становлення нової китайської літератури, наряду із великою кількістю зразків поезії та прози, п'єс було створено порівняно мало. На наш погляд, обмеженість драматичного репертуару пов'язується із тематичною прив'язаністю до історичних подій, вичерпністю можливих форм їх трактування.

Новаторство розмовної драми хуацзюй ґрунтувалося і на відмові митців від літературної мови «веньянь», що не задовольняла потреби часу, бо не завжди у доступній формі нею можна було детально передати події. Після подій «4 травня» у літературний процес входить мова «байхуа», більш емоційно виражена, що глибше підкреслювала естетичне сприйняття драми, робила її доступнішою різним соціальним верствам. На думку М. Федоренка, «мовні межі літературної творчості вагомо розширилися і художні твори, написані мовою «байхуа», вони стали масовим надбанням» [3, с. 8]. Драма хуацзюй прискорила розвиток і малих драматичних форм: одноактних п'єс, невеликих за обсягом сатиричних або гумористичних п'єсок та сценек; сприяла поширенню читанню літературних творів з імпровізованої сцени, коли через виставу до глядача доносилися важлива тема.

Наступний період розмовної драми хуацзюй, пов'язаний із новим етапом літературного процесу в Китаї, розпочався 1937 роком. В історії Китаю 1937–1949 рр. характеризуються жорстокою війною із Японією (1937–1945 рр.) та громадянською війною (1946–1949 рр.). Тема патріотизму набуває нового звучання, підсилюється можливістю здобути незалежність, попри те, що війна вимушено поділила Китай на чотири частини, кожна з яких вирізнялася суттєвими політично-соціальними особливостями.

Так, у районах, що перебували під контролем Гоміндану, після створення Нанькінського уряду, виокремилися три ідеологічні гілки: сишаньці («праві»), колишні «уханьці» («ліві», потім – «реорганізаціоністи»), центристське угруповання Чан Кай-ші (нанкінці) [4]. Прикметним стало проголошення у місцевих адміністраціях не лише розрив із старим, а й проголошення нового. Нові адміністративні форми включали: енергійність, працелюбство,

підйом о 5–6 годині, бережливість та економію. Чиновник повинен був відмовитися від будь-яких подарунків та банкетів, у крайньому випадку вартість не могла перевищувати 2 юані, носити виключно бавовняний одяг китайського виробництва. Дні народження святкували лише ті чиновники, які досягли 60-річного віку [4]. За політичну основу було взято гасло «шість робіт і три справи». Воно діяло до 1949 року, коли від Гоміньдана було звільнено майже усю територію континентального Китаю.

Ще одна частина Китаю перебувала під владою Комуністичної партії, що після руху «4 травня» виступала проти іноземної окупації. Наприкінці 1930-х років Мао Цзедун, акцентуючи увагу на особливостях китайського революційного руху, розробляє жорстокі теоретичні основи, що на практиці у подальшому вплинули на розвиток літературного руху, коли на чолі всього партія поставила практичний досвід, а читання книг відійшло на другий план [4]. Політика Китайської комуністичної партії була спрямована на припинення боротьби між робітничим класом та місцевою буржуазією. Звільнені райони мали стати зразком нової моделі вільного демократичного суспільства. Наголос партії спершу на розвиток села, проголошені соціальні програми, три етапи руху реформ, пристосування ідей марксизму до реалій китайського соціуму, індустріалізація, одразу окреслили митцям тематику та проблематику творів. Не залишилась осторонь і інтелігенція, яку наприкінці 1940-х рр., одразу ж почали перевиховувати. Задля цього було проголошено спеціальну перевиховну кампанію, її наслідки подано у драмі Ван Пейгуна «Ми». Рух за «подвійне перевиховання інтелігенції» охопив вищі навчальні заклади, став засобом критики та самокритики найбільш освічених верств суспільства у пресі (газети «Женьмінь жибао», «Гуанмін жибао», «Тяньцзинь жибао») згорнувся у 1951 р., але підштовхнув до початку репресій.

