

УДК 821.581/-21

Аліна АКІМОВА

м. Київ

a_alina09@ukr.net

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПРИЗНАЧЕННЯ ПОКОЛІННЯ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ» У ДРАМІ ВАН ПЕЙГУНА «МИ» (1985 р.)

Актуальність обраної теми визначається потребою літературознавчого аналізу новітньої китайської драматургії з огляду на поєднання у н'єсах візуального та вербального. У статті окреслено шляхи розвитку драматургії, проаналізовано різні точки зору китайських, європейських і українських науковців та вчених. Наголошено, що експериментальність новітньої китайської драми була пов'язана із оновленням форми та змісту. Визначено найсуттєвіші риси соціально-політичного впливу на тексти драм, зокрема у творчості Ван Пейгуна. Здійснений аналіз драми Ван Пейгуна «Ми» виявив авангардність н'єси, що визначилося на тематично-ідейному, сюжетному, образному рівнях. Перебіг подій, розгортання конфлікту у драмі відбувся за участю низки сучасних авторів персонажів, які були представлені різними соціальними верствами. З'ясування обставин їх життя допомогло визначити вплив «культурної революції» на становлення та розвиток цілого покоління, їх надії та втрати, сподівання, прагнення. Осмислення автором специфіки філософських категорій буття, плинності 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 н'єси, експериментальність, «культурна революція», нове покоління, образно-слуховий рівень.

Становлення китайської драматургії супроводжувався впливом умов соціально-політичного та культурологічного контексту. 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. До того ж, майже усі драматичні твори були написані виключно на китайську тему та присвячені, загалом, історичному минулому.

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

Вивченню історії китайської літератури та громадської думки у першій половині ХХ 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 і керівником першого і допоки єдиного в Україні і у світі багатомовного навчального театру «Фієста», де на основі авторської методики «Мова як текстуальний жест» різновікові групи одночасно вивчали ряд іноземних мов (спершу італійську, потім – англійську, далі – китайську, із поступовим приєднанням французької, німецької, іспанської).

У ґрунтовних роботах сучасних українських синологів Андрущенко Т., Воробей О., Война М., Демчук Т., Ісаєвою Н., Семенюк С., Кірносвою Н. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Ван Говєя, Мен Яо, Чжуан І-фу, Цзинь Юня, Хун Шена. здійснено не лише аналіз творів китайських драматургів, а й умотивовано необхідність їх осучаснення.

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

Відмова нового покоління китайських митців торкатися тем історичного минулого дала змогу переосмислити та, наскільки це можливо, подати власне бачення нещодавніх політичних

процесів, що сталися у країні упродовж другої половини ХХ століття. Припинення ідеологічного тиску та послаблення цензури, зміна партійного керівництва дозволило простежити життя покоління, якому довелося жити у ті роки.

Традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалося досить пізно – XI–XIII ст. і, крім того довгий час залишалася відмежованою від усіляких зовнішніх (іноземних) впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру та реформувати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка довгий час домінувала у далекосхідному регіоні, як в економічному, так і культурному плані [3, 59].

Найпоширенішими конфліктами любовних драм можна назвати такі: «державна діяльність – приватне життя» та «кохання – обов'язок», далі розвиток колізій та конфліктів у любовній тематиці бачимо у розмовній драмі, які будувались на певних історичних умовах [1].

Слід зазначити, що концепція кохання у драмі Ван Шифу «Західній флігель» будується на традиційному конфлікті «кохання – обов'язок», однак в досить новому осмисленні. Ван Шифу вдало використав весь образно-символічний інструментарій, що був сформований традиційною поетикою (зокрема любовний підтекст образів фенікса, квітів, вітру, місяця тощо), однак в контексті зазначеного розуміння феномену кохання ці символи стають не інакотовним ребусом, який потребує тлумачення змісту, а відкритим вираженням почуттів, як природної складової життя кожної людини. Окрім того, почуття в цілому, і кохання зокрема, представлені не як «демонічна і руйнівна сила» (що було характерним для конфуціанської традиції), а як могутній стимул до виховання особистості та мотивації до видатних вчинків [2].

