

## ВПЛИВ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ» НА НОВІТНЮ КИТАЙСЬКУ ДРАМАТУРГІЮ

Окреслено шляхи розвитку драматургії, проаналізовано різні погляди китайських, європейських і українських науковців. Наголошено, що експериментальність новітньої китайської драми пов'язана з оновленням форми та змісту. Визначено найсуттєвіші риси соціально-політичного впливу на тексти драм, зокрема у творчості Ван Пейгуна. Аналіз драми Ван Пейгуна «Ми» засвідчив авангардність п'єси, що визначилося на тематично-ідейному, сюжетному, образному рівнях. Перебіг подій, розгортання конфлікту у драмі відбувалися за участі низки сучасних авторів персонажів, які були представлені різними соціальними верствами. З'ясування обставин їхнього життя допомогло визначити вплив «культурної революції» на становлення та розвиток цілого покоління, їхні надії, сподівання, прагнення та втрати. Осмислення автором специфіки філософських категорій буття, плінності часу, дружби посилює драматичність твору. Змодельований Ван Пейгуном образно-слуховий рівень був навмисно ускладнений музичними відступами.

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

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Розвиток та становлення китайської драматургії супроводжувався впливом умов соціально-політичного та культурологічного контексту. Якщо перші зразки п'єс, що виникли у XIII столітті, були близькими до фольклорних джерел, то поступово драма виокремлюється в самостійний жанр із специфічними рисами, притаманними виключно китайській літературі. Так, типовими для драматичних творів стає обов'язкове поєднання мовних реплік із піснями, коли останні ставали супровідним тлом до розуміння подій.

Незвичною, як для європейської драми, була і гра, і своєрідна спеціалізація акторів під час виконання ролей, що відповідали певним сценічним образам, використанням масок. Надалі сценічна специфічність китайських п'єс призводить до їх своєрідної «замкненості» всередині країни. Крім того, майже всі драматичні твори були написані тільки на китайську тему та присвячені, загалом, історичному минулому.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Значний внесок у дослідження китайської драматургії, від часу її становлення і до створення експериментальних текстів, здійснили ряд китайських, європейських та вітчизняних науковців. Так, обов'язкове оновлення новітньої китайської літератури в першій половині XX століття теоретично задекларували відомі китайські вчені, поети та філософи Ху Ши та Чень Дусю. Зі свого боку, Цянь Сюаньтун, як і його попередники, наголошував на засиллі поетичних відступів, відірваності від сучасності, що негативно починало впливати на їх сприйняття не лише у китайській, а й у світовій літературі. Оновлення теорії та практики китайської драми вбачали у відмові від надмірного використання вищезгаданих амплуа, співу та масок.

Експериментальне поєднання авангардних змісту та форми в новітній китайській драматургії стало об'єктом уваги досліджень відомого філолога-синолога В. М. Алексеєва, монографій І. Гайди, А. Родіонова, С. Серової, низки статей В. Аджимамудової та М. Шпешнева.

Вивченню історії китайської літератури та громадської думки в першій половині XX століття були присвячені роботи Ф. Даниленка. Я. Дерєга став першим в Україні, хто уклав підручник з китайської мови «Китайська грамота для дорослих» (2006 р.). Окрім того, мовознавець упродовж 1994–2001 рр. став засновником, а надалі й керівником першого і

допоки єдиного в Україні та у світі багатомовного навчального театру «Фієста», де на основі авторської методики «Мова як текстуальний жест» різновікові групи одночасно вивчали кілька іноземних мов (спершу італійську, потім – англійську, далі – китайську, із поступовим приєднанням французької, німецької, іспанської). Проблеми історії філософії та наукової думки Китаю досліджено у працях В. Кіктенка.

У роботах сучасних українських синологів О. Воробей, Н. Ісаєвої, С. Семенюк здійснено не лише аналіз творів китайських драматургів, а й умотивовано необхідність їх осучаснення.

**Актуальність** обраної теми полягає в потребі літературознавчого аналізу новітньої китайської драматургії з огляду на поєднання в п'єсах візуального та вербального.