На нашу думку, ті жахливі зміни, що сталися в українській літературі та культурі 1930-х рр., коли від репресій загинула значна частина діячів, повторилися у Китаї 1950-х рр. Жорстка критика Мао Цзедунем стрічки «Життя У Сюня» розпочала процес політичного терору, вимушених зізнань, відмов від творчих надбань і не лише тогочасних (наприклад, Ху Фена). Так, суворій критиці піддався і один із найкращих творів великої прози – роман «Сон у червоному теремі», що був написаний у XVIII ст. Окрім того, на новий літературний процес вплинули і ще два політичні режими кінця 1930–40-х рр. Адже залишалася ще частина території Китаю (Шанхай), контрольована іноземними концесіями, але вільними від японців до грудня 1941 р., і ті, що були окуповані Японією.

Ще до проголошення Мао Цзедунем ряду реформ, провідною наприкінці 1930-х рр. стає військова тематика. Для літераторів початок військових дій був можливістю підняти патріотичний та національний дух, нарешті, звільнити землю від окупантів. Згуртованість та спільна волелюбна ідея митців підштовхнула до створення у березні 1938 р. в Ухані Всекитайської асоціації діячів літератури та мистецтв з відсічі ворогові. Її керівником став Лао Ше (справжнє ім'я Шу Шеюй, друге ім'я Шу Цінчунь, 舒慶春, Shū Qìngchūn), автор багатьох прозових творів та ряду драматичних, зокрема п'єси «Кулак в ім'я справедливості» (1961 р.). Теоретичною та ідеологічною платформою асоціації був журнал «Література та мистецтво війни супротиву». Саме в ньому, на думку укладачів «Довідника з історії літератури Китаю», формувалися фронтові бригади, збиралися пожертви для фронту, проводилися літературні семінари. Але асоціація, «активна в 1938–1939 рр., у 1940-х рр. зі стабілізації фронту та посилення цензури значно скоротилася» [5, с. 193].

Саме у роки війни митці мали змогу продовжити експерименти із змістом та формою розмовної драми. Паралельно у той час відбувалось і оновлення музичної драми, зокрема олітературення Хе Цзин-чжі та Діном Ні народної легенди «Сива дівчина». Проблема подачі через нові засоби драматичних творів та текстів знайшла своє вирішення у творах колишніх прозаїків Лао Ше, Мао Дуня, Ло Фена. Розмовна драма воєнних часів втілила у собі і традиційні елементи фольклору, і розширений вербальний та візуальний ряд. Безперечно, драма військових років мала бути максимально зрозумілою та наближеною до реалій, у першу чергу для пересічного глядача.

Наприкінці сорокових років у Китаї відбулися важливі політичні зміни, пов'язані з вигнанням японських завойовників, остаточним утвердженням влади Мао Цзедуна. З 1947 р. звільненими стали території Північно-Східного Китаю, а вже згодом майже вся територія континентального Китаю була звільнена від влади Гоміндану. Одним із ключових прин-

ципів подальшого затвердження правлячої політики Комуністичної партії Китаю було проголошення політичних та ідеологічних кампаній, що спиралися на класову боротьбу із зовнішньою агресією імперіалізму та внутрішню, наприклад між містом та селом. Найбільш незахищеною, морально нестійкою, такою, що постійно сумнівається та має власну думку, у внутрішній класовій боротьбі стала інтелігенція, саме задля її перевихованню під керівництвом Мао Цзедуну було розгорнуто ідеологічну кампанію сисян гайцзао (або перебудова мислення). Шпальти тодішньої преси, зокрема газети «Женьмінь жибао», «Гуанмін жибао», «Тяньцзинь жибао», були заповнені жорстокою самокритикою вчених та інтелігентів, що у подальшому поклато початок від словесного до фізичного знищення.

Упродовж 1950-х рр. з'являються драми, що за тематикою та проблематикою, повністю відповідають концепції усіх політичних кампаній. Так, у п'єсі Ху Ке «Вони зросли у боях» (1952 р.) у центрі уваги автора – життя китайців на півночі країни. Дії у творі відбуваються упродовж 1930–40-х рр. У тексті візуально-вербальний ряд підкреслює, попри політичну zaangażованість, трагізм ситуації людини і землі. Так, детальні описи інтер'єру, розгорнуті ремарки, увага Ху Ке на голосі персонажів, їх міміці передають тогочасну ситуацію: «Лао-чжун (дрижачими руками бере рішення, довго та нерухомо дивиться на нього). Непідкупні судді! Непідкупні судді... (У відчай.) Ян Ю-де! Ти загубив нас! Нема бідняка порятунку! Нема нам порятунку! (Закашлявся.)» [7, с. 11].