Китайська традиційна драматургія до ХХ століття не знала таких термінів, як «романтизм», «реалізм» або «натуралізм». Познайомившись з п'єсами китайських драматургів, європейці визначили традиційну китайську драму, власне, як романтичну. В першу чергу, для класичної китайської драми притаманні були героїчні (або героїчно-історичні) і романтичні міфи та сюжети, форма яких вирізнялася традиційністю і вишуканістю. Але не можна проводити чітку паралель між західною романтичною драмою та китайською класичною. Що ж змусило

західних літературознавців зробити такий висновок? Китайська традиційна драма виводить на сцену не індивідуальності, а твердо усталені типи, яким присвоюється відповідний костюм, грим або маска, рухи тіла, манера говоріння та співу. В європейській романтичній драмі акцент робився на соціальних конфліктах та створенні соціально-типових образів. Так, головний герой у романтичній європейській драмі – це самотній, чутливий, гірко розчарований персонаж. Китайська класична драма переповнена умовностями, варто актору зробити один єдиний рух, як уява глядача намалює решту – це так званий ефект «спільного творіння з аудиторією». Китайська драма в своїй основі музична, проте містить діалоги, монологи, акробатику та танці [1].

В. Аджимамудова та М. Спешнев, аналізуючи розвиток новітньої китайської драми, зазначали, що п'єса Ван Пейгуна «Ми» восени 1985 року викликала жваву дискусію на сторінках тодішньої преси. Більш того, китайські критики, зокрема Ван Бупін, аналізуючи художні засоби, наявні у творі, прирівняв їх до зарубіжних зразків. Попри те, вплив світової драми не зашкодив національній формі, а, навпаки, подав «особливий художній прийом вираження» [4, 444].

П'єса «Ми», окрім текстового варіанту, мала, хоч і недовге, проте сценічне втілення в репертуарі Молодіжного театру в Пекіні. Ван Пейгун, обравши темою п'єси перебіг Китайської культурної революції, на прикладі семи дійових осіб із різних соціальних прошарків, проаналізував, як саме позначилися на характерах його персонажів тодішні реформи. Про це автор зазначав, так само стисло як і Лю Шуган, у ремарках на початку п'єси. Вказівки автора для читачької аудиторії на те, ким далі стануть його персонажі, окреслювало великий часовий проміжок їх життя. Перше, візуальне сприйняття дійових осіб, формується через авторські коментарі у ремарках, що засвідчують динаміку становлення та розвитку персонажів.

Особливістю Ван Пейгуна у створенні образної системи стало те, що митець не вказав вік персонажів, не зазначив їх зовнішності. Попри те, розписав кар'єрний зріст. За Ван Пейгуном, чоловічі персонажі мають прізвиська, які характеризують статуру, політичні погляди родин, соціальне походження і професії. Наприклад, Юе Ян, син військового у відставці, носить прізвисько Генерал. Лі Цзяньшань – Цзюшань («ім'я одного із негативних персонажів «зраз-

кової» революційної опери 60-х років» [4, 369]) – прізвисько, яке вказує на неблагонадійність, адже, він походить із родини капутистів, тобто тих, хто сповідував капіталістичний шлях, – надалі стане режисером телебачення. Юй Дахай – Великоголовий – походить із родини партійців, надалі стане директором приватного підприємства. Цзян І – Візник – із родини – робітників, надалі буде займатися пропагандою.

Інтригу у сюжет п'єси мають внести жіночі образи, охарактеризовані Ван Пейгуном досить своєрідно: Бай Сюе – Принцеса, Пан Юнь – Черниця та Чжен Ін'їн – Нещасенька. Також, у п'єсі будуть задіяні ще дві постаті, притаманні модерній драмі, безіменні, позавікові, розраховані на режисерське сприйняття – жінка-ударник та музика. Саме вони і будуть брати безпосередню участь у коментарях до розвитку дії, акцентуючи увагу на найбільш вагомих місцях п'єси. Окрім того, Ван Пейгун, відповідно до розуміння сценічної форми подачі сюжету, у ремарках постійно підкреслює на те, яка музика має виконуватися. Якщо у попередніх авторів були у дії згадки про народні китайські інструменти (у Лі Ваньфеня та Лань Інхай – скрипка «хуцинь»), арії із опер (хебейської «Вступаючи до палацу» у Цзень Юня), то у Ван Пейгуна, як і у Лю Шугана, задіяні сучасні мелодії. Автор не акцентує увагу на декораціях, проте зазначає, що, коли енергійною ходою виходять жінка-ударник та музика і вони починають грати, то «лунає весела популярна мелодія» [4, 371].