**Мета статті** – дослідити п'єсу «Ми» новітнього китайського драматурга Ван Пейгуна з огляду поєднання в авангардному творі візуального та вербального.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Переосмислення дійсності, наслідків «культурної революції», ярликів, що з'явилися разом із її початком та закінченням, пошуки свого місця в житті – стали провідними темами в новітній китайській драматургії 80-х років ХХ століття. Нове покоління прагнуло віднайти себе, посісти гідне місце у суспільстві, подолавши чимало випробувань.

Одним із авторів, хто описував тодішню китайську дійсність, був Ван Пейгун. 1985 року виходить друком його драматичний твір «Ми». На жаль, попри значний інтерес до вивчення новітньої китайської драматургії, ім'я Ван Пейгуна практично невідоме для українського читача. На сьогодні, про драматурга згадується у збірнику «Сучасна китайська драматургія», у післямові В. Аджимамудової та М. Спешнева, виключно в контексті становлення авангардної драматургії разом із Цзинь Юнем, Лі Ваньфенем, Лань Інхаєм, Лю Шуганом, Тянь Ханем.

Оновлення драми, наближення її до європейських зразків Ван Пейгуну вбачалось у створенні самобутнього сюжету із життя його сучасників. Дія п'єси відбувається взимку 1976 року. Інтелігенція, представлена у творі зовсім юними Лі Цзяньшан, Цзян І, Юз Ян, Бай Сюе, задля перевиховання, згідно з умовами «Школи з перевиховання» в очікуванні «великого стрибка», наближення до життя, має відпрацювати певну кількість трудоднів на селі. Труднощі підстерігають дівчат та хлопців не лише на принизливій роботі, коли в лютий холод необхідно перекидати перемерзлий гній, а й у побутових умовах, коли від вітру навіть зриває двері.

Зважаючи на те, що приїхала працювати «грамотна молодь», за висловами міських керівників, відтак, випробування мають бути більш серйозними: їм починають записувати лише половину трудодня, і, відповідно, платити половину суми за роботу. До того ж, постійно нагадує про себе і голод, адже, за іронічним та влучним висловом Юй Дахай, «якщо не дати всім по черзі поголодувати, як же люди зможуть ніколи не забувати про класову боротьбу?» [ 6, 377].

Надалі дія, символічно, переноситься на весну 1978 року, коли разом із теплом, оновленням природи, посилюються надії на краще життя. І ось уже вчорашня стомлена молодь із ентузіазмом готується скласти іспити до вищих навчальних закладів країни. Попри те, що майже всі друзі пройшли випробування, Юй Дахай вирішує проігнорувати результати вступних випробувань, бо його «батько потрапив до засуджених, на ньому тепер політичний ярлик» [6, 388]. На його бік пристає і Цзян І, коли на зауваження Лі Цзяньшань, що тепер не рахують до дев'ятого коліна, за влучними словами якого «у нас в Китаї цього ніколи не змінити...» [ 6, 389].

Згідно зі змістом твору, шляхи друзів розбігаються у різні боки. Разом вони зустрічаються вже влітку 1981 року, коли і стає зрозумілим, хто чого зміг досягти. Так, Юе Ян – солдат, до якого друзі постійно звертаються «генерал», проте він ніколи ним не стане, бо після року служби мав проблеми із пам'яттю; Пан Юнь – колишня «черниця», тепер – студентка, в майбутньому – аспірантка. Лі Цзяньшань мріє стати режисером, хоча постійно намагається

віднайти себе, змінюючи різні види діяльності. Краще за всіх улаштувався Цзян І, на прізвисько Візник, син робітників, зараз він посідає місце заступника начальника відділу пропаганди. Директором приватного підприємства став Юй Дахай, упродовж драми до нього постійно звертаються як Великоголовий.