Темі індустріалізації, життю, як зазначено у ремарках «одному з промислових міст у 1953 році» [8, с. 3], присвячена п'єса Ся Яна «Випробування», написана 1954 р. Митцю вдалося детально відтворити на прикладі родини Дін Вея не лише часи економічних реформ, а й окреслити нюанси політики Школи з підготовки кадрів, через детальну вагу на побуті ознайомити спершу читача, а потім і глядача із традиціями, що панують у китайській родині. Так, звертає на себе увагу звернення п'ятнадцятирічної Дін Сун до сорокарічного батька на Ви й те, що, попри займану посаду, він не дуже й освічений: «Неправда. Нема нічого легшого від квадратних рівнянь. Підставте одержану відповідь замість X і перевірте, чи виходить. (Жартівливо). Я знаю, ви не змогли знайти X, правда? Ну, то спробуйте ще раз, а у вечері я повчу вас» [8, с. 10]. Прикметно, що у п'єсах кінця 1980–90-х рр., що теж зображують життя міських китайських родин, шаноблива форма на Ви у звертанні до батьків зникає.

Критика, що розгорнулася у періодичних виданнях, повністю позбавляла митців можливості подальшої творчості. Прикладом цькування є послідовно розгорнута політична кампанія над стрічкою «Життя У Суня», після перегляду якої митці мали обов'язково висловити різке негативне ставлення. Лише 1980 р. зі сторінок журналу «Цзилу Сюекань» стрічку було реабілітовано, а тема більше не вважалася забороненою. Критиці піддався і роман «Сон у червоному палаці», написаний Цао Сюе-цинем у XVIII ст. Для правлячої китайської комуністичної верхівки ХХ ст. він виявився небезпечним із точки зору ставлення автора до правлячого класу. Негативною була і реакція на монографію про роман Юя Пінбо. Заклики Го Можо про вільну літературну дискусію залишилися непочутими, поступово, як і в національній літературній дискусії 1930-х років, розпочалася ідеологічна кампанія проти інакомислячих авторів. Попри те, задля задоволення подальших політичних амбіцій, Мао Цзе-дун через своїх послідовників намагається якнайповніше використати досвід, знання та літературно-філософські уподобання інтелігенції. Задля цього було проголошено новий політико-ідеологічний курс під символічним гаслом «нехай розквітають усі квіти» (бай хуа ци фан). У тодішній літературі поряд із класиками починають працювати нові талановиті митці. Серед таких, на думку укладачів «Довідника з історії літератури Китаю», були Ван Мен, Лю Шаотан, Лі Говень, Ден Юмей, Лю Біньянь [5, с. 216].

У період поступової відмови від курсу «ста квітів», «сто шкіл» до початку нової політичної програми «великого стрибка», що передбачав якнайшвидший перехід до оновленого індустріально-комуністичного суспільства, була написана п'єса Лао Ше (老舍; справжнє ім'я Шу Цинчунь, Shū Qìngchūn, 舒慶春) «Чайна» (茶館) (1957 р., на сцені глядач побачив твір 1958 р.). У тексті нової розмовної драми віддзеркалюються усі попередні соціально-політичні реформи та їх наслідки. Події у драмі розгортаються упродовж трьох дій і охоплюють приблизно десятирічний період, починаючи з 1898 р. У центрі сюжету – чайна, за авторською ремаркою, типова для Пекіна кінця ХІХ ст. Саме того часу в Китаї провалюється проголошений раніше Кан Ювеєм ряд реформ, що тривав з 11 червня до 21 вересня

1898 р. Наслідки ще не такі помітні, у чайній «Юйтай» як завжди збираються постійні відвідувачі, обговорюють нагальні проблеми. Лише уникають попередження на плакаті: «Розмовляти про державні справи забороняється!».