Під супровід ненав'язливої мелодії і зустрічаються персонажі твору. Вербальну характеристику зовнішності та її вадам складає діалог між жінкою-ударником та музикою. Підвищена інтонація при згадуванні прізвиська Генерал одразу обіграє його. За словами музиканта: «А, Генерал! Його так називають. Насправді, це солдат, який мріє стати генералом» [4, 371]. Зустріч із друзями вказує на початок конфлікту п'єси. Звертаючись один до одного, персонажі називають себе так, як звикли, за прізвиськами, а не за іменами.

Розвиток сюжету у тексті відбувається через зворотній хронотоп. Початок кожної картини, у свою чергу, символізує не лише часові межі, коли відбувалася дія, а й пори року. Чотири картини: перша – зима, друга – весна, третя – літо, четверта – осінь. Філософське сприйняття Ван Пейгуна повного природного циклу відповідатиме у п'єсі життєвому, з його боротьбою за існування, злетом, очікуванням та надіями, під-

грунтам для подальшого майбутнього, часом збору врожаю, наслідків.

Так, перша картина, зав'язка п'єси, повертає із сучасності у минуле, в 1976 рік. У розпал боротьби із інтелігенцією, молодих дівчат та хлопців направляють на своєрідне «перевиховання», вони мають у лютий мороз відпрацювати за символічні трудодні. Так, за задумом партії, вони мають стати ближчими до простого народу. Самі ж себе молоді люди характеризують не інакше як «грамотна молодь», хоча позаочі їх називають не так достойно. Знайомство аудиторії із побутом здійснюється за допомогою коментарів самих дійових осіб. Адже, як таких, візуальних сценічних декорацій немає.

Натомість, Ван Пейгун широко використовує вербальні декорації, що за П. Паві, є знаковими, коли «глядач бачить жести акторів, їхню міміку чи просто уявляє собі відсутні на сцені елементи» [5, 99]: «Хлопці й дівчата виконують важку одноманітну роботу. Одночасно актори імітують свист та завивання вітру» [4, 373].

Подальший розвиток дії, наростання інтриги, умотивовування, чому молодь опинилася в таких жахливих умовах, коли вітер ледь не розтрощує двері, а шлунки «грають» так, що ніхто не може заснути, здійснюється через репліки самих персонажів. Загалом, упродовж п'єси авторська мова зведена до мінімуму. Лише час від часу Ван Пейгун досить короткими коментарями супроводжує власне дію: «молодь, долаючи вітер, йде додому» [4, 373]. Боротьба за виживання, стійкі характери, оптимізм змушують молодих людей згуртуватись. Звуковий ряд, передає негоду ззовні, натомість, мовний пояснює, чому вони всі там опинилися.

Так, у Візника батько жив у старому проклятому суспільстві. Доповіді тата Великоголового, під час яких він «всіх дурить» [4, 377], символічно порівнюються із почуттям голоду та намаганням його побороти у будь-який спосіб, навіть навіюючи собі думки: «немає води, думай із усієї сили про кисленьку дику сливу. Кажі: як я наївся! Ось просто розірве зараз...» [4, 377]. Більш емоційні дівчата, згадують колишнє життя із сумом. Так, онуці капіталіста та доньці «правого ухильника», Чжен Ін'їн пригадувати дитинство моторошно і зараз: «Ви не знаєте... тата звинуватили у «правому ухильництві». Потім він помер. Мама ... теж пішла із життя. Дідусь із табличкою «реакційний капіталіст» на грудях загинув, зацькований, просто серед вулиці...» [4, 378].