Остання, четверта, картина відбувається 1984 року, у той час, коли «настала осінь – час збору врожаю» [6, 417]. Ван Пейгун зберігає інтригу, коли з'ясовується, що Юе Ян не зможе отримати підвищення, через те, що хтось написав листа, в якому вказав, що він має проблеми зі здоров'ям. Надалі, на жаль, діагноз підтверджується: «Юе Ян 1979 року на фронті внаслідок поранення в голову отримав струс мозку, зачеплено очний нерв, зір правого ока знизився до нуля та двох десятків, ймовірно, око буде втрачене» [6, 423].

Попри сумний вирок, фінал драми досить життєствердний, бо, як би не склалося життя, а справжня дружба здолає всі випробування. Юй Дахай пропонує генералові всі свої статки, його одразу підтримує Пань Юнь (яка і написала листа керівництву). За словами Юе Яна, «у людини, поки вона живе, має бути моральний початок, вона повинна завжди чимось жертвувати, створювати щось» [6, 474].

Авангардні інтенції Ван Пейгуна окреслилися в постановці життєвої проблеми з подальшим її вирішенням (усі персонажі знайшли себе в житті). На композиційному рівні життєвим колізіям символічно послідовно відповідали чотири пори року: випробування – зима, очікування нового – весна, становлення – літо, підбиття підсумків – осінь. Витримана просторово-часова послідовність у драмі уможливила причинно-наслідкове авторське бачення розгортання дії, що, зі свого боку, позначилося на конфліктному групуванні персонажів: інтрига, коли взимку молодь ділиться планами; влітку, коли все робиться заради майбутнього; любовний трикутник, який, зрештою, вирішує фінал п'єси.

Авангардність драми Ван Пейгуна «Ми» вбачаємо і в текстуальному оформленні твору. На відміну від драм Тянь Ханя «Жінка-інспектор Се Яохуань» та Хе Цзин-чжі та Діна Ні «Сива дівчина», у п'єсі «Ми» Ван Пейгуна відсутні арії, співи, ліричні відступи, немає акторів-амплуа, таких звичних для класичної китайської драми. Замість них дії коментує персонаж із подвійним сприйняттям щодо назви: Жінка-ударник та Музикант. Якщо Жінка-ударник із коментарями з'являється на початку картини, то Музиканта автор вводить і на початку, і наприкінці драми.

Новим стає і освітлення, і одяг героїв, який вони, відповідно до дії, мовчки накидають на себе. Під час дії, актори самі імітують свист вітру, його завивання. Дія у драмі постійно напружена, персонажі – не статичні, вони у русі: щось кидають, читають, рвуть, тільки не стоять на місці. Відсутні й звичні декорації, їх замінюють звичайні побутові речі: столи, стільці, поламані двері, танцювальні майданчики.

Окремої уваги заслуговують у п'єсі слова героїв. Саме вони вказують на сміливе ставлення Ван Пейгуна до політичних та культурних подій, що відбулися в країні (згадка про розкритикований роман XIV ст. «Річкові затони»). Так, Цзян І висловлює думку про те, що людина – це ніщо інше, як «три рази сито поїсти, один раз поспати, і ще три грами горілочки» [6, 383]. Оновленню передують і побажання Жінки-ударника, щоб усі швидше рушали в дорогу, не зупинялись на досягнутому. Сміливими, як для китайського соціуму, є і слова Юй Дахая про те, що «наша держава не вирішує корінних питань системи» [6, 391], бо більшість навіть не розуміє, який лад буде. Той самий Юй Дахай і порушує питання соціальної нерівності, коли «простим людям нічого не залишається!» [6, 402].

Новим у драмі стало і поєднання слухово-зорових образів. Звичайно, не було 20 видів посмішок, як у класичній драмі, замість того емоції передавалися через репліки, в яких автор вкладав біль, смуток, злий сміх. Відповідним ставав і синтаксис: речення використовувалися питальні й окличні, без смислового перевантаження, подекуди уривчасті.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Отже, сенс людського життя, роздуми про призначення людини, філософське бачення майбутнього знайшли своє віддзеркалення у новітній китайській драматургії, зокрема, у творі Ван Пейгуна «Ми».