Саме чайна є тим місцем, в якому, окрім подачі традиційних страв та напоїв, вирішується і доля окремих персонажів твору. Так, не маючи змоги прогледувати доньку, селянин Кан Лю через посередництво Лю Манцзи вимушений продати її чиновнику з імператорського палацу. Про те, що такий випадок не поодинокий, свідчить і ще один візит зубожілої селянки із десятирічною дівчинкою. За ремаркою Лао Ше, «у дівчинки у волоссях соломка, знак того, що вона продається» [6, с. 21]. Вже наявні провальні наслідки попередніх реформ, коли суспільство і надалі стає більш розшарованим, вітаються наклепи, підслуховування, перекручування слів. Висловлювання Чаном Сие та Суном Єр'є власної соціальної позиції призводить до подальшого ув'язнення та клейма «зрадник».

У II дії автор послідовно роз'яснює те, що сталося із китайським суспільством майже десять років потому. На жаль, індустріально-продовольчого розквіту не було досягнуто. Майже усі чайні зачинені, «лише Юй тай так само приймає своїх відвідувачів. Але все там тепер по-іншому, все підпорядковано одній меті – як-небудь вижити» [6, с. 30]. А символом процвітання наклепів стають ще більш попереджувальні ієрогліфи щодо заборони говорити про державні справи. Позбуваючись імператорського правління, Китай стає республікою. Та ці політичні зміни, на жаль, поглиблюють безгрошів'я та жебрацтво, все більше стає біженців, процвітає хабарництво. У таких умовах доводиться і надалі працювати Ван Ліфу, вже одруженому, у якого підрастають діти. Проблеми у чайній, територія якої задля подальшого виживання поділена із готелем, посилюються і неспроможністю відвідувачів сплатити за їжу, і відсутністю продуктів. Майже кожного дня відбуваються бої, за наказом згори необхідно безкоштовно годувати солдат. Окрім того, задля уникнення військової служби, збільшується і кількість дезертирів, готових за будь-яку ціну продати та здати все навколо.

У підсумку III дії Лао Ше звертає увагу на ще більші ієрогліфи, відсутність будь-якого натяку на твори мистецтва, попри те, ще більшим стає зубожіння, про яке свідчить попередження: «Сплата за чай береться спершу» [6, с. 55]. Скрутне становище відчуває на собі і родина Ван Ліфу, адже продовольче питання так і не вирішене, натомість посилюється політичний тиск. Зрадниками оголошуються ще нещодавні прихильники молоді республіки. У таких умовах чайна продовжує, попри скруту, працювати. Територіально – це вже регіон Гоміндану, негативними наслідками політики якого вбачаються Лао Ше притискання національного та загравання перед іноземцями. У підсумку, чайна «Юйтай», частина якої вже не була готелем, а стала сценою для декламування творів, відходить до нових хазяїв, а саме до Сяо Лю, не відзначеного високими моральними чеснотами.

На нашу думку, важливою складовою нової розмовної драми є логічно вибудований Лао Ше вербальний та візуальний ланцюг, що передає специфіку проведеної соціальної, промислової та господарської політики. Власне головні персонажі драми, як позитивні, так і негативні, є носіями думок автора. Алюзії, що наявні у тексті, легко зчитуються упродовж розвитку сюжету. Так, оновлення Пекінської драми зумовлене новими ампуа акторів, наслідки політики «великого стрибка» у літературі – це перетворення частини чайної у місце для розповідей, що не дуже привабливі для глядачів. За текстом, коли Цзоу пропонує Вану ставити нову п'єсу, то чує у відповідь, що це даремне спалювання електроенергії, бо «цим відвідувачів не привернеш» [6, с. 66]. Особливої впевненості не принесли і слова Цзоу у відповідь: «Ваша правда. Третього дня я виступав у Хойсань-гуане, читав уривки із різних п'єс. Розповідав про мандрівних лицарів, борців за справедливість, про злодіїв та героїв, про поважних старців і молодь... І як Ви думаєте, скільки людей прийшло?» [6, с. 66]. Попри майстерність виконавця, його відповідь була невтішна: п'ятеро, серед них двоє без квитків.