Із подальшої розмови дівчат аудиторія дізнається і про не менш трагічну історію родини Бай Сюе. Привезена на «перевиховання», Бай навіть і мріяти про вступ до університету не хоче. Просто із її монологу стає все зрозуміло: «ось мій батько закінчив відомий університет, вчився за кордоном, знає чотири мови, а все одно за утками ходить у «Школі з перевиховання кадрів» [4, 379].

Попри нещодавні репресії, молодь не боїться розповідати один одному колишнє життя. Зібрані із різних родин, маючи за плечима статки, звиклі до достойних побутових умов, всі вони одночасно опиняються у тяжких умовах, коли єдиним бажанням стає просто не вмерти з голоду. Ван Пейгун реалістично віддзеркалює поведінку молоді, якій нема що їсти. Подальші дії «перевихованців» нічим не різняться від вчинків їх однолітків: вони вирішують скористатися свійськими птахів у тих селян, які, за їхньою думкою, несправедливо нажили своє майно, адже, «дійсність ще раз довела: у грамотної молоді, які направили на село, є широкі можливості!» [4, 381]. Отже, перевиховання одного соціального прошарку обов'язково впливає на інший. Кожне покоління вирішує самостійно для себе, хто і як хазяйнує.

Тоді ж, попри некомфортні умови, зароджуються і перші почуття. І от вже Генерал ладен на все заради Бай Сюе. Найголовніше, що працюють всі. Саме репліки персонажів створюють дієве тло п'єси та мотивують вчинки. Пошуки розпалювального матеріалу окреслюють ще одну актуальну проблему китайського соціуму. Молодь має не лише обов'язково читати усю критику, що з'являється у часописах. А й вміти реагувати на неї. Тому, матеріали з пропагандистської кампанії Лінь Бяо та Конфуція, Сун Цзяна вони не бояться у прямому сенсі «знищити вщент в огні критики» [4, 382]. але дуже з обережністю торкаються газет, в яких йдеться про революцію освіти. У репліках нема й натяку на гумор: «Цзян І. Не можна! Там є стаття... Нам наказано її вивчити та обговорити...» [4, 382]. Опинившись у суворих реаліях, молоді люди намагаються не втрачати оптимізму. І це попри те, що усвідомлюють: вони – лише цеглини, нікому не потрібний матеріал, який давно відкинули геть.

Висловлювання, рухи, мова – усе в п'єсі Ван Пейгуна набуває смислового навантаження, змушує аудиторію співпереживати за дійових осіб. У тексті, на відміну від класичних постано-

вок китайської драми, відсутній сталий розвиток дії із зміною візуальних декорацій. Перехід до наступної картини є досить несподіваним та ритмічним. На сцені, що відтворює перепочинок дійових осіб, з'являються жінка-ударник та музикант, які перебирають на себе візуально-вербальне дійство, те, що, за висловом П. Паві, було відоме авторам до «появи епічного театру Брехта», коли вони «звільняли драматичну «пружину», вдаючись до оповідей та вклинюючи оповідача, вістуна, «оповісника» (Клодель), «директора» («Фауст» Гете) [5, 151].

Наявний експеримент у новітній китайській драмі скеровувався Ван Пейгуном на поєднання техніки розповіді та звуку. До того ж, вербальний ряд не ілюзорний, бо жінка-ударник справді виходить на сцену із барабаном, в якій б'є. Саме звукові ефекти супроводжуються ремарками, в яких опис зведено безпосередньо до руйнації, динаміки зміни навколишнього: «чутно гул, гуркіт. Руйнуються будинки. Хлопці і дівчата прокидаються, катаються по підлозі, підводяться, намагаються звільнитися... Врешті все затихає» [4, 384].

Подальше пояснення беруть на себе вербальні декорації, «можливі тільки завдяки театральній умовності, з якою згодився глядач, котрий із цією метою мав би уявити представлене йому сценічне місце і його трансформацію в часі» [5, 100].