#### *Джерела та література*

1. Алексеев В. М. Китайская литература / В. М. Алексеев. – М. : Наука, 1978. – 480 с.
2. Классическая драма Востока / под ред. В. Санович, М. Ваксмахер. – М. : Худ. лит., 1976. – 878 с.
3. Літературний словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
4. Меликсетов А. В. История Китая : учебник / А. В. Меликсетов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – 736 с.
5. Меньшиков Л. Н. Реформа китайской классической драмы / Л. Н. Меньшиков. – М. : Изд-во вост. лит., 1959. – 241 с.
6. Современная китайская драма : сборник / сост. и послесл. В. С. Аджимамудовой и Н. А. Спешнева ; пер. с кит. – М. : Радуга, 1990. – 445 с.
7. Сюжет // Словник української мови : в 11 т. Т. 9 / за ред. І. К. Білодіда ; АН УРСР. Ін-т мовознавства. – К. : Наук. думка, 1970–1980. – С. 907.

#### *References*

1. Aliksieiev, V. M. 1978. *Kitaiskaia Literatura*. Moskva: Nauka.
2. Sanovich, V., and Vaksmakher, M., ed. 1976. *Klassicheskaia Drama Vostoka*. Moskva: Khudozhestvennaia Literaturatura.
3. Hromiak, R., and Kovaliv, Yu., and Teremko, V., ed. 2006. *Literaturnyi Slovnyk-Dovidnyk*. Kyiv: Academia.
4. Meliksietov, A. 2002. *Istoriia Kitaia*. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta.
5. Menshykov, L. 1959. *Reforma Kitaiskoi Klassicheskoi Dramy*. Moskva: Izdatelstvo Vostochnoi Literatury.
6. Adzhymamudova, V., and Speshnieva, N., ed. 1990. *Sovremennaia Kitaiskaia Drama*. Moskva: Raduga.
7. Bilodid, I. K., et al. 1970–1980. “Siuzhet”. In *Slovnyk Ukrainskoi Movy v 11 Tomakh*, edited by I. K. Bilodid et al., 9: 907. Kyiv: Naukova Dumka.

**Акимова Алина. Влияние «культурной революции» на новую китайскую драматургию.** Намечены пути развития драматургии, проанализированы различные точки зрения китайских, европейских и украинских ученых. Отмечено, что экспериментальность новейшей китайской драмы связана с обновлением формы и содержания. Определены существенные черты социально-политического влияния на тексты драм, в частности в творчества Ван Пейгуна. Анализ драмы Ван Пейгуна «Мы» показал авангардность пьесы, что определилось на тематически-идейном, сюжетном, образном уровнях. Ход событий, развертывание конфликта в драме происходили с участием ряда современных автору персонажей, которые были представлены различными социальными слоями. Выяснение обстоятельств их жизни помогло определить влияние «культурной революции» на становление и развитие целого поколения, их надежды, ожидания, стремления, потери. Осмысление автором специфики философских категорий бытия, текучести времени, дружбы усилило драматичность произведения. Смоделированный Ван Пейгуном образно-слуховой уровень был намеренно усложнен музыкальными отступлениями.

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

**Akimova Alina. The Influence of the Cultural Revolution on Contemporary Chinese Drama.** The article outlines how to develop drama analyzes the different perspectives of Chinese, European and Ukrainian researchers and scientists. Emphasized that the latest eksperymentalnist Chinese drama was related to the upgrade of form and content. determined the most significant features of the socio-political influence on the texts of dramas, particularly in Van Peyhuna creativity. The analysis of drama Van Peyhuna “We” found avant-garde play, which was defined on content-ideological, plot, figurative levels. The course of events in the drama of conflict occurred involving a number of contemporary authors of characters that have been submitted different social strata. Clarification of the circumstances of their lives helped determine the effect of the “Cultural revolution” in the establishment and development of a generation of hope, loss, hope, desire. Understanding the author the specific philosophical categories of existence, turnover time, friendship strengthened dramatic works. Van Peyhunom simulated imagery and aural level was intentionally complicated musical digressions.

**Key words:** modern Chinese drama, Chinese literature, synthesis visual and verbal, avant-garde plays, eksperymentalnist, “Cultural revolution”, a new generation of image-aural level.