На слушне зауваження укладачів «Довідника з історії літератури Китаю», політика «Нових народних пісень», виключне звертання до усної народної творчості «стало проявом створення сусальних трафаретних творів, що з класової позиції описували успіх народних комун чи перемог КПК у період революційної боротьби» [5, с. 216].

Гостро звучить у драмі і тема патріотизму, служіння своєму народові, його подальша доля. Бо інтелігенцію за гомінданівського режиму починають цілеспрямовано знищувати

у досить жорстокий спосіб. За словами Сяо Де, вчителів, які вирішили страйкувати, будуть бити, бо «страйкувати нечесно! Отже, треба бити! Мені наказано чекати їх тут!» [6, с. 74].

З іронією Лао Ше ставиться і до чиновників імператора. Так, за словами Цюя Цзюфеня, колишнього члена парламенту, а тепер глибокого вірянина, «Китай не врятувати! Він приречений» [6, с. 52]. Тому краще молитися у храмі Хунцзісі, бо нічого іншого він не вмів. Сислове навантаження посилює і назва п'єси. Через події, описані у чайній, Лао Ше зміг передати рух реформ у Китаї, його різко негативні наслідки. На нашу думку, «Чайна» стала одним із прикладів нової розмовної драми. Увага автора зосереджена більше на вербальних засобах, аніж візуальних. У п'єсі, на відміну від інших авторів, досить розлогі і максимально деталізовані ремарки. Наприклад, даючи характеристику героя, Лао Ше створює закінчений образ, подекуди акцентуючи увагу на мрії, а не віці: «Пані Панси (Панси) – жінка четвертого племінника Пан Тайцзяня, невродлива, мріє стати імператрицею; сорока років» [6, с. 8] або «Сяо Тан Тецзуй (Сяо Тан) – син Тан Тецзуя, за тридцять, успадкував справу батька, сподівається стати настоятелем даоського храму» [6, с. 7].

Завершеність дії у п'єсі зумовлена і прямим хронотопом, коли через послідовний розвиток створюється цілісна картина зображуваного. Окрім того порівняно із п'єсами Го Можо, Тянь Ханя, Лю Шугана, Лі Ваньфеня, Лань Інхья, Цзинь Юня, Ван Пейгуна, у Лао Ше упродовж цілого твору немає жодного посилання до виконання народної пісні. Натомість увиразнені вербальні засоби якнайповніше передають драматизм ситуації, напруженість, переживання персонажів. У свою чергу, візуальні засоби доповнюють цілісність дії. Так, це різні прийоми сміху (він у героїв і звичайний, але більше гіркий), рухи (неквапливі, поважні, швидкі), залежні від ситуації. Увага автора на інтер'єрі, меблях, посуді, стравах та напоях, наявних у чайній, передає соціальний стан верств, які її відвідують: середній або збіднілий клас, жебраки, нишпорки.

Отже, за допомогою поєднання вербального та візуального у п'єсі Лао Ше «Чайна» відстежується ціла епоха в історії Китаю. Окрім того, до особливостей нової розмовної драми, прикладом якої і є п'єса, належить не лише коло актуальних питань, поставлених Лао Ше, а й шляхи їх вирішення. Так, неодноразово у трьох діях твору порушувалося питання національної самобутності китайського народу, ставлення поколінь до цього. У зв'язку з цим, Лао Ше словами Цзоу Фюяня, представленого у ремарках відомим оповідачем старовинних книг, ще раз справедливо наголошує: «...задушили нас модні пісні. Але я так вважаю: мистецтво наше нам дорожче за життя. Про нього болить душа. Ще декілька років, і всі про нього не згадають. Ми винні перед нашими вчителями... Але зараз панує зло. Все гарне, все справедливе знищується нанівець» [6, с. 66–67].

Подальший розвиток розмовної драми шістдесятих років характеризується незначним поверненням до експериментаторства, ширшим колом обраних тем. У цей час драматурги ще більше звертають увагу на історичне минуле Китаю. З'являються п'єси Го Можо «Цай Веньцзі» та «У Цзетянь», Лао Ше «Священний кулак», Тянь Ханя «Принцеса Вень Чен», Цао Юя «Меч помсти» [5, с. 217]. Як і в тодішній радянській літературі, у китайській панівним методом стає реалізм із специфічними рисами синологічної літератури, з її тяжінням до історичного минулого та зображення мужніх борців за справедливість.