У Ван Пейгуна не-декорацією стають репліки дійових осіб, що пояснюють зміну простору: суцільна темрява, усе навколо зникає, сипле сильний сніг. Як і у «Ранкових прогулянках», у п'єсі «Ми» задіяно гру світла, що налаштовує аудиторію на подальший розвиток сюжету. Початок другої картини різко змінює навколишню дійсність. У ремарках автор наголошує не лише на часовому проміжку (минуло два роки), а й вводить персонажів у кардинально нові реалії: «колишні друзі знову разом. Вони напружено займаються, зубрять формули, готуються до іспитів» [4, 385].

Новий час вимагає нових героїв, які не лише будуть виконувати накази, а здатні думати. Сюжет п'єси повністю відтворює зміну політичного курсу Китаю. Вже репліка Бай Сюе, вимовлена на повний голос, не приховуючи емоцій, відтворює тогочасний соціальний настрій, коли було втрачено безліч часу: «А чому навчились? Всякі там розгромні критики, биття скла, боротьба із вчителями... Замість того, щоб вчитися» [4, 386].

Зневіра поступається місцем оптимізму та бажанню діяти. Подальший розвиток конфлікту пов'язаний із задачею вступних іспитів. Несподівано для себе, високий прохідний бал отримує Пан Юнь. Гірше складаються справи у хлопців. Про те, що нелегко позбутися колишнього, йдеться у розмові між Юй Дахаєм, Лі Цзяншанем та Юе Яном. Як і на початку п'єси, автор ніде не втручається у репліки, висловлювання персонажів досить рідко супроводжується розлогими авторськими коментарями. А там, де вони наявні, емоції передано досить стисло. У більшості випадків, візуально поведінка персонажів має відповідати драматизму ситуації. Так, Цзян і переконаний, що зміни у Китаї не настануть ніколи, а Юе Ян на підтвердження цих слів «із тяжким почуттям встає і, нахиливши голову, не чекаючи кінця розмови, іде» [4, 389].

На нашу думку, персонажі п'єси стають виразниками філософії Ван Пейгуна. Авторське розуміння ситуації, бодай і заангажоване з огляду на розвиток українського соціуму, у сучасному Китаї передано через репліки Юй Дахая. Його слова стають несподіванкою для друзів. Великоголовий, обравши за мету опанувати економіку, мимоволі приходять до висновку: «наша держава не вирішує важливих питань системи. Підозрюю, що деякі люди, які на повний голос кричать про «побудову соціалізму», навіть не розуміють, що це таке...» [4, 391].

А вже про розшарування нового соціуму говорить Лі Цзяншань. Звиклий з дитинства до посиленої уваги, покращених умов життя, коли за всіма приїздили на велосипеді, а за ним – на автомобілі, за одну ніч він втрачає все: і друзів, і статки. Ті, хто раніше посміхався йому, починають принизливо звертатися не інакше як «песий виродок – каппутист». Упродовж другої картини тема соціального походження, її вплив на подальшу долю у сучасному китайському суспільстві буде неодноразово порушуватися у репліках персонажів.

Так, Чжен Ін'їн не вірить у щасливе та спокійне майбутнє із Лі Цзяншанем. Дівчина глибоко переконана, що згоду на їх шлюб батьки Лі не дадуть, адже вона «донька «правого» елемента та онука капіталіста» [4, 393]. І допомогти не зможе навіть «табір перевиховання», зображений у першій картині. Прірву, що росте між персонажами, створюють візуальні ефекти передачі відстані, що передає ремарка. Дія уповільнюється, персонажі, хоч і дивляться одне на

одного, проте відстань між ними стає дедалі більшою. Текстуально емоції передаються через опис, коли дієслівний ряд та обірваність речення віддзеркалюють те, що має відбуватися на сцені: спершу дійові особи дивляться просто в очі, потім – розходяться, надалі, відстань між ними стає все більшою.