На жаль, у вересні 1962 р. по завершенні пленуму ЦК КПК поглиблюється політичний тиск на тематику драматичних творів. У той час провідним мотивом стало зображення образу солдата Лей Феня, «гарного бійця чільника Мао» [5, с. 217].

На подальший розвиток нової літератури і драми зокрема вплинуло десятиріччя «культурної революції» із проголошенням докорінно нових політико-соціальних змін. На сьогодні китайські історики виокремлюють три передумови виникнення «культурної революції»: переоцінка Мао Цзедуну та абсолютизація класової боротьби; поширення культу особистості; ліві, помилкові погляди Мао Цзедуна, остаточне утвердження культу особистості, широке неконтрольоване користування владою прихильників Мао Цзедуна (Лінь Бяо, Цзян Цин, Кан Шен) [4, с. 332].

Подальша політико-ідеологічна боротьба стала загрозою не лише для партійних прихильників Мао Цзедуна. Під час ухвалення рішень на чергових нарадах та пленумах правлячої партії знову поставало питання благонадійності не лише серед інтелігенції, а й митців. Для літератури ключовим були положення з «Протоколу наради з питань роботи у ца-

рині літератури та мистецтва в армії, скликаного товаришем Цзян Цин за дорученням товариша Линь Бяо» (2–20 лютого 1966 р.), в яких йшлося про «боротьбу в царині літератури та мистецтва проти зарубіжних ревізіоністів...» та заперечення надбань, починаючи з 1949 р. і закінчуючи часом створення Китайської Народної Республіки.

Згідно із «Протоколом...», усі літературні досягнення останніх десятиріч були проголошені «диктатурою чорної лінії» [5, с. 218]. На заувагу укладачів «Довідника з історії літератури Китаю» «керівництво творчими союзами було визнано контрреволюційним, а відтак, репресованим» [5, с. 218]. Як і під час репресій у національній літературі 1930-х рр., у китайській більшість письменників пішли із життя, а ті, хто залишився творити, пройшли в'язниці та трудове перевиховання у «школі кадрів».

Найсудовішим для нової китайської літератури був період, що тривав з 1966 по 1972 рр., коли літературне життя було зведено нанівець. За шість років не було офіційно видано жодної нової книги [5, с. 218]. Деякі послаблення стосувалися виключно театру, коли ставилися дозволені та ідеологічно вивірені «зразкові музичні драми»: «Червоний ліхтар», «Захоплення гори Вейху», «Шац-зябан», «Напад на полк Білого тигра», «Морський порт», «Гімн Лунцзяну», «Бій на рівнині», «Гора Азалій». Разом із тим на початку 1970-х рр. починає, попри політичні загрози та тиск, розвиватися література самвидату, митці якої не боялися висловлювати власну позицію.

Отже, становлення та розвиток розмовної драми хуацзюй цілком залежало від політико-ідеологічної боротьби у Китаї. Експериментальність, використання нових форм звелися нанівець під час «культурної революції». На жаль, драматурги не змогли відійти від теми китайського соціуму, що залишилася ключовою і для розмовної драми. Попри те, новим у драмі хуацзюй стали візуальні та вербальні засоби. Їх використання посилює динаміку дії, алюзії, сценічну гру, нові образні мовні засоби.

Таким чином можемо зробити висновок, що звернення та обробка історичних тем поступово перестають задовольняти настрої китайського глядача та читача, який починає знайомитися із кращими зразками японської та зарубіжної драматургії. Поштовхом для зміни стає і «Рух 4 травня» 1919 р., що дає початок «літературній революції». Новаторство творів окреслилося у відмові митців від літературної мови «веньянь» та використанні мови «байхуа», засоби вираження якої могли більш точно передати особливості соціальних процесів. Здобутком розмовної драми хуацзюй є і поява одноактних п'єс, масове знайомство із драматичними творами через постійне їх читання, навіть не в класичних приміщеннях.