Не складаються стосунки і між Бай Сюе та Юе Яном. Хлопець бажає піти в армію, розпочати кар'єру військового, натомість, Бай не бачить у цьому жодної перспективи. Емоції між персонажами, зміна їх настрою відтворюють невербальні ремарки: авторські пояснення, де відбувається діалог (розмова точиться на відкритому просторі), акцентовано увагу на предметах, що їх мають дійові особи (Бай Сюе тримає папку з малюнками), настроїв (не просто веселий, а чудовий). По ходу розмови змінюється зоровий ряд: Юе вже без настрою, збитий із пантелику, Бай позіхає. Синтаксично зміну настрою відтворюють спершу окличні речення, надалі – незакінчені, коли висловлювання не завершується, ніхто не хоче поступитися своїм рішенням: «Бай Сюе. Я теж можу не вступати ні до якого інституту, якщо із-за цього нам доведеться бути у розлуці декілька років... Наша весна і так вже минула даремно, небагато нам залишилось... Не треба... Навіщо ще страждання» [4, 396].

Почуття та подальші дії Юе Яна стають зрозумілими як через візуалізацію стану його характеру: хлопець роздратований, ламає гілочку з дерева, Бай відштовхує його руку, злиться та йде. Вербально це підкреслюється зміною тембру голосу: у Бай він зневажливий, у Юе – сповнений непорозуміння: «Я?! Я егоїст?..» [4, 397].

Весна у розпалі, так само, як і почуття, що розвиваються із від'їздом Юе. Символічно є авторська ремарка, що описує одяг Юе Яна (він у військовій формі), його ставлення до друзів (він проходить повз Цзян І та Бай, ніби їх не помічаючи), завершується невизначеністю, коли поставлених питань більше, аніж відповідей на них.

Згідно із авторським задумом перебігу сюжету, дія третьої картини відбувається влітку. Саме ця картина і стає ключовою у п'єсі, оскільки в ній відбувається загострення конфлікту. Минуло чотири роки, до цього часу (у ремарках зазначено, що вже 1982 рік) персонажі вже мають вираженні життєві позиції та сформований світогляд. Візуалізація та вербалізація створює картину звичайного літнього дня, коли співа-

ють цикади. Дисонансом до мирної природи стає поява Юе Яна. Монолог, що його проголошує персонаж, одразу змушує аудиторію переключити увагу на проблеми, з якими стикнувся Юе. І першою, кому він про це говорить, стає жінка-ударник. Юе так і не полишив мрію стати генералом, хоча шансів на успіх все менше.

Зустріч давніх друзів вже не така весела та щира. Кожен із чоловічих персонажів опанував професію і будує майбутнє відповідно до своїх уподобань. Візуально, непорозуміння між колишніми друзями акцентовано у ремарці, коли Юй Дахай та Юе Ян вітаються один із одним, у той самий час, Юй не помічає протягнутої руки Лі Цзяншаня. Надалі, експеримент Ван Пейгуна із пошуком нової форми китайської драми, зводиться до мінімуму, коли вирішення соціальних проблем є досить типовим та схематичним для китайського соціуму. Увагу автора більше сконцентровано не на візуальному сприйнятті дії, а у вербальному її супроводі. З'ясування статусу, не завжди із мирним перебігом, бо справа доходить до бійки між Юй Дахаєм та Лі Цзяншанем, стає ключовим у картині.

Саме Юй Дахай стає виразником філософії партійних представників, які завжди все правильно розуміють та роблять. Зовсім різне сприйняття життя поза фронтом стає повною несподіванкою для Юе Яна. Він, ще перейнятий часами «колективного господарства», не встиг усвідомити, що вони залишилися далеко позаду. За В. Аджимамудовою та М. Спешневим, ряд китайських критиків побачили у п'єсі Ван Пейгуна «загублене покоління» часів «культурної революції» [4, 444].

Автор не просто описує, а простежує у п'єсі значну частину життя співвітчизників. Пропонує свою формулу виходу із кризових ситуацій, в які потрапив кожний із його персонажів. Невизначеність, незадоволення життям Лі Цзяншаня пов'язані із його способом життя. Постійний пошук себе не дає Лі довго залишатися на одному місці. Сприйняття аудиторією образу здійснюється за допомогою вербальності, адже, Ван Пейгун не подав жодної візуальної ремарки, що вказувала, як саме виглядає персонаж зараз, у що одягнений, за словами Юй Дахая, «китаєць вищого гатунку» [4, 401].

Єдине, що характеризує спосіб життя Лі, це репліка Юя: «Мотоцикл, танці, вино, жінки, дідько його знає, що ще... А далі що?» [4, 402].

Із подальших реплік персонажів з'ясовується, що особливих досягнень ні в кого немає. Юй

Дахай, попри правильні слова, усі проблеми вирішує горілкою, тому досить часто потрапляє у відділок. Із проханням заступитися за нього, товариші звертаються до Цзяна І. Він чи не єдиний, хто зробив вдалу кар'єру і збирається одружитися. На певний соціальний стан вказує авторська ремарка, в якій Цзян І не відгукується на прізвисько Візник, бо вже давно так ніхто до нього не звертається. Риси характеру Цзяна, манера говорити розкриваються як із його слів, так і влучних ремарок. Візуально бажання виглядати краще, ніж є насправді супроводжується словами «метушливість», «догідливість», «простота», а вже потім «переляк» і «злість». Потім маска зникає, і вже вербальний ряд творить цілісний портрет звичайного кар'єриста, який, заради посади, збирається одружитися на доньці начальника управління. Будь-які закиди на власну адресу Цзян відкидає, даючи досить емоційну відповідь: «А чим я гірший за вас? На підставі чого вам, дітям керівників, можна ставати керівниками, а мені, дідько, на роду написано жити у комунальній квартирі?» [4, 408]. Усі подальші репліки персонажів ведуть до ще більшого загострення конфлікту, коли прагнення побудувати кар'єру будь-якими засобами призвело до втрати людського обличчя. Невипадково Цзян І охарактеризував навколишнє оточення «маскою», що допомагає і далі приховувати справжні наміри.

Коротка літня відпустка стала справжнім випробуванням для генерала. З'ясувалося, що мирне життя набагато жорстокіше і безжальніше, аніж на війні, коли ти можеш бачити ворога в обличчя. Жертви, які виникають у мирному житті, набагато серйозніші за фронтіві.

Осінь символізує фінал п'єси, підсумок історії про покоління, яких випробовувала доля упродовж 8 років. Час вплинув на персонажів, змінив не лише зовнішність, характери, а й ставлення до життя. Перед аудиторією сформовані особистості, які досягли значного кар'єрного зросту. На нашу думку, виразником поглядів на мистецьку дійсність, що оточує Ван Пейгуна, стає образ Лі Цзяншаня, цілковито переконаного, що світ літератури і мистецтва вщент наповнений інтригами, заздрістю, коли для досягнення мети задіяні будь-які засоби, але ніщо змінити не можна. Розмови давніх друзів постійно зводяться виключно до теми заробляння грошей та філософського обмірковування, що таке людина. І лише коротка мить, зазначена у ремарках і пов'язана із Генералом, який просто

ігнорує присутніх, змушує персонажів повернутися до реалії.

Розв'язка конфлікту є досить передбачуваною та закономірною як для новітньої китайської драми. Розкривається і найголовніша інтрига із листом, написаним до військового керівництва із проханням демобілізації. Гнів, непорозуміння, ненависть передані вербально окличними реченнями у репліках персонажів. Трагізм сприйняття посилюють візуальні жести, що наголошують на основному, умотивовують дію та пояснюють її розвиток: «Юе Ян (з болем). Цей лист надійшов невчасно, моя остання надія на підвищення розбилася! (Кричить у гніві.) Хто? Хто сказав, що вона – моя наречена?» [4, 422].

Як і у п'єсі Лю Шугана, в останніх ремарках Ван Пейгуна перед аудиторією з'являються діти як символ нового покоління. Сповнені оптимізму та віри, об'єднані спільною метою врятувати Генерала після поранення, за ними прямують і персонажі твору.

Отже, у п'єсі Ван Пейгуна «Ми» подано галерею образів китайського суспільства у найтяжчі часи проведення та призупинення політичних та соціальних реформ. Випробування, що прийшлися на долю цілого покоління, цілком закономірно позначилися на становленні їх характерів. Митець спеціально зіштовхнув молодих людей із різних соціальних прошарків. Спершу, непристосовані до реалій «таборів із перевиховання», лише згуртувавшись, вони змогли вижити. Подальше життя не припиняло їх випробовувати грошима, посадами, знайомствами. Досягши певних висот, попри це, покоління «культурної революції» знаходить у собі сили звільнитися від нав'язаних стереотипів та рефлексій оточення.