Скрутними для жанру драми стали 1930-ті – 1940-ві рр., коли на території країни проходили військові дії, внаслідок яких Китай було поділено на чотири частини. Саме у цей час визначальною серед інших літературних родів стає драма, що через жанрові особливості найбільш влучно змогла передати трагізм ситуації, простежити роль людини на війні, розвинути тему відданості та патріотизму, вказати вихід із найскрутніших життєвих ситуацій. Творці драми, зокрема Го Можо і Тянь Хань, змогли донести до пересічних китайців віру в перемогу та швидке здолання ворога. Наступні випробування для творців драми пов'язані з довгою диктатурою Мао Цзедун та проголошеної ним «культурної революції». Експерименти, що розпочалися у розмовній драмі, зокрема і творами Лао Ше, довелося згорнути, а ряд митців, доведені до відчаю брехливими наклепами, ідеологічним та фізичним тиском (як, наприклад, Шу Цин Чун (Лао Ше), не витримавши наруги, покінчують життя самогубством або у в'язниці (Тянь Хань) чи емігрують (Гао Сінцзян). На жаль, заборона друку творів, знову обмежена політико-ідеологічна тематика, суцільний контроль над написаним призводять до згорання експериментів у драматургії. Замкненість, заборона перекладу, зашореність китайських текстів призводить до ізоляції, до функціонування жанру виключно на обмеженій партійними ідеологами території.

Визначальними для літераторів стають сімдесяті роки, коли, зрештою, було покінчено із «культурною революцією», а митці отримали змогу, як і в 1920–30-х рр., вільно експериментувати та творити. Вплив модернізму, епічного театру, нові форми реалізму стають визначальними для новітньої драматургії. Більшість митців нового покоління (Мен Цзинхуей, Го Шисін, Ша Єсін, Цзун Фусян, Ма Чжунцзюан) створюють зразки модерної та постмодерної драми, не залишаючись і осторонь «мережевої літератури».

На нашу думку, особливостями модерної та постмодерної китайської драми, попри експериментарство, звернення до життя сучасників, все одно залишається вплив зразків класичних творів. На жаль, митці у текстах так і не змогли подолати опис проблем виключно китайського соціуму, не відмовилися у текстах від елементів музичної драми, полишили експерименти із мовою та синтаксисом.

Список використаних джерел

1. Шулунова Е. Из истории русско-китайских театральных связей начала XX века [Электронный ресурс] / Е.К. Шулунова. – Режим доступа: <http://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/03/.pdf>
2. Сорокин В.Ф. Литература Нового Китая (1917–1949) / В.Ф. Сорокин // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л.Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Восточная литература, 2008. – С. 152–166. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru>
3. Федоренко Н. Китайское литературное наследие и современность / Н. Федоренко. – М.: Художественная литература, 1981. – 398 с.
4. Духовная культура Китая [Электронный ресурс]: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2006. – Т. 4. Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2009. – 935 с. – Режим доступа: [http://Duhovnaya_kul'tura_Kitaya._T.4.\(2009\).\[djb-fax\].zip](http://Duhovnaya_kul'tura_Kitaya._T.4.(2009).[djb-fax].zip)
5. Серебряков Е.А. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н. э. – нач. XXI в.) / Е.А. Серебряков, А.А. Родионов, О.П. Родионова. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2005. – 333 с.
6. Лао Ше. Чайная [Электронный ресурс] / Ше Лао. – М.: Художественная литература, 1991. – Режим доступа: http://royallib.com/book/lao_she/chaynaya.html
7. Ху Кэ. Они выросли в боях / Кэ Ху. – М.: Издательство иностранной литературы, 1952. – 91 с.
8. Ся Янь. Випробування / Янь Ся. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1957. – 125 с.