Таким чином можемо зробити наступні висновки, що упродовж восьмидесятих років ХХ століття окреслилася необхідність зміни підходу до написання та розуміння китайської драми. Старі форма та зміст не могли естетично задовольняти потреби сучасників авторів. Стрімкий плин життя, політичні та соціальні зміни спричинили появу цілком нового покоління, яке не завжди знаходило порозуміння та вчинки якого були зрозумілими оточуючим.

Безумовно, на написання творів вплинув світовий літературний процес, тяглість теат-

ральних постановок до епічності, мінімалізму задіяних персонажів та сценічного оформлення. Новітні китайські п'єси позбуваються тем минулого, галереї старих образів, політична пропаганда вже не стає провідним мотивом для написання творів. Характерною особливістю героїв нового часу Лю Шугана, Лі Вань Феня, Лань Інхай, Цзинь Юня та Ван Пейгуна є, за задумом авторів, перебування в екзистенційному просторі, у житті на межі між уявним та дійсним. Провідним у творах стає і мотив діалогу мертвих із живими, коли небіжчики, з'являючись у слушний момент згадки про них, як можуть, допомагають живим. Цілісне поєднання у п'єсах зорового та слухового ряду дозволило акцентувати увагу на стрімкому перебігу подій, розмежувало початок та логічне закінчення дії, виокремило проблематику, що позначилося на динаміці творення персонажів, осмисленні аудиторією їх вчинків. Значну роль для розуміння п'єси перебрали на себе ремарки, що влучно вказували на емоційний та психологічний стан персонажів.

Неупереджений підхід до театральних декорацій, а у більшості випадків відмова від них, уможливив експеримент із пантомімою, обігруванням навколишнього через умовні жести та рухи, кодувало на сприйняття події. У свою чергу, на творення самотності персонажів вплинула і мова, що допомагала аудиторії глибше сприйняти та зрозуміти авторський задум.

Список використаних джерел

1. Акімова А. О. Дискурс кохання у тематиці класичних цзацюй та розмовної драми ХХ ст. / А. О. Акімова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» Серія : Філологічна. – 2016. – Вип. 62. – С. 20–23. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_9
2. Акімова А. Концепція кохання у смисловому просторі юанської драми / А. Акімова, Н. Ісаєва // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39(1). – С. 3–10. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39%281%29_3
3. Ісаєва Н. Класичні теорії драми в Китаї та Європі: компаративний аспект / Н. Ісаєва, А. Акімова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури. – К, 2012. – Вип. 18. – С. 59 – 62.
4. Современная китайская драма: Сборник: пер. с кит. / сост. и послесл. В. С. Аджимамаудовой и Н. А. Спешнева. – М. : Радуга, 1990. – 445 с.
5. Патріс Паві: Словник театру. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

Alina AKIMOVA

Kyiv

**LITERARY DISCOURSE SOLUTIONS PURPOSE-GENERATION PROBLEMS
«CULTURAL REVOLUTION» IN THE VAN PEYGUNA DRAMA «WE» (1985)**

The relevance of the chosen topic is determined by the need of literary analysis of Chinese modern drama because of the combination of plays visual and verbal. 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.

Алина АКИМОВА

г. Киев

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ
НАЗНАЧЕНИЯ ПОКОЛЕНИЯ «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»
В ДРАМЕ ВАН ПЕЙГУНА «МЫ» (1985)**

Актуальность темы определяется необходимостью литературоведческого анализа новейшей китайской драматургии учитывая сочетание в пьесах визуального и вербального. В статье намечены пути развития драматургии, проанализированы различные точки зрения китайских, европейских и украинских ученых. Отмечено, что экспериментальность новейшей китайской драмы была связана с обновлением формы и содержания. определены существенные черты социально-политического влияния на тексты драм, в частности в творчестве Ван Пейгуна. Проведенный анализ драмы Ван Пейгуна «Мы» обнаружил авангардность пьесы, определилось на тематически идейном, сюжетном, образном уровнях. Ход событий, развертывания конфликта