References

1. Shulunova, E. *Iz istorii russko-kitajskih teatral'nyh svjazej nachala XX veka* [From history of Russian-China theater connections of the twentieth century]. Available at: <http://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/03/.pdf> (Accessed 28 February 2017).
2. Sorokin, A.V. *Literatura Novogo Kitaja (1917–1949)* [Literature of the New China (1917–1949)]. *Duhovnaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija: v 5 t. T. 3. Literatura. Jazyk i pis'mennost'* [Spiritual culture of China: Encyclopedia: in 5 vol. Vol. 3. Literature. Language and literacy]. Moscow, Vostochnaja literature Publ., 2008, pp. 152-166. Available at: <http://www.synologia.ru> (Accessed 20 February 2017).
3. Fedorenko, A.N. *Kitajskoe literaturnoe nasledie i sovremennost'* [China Literary Heritage and our time]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1981, 398 p.
4. Titarenko, M.L. (ed.) *Duhovnaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija: v 5 t.* [Spiritual Culture China: Encyclopedia: 5 vol.]. *T. 4. Istoricheskaja mysl'. Politicheskaja i pravovaja kul'tura* [Vol. 4. Historical idea. Political and legal culture]. Moscow, Vostochnaja literature Publ., 2008, 935 p. Available at: [Duhovnaya_kul'tura_Kitaya._T.4. \(2009\). \[Djb-fax\].zip](http://Duhovnaya_kul'tura_Kitaya._T.4.(2009).[Djb-fax].zip). (Accessed 20 February 2017).
5. Serebryakov, E.A., Rodyonov, A.A., Rodyonova, A.P. *Spravochnik po istorii literatury Kitaja (12 v. do n. je. – nachalo 21 v.)* [Directory history through literature of China (12th c. BC – beginning of the 21st century)]. Moscow, AST: East – West Publ., 2005, 333 p.
6. La, She. *Chaynaya* [Tearoom]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1991. Available at: http://royallib.com/book/lao_she/chaynaya.html (Accessed 28 February 2017).
7. Hu, Ke. *Oni vyrosli v bojah* [They grow in battle]. Moscow, Izdatel'stvo inostranoj literatury, 1952, 91 p.
8. Xia, Yan. *Vyprobuvannia* [Trial]. Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhn'oi literatury Publ., 1957, 125 p.

В статье проанализированы теоретические основы концепции новой формы драмы театра хуацзуй, освещены жанровые особенности в классической и разговорной драме на базе теорий драм в китайской драматургии, а также новаторство драматургов в изображении чувств и эмоций влюбленных героев. Рассмотрена оставшаяся вне поля зрения исследователей проблема сочетания в китайской драматургии XX века визуального и вербального, что является ключевым для понимания текстов, подачи материала, создания характеров, влияния на них социума, речевой синтаксических конструкций.

Предыдущие труды исследователей охватывают лишь часть классической литературы, экспериментов авангардной драматургии. Принимая во внимание научные концепции работ о становлении, развитии и современном состоянии драмы в Китае, выделено существенное: весомое и несомненное влияние на художественную литературу, а значит, и на драматургию происходило через политические и социальные события, которые были в Китае в течение прошлых времен; стремление художников обновить и выйти за привычные границы жанра классической драмы было вызвано течением времени, западно-европейскими тенденциями. Доказано, что сочетание визуального и вербального является ключевым в понимании специфики темы современных драматических произведений.

Ключевые слова: новейшая китайская драматургия, китайская литература, синтез визуального и вербального, авангардность пьесы, экспериментальность, новое поколение, образно-слуховой уровень.

The article analyzes the theoretical basis of the concept of a new form of drama theater huatszui highlighted genre features in classical and colloquial drama based on theories dramas in Chinese drama and highlights the innovation playwrights in the image of feelings and emotions enamored heroes Also ignored investigators remained the problem of combining in Chinese drama of the twentieth century, visual and verbal, that is the key to understanding the text, presentation, creating characters, exposure to society, speech-syntax.

The above work covering only part of the study of classical literature, experimental avant-garde drama. Taking into account the scientific concept works on the formation, development and current state of drama in China, we believe that singled out a significant, significant and undeniable influence on literature, and, hence, to the drama took place due to political and social events that were in China during past times; artists striving to update and go beyond the established boundaries of the genre of classical drama was caused by the passage of time, Western European trends. It is proved that the combination of visual and verbal is essential to understanding the specific topics of contemporary dramatic works.

Key words: modern Chinese drama, Chinese literature, the synthesis of visual and verbal, avant-garde plays, experimentalist, a new generation of image-auditory level.

Одержано 21.11.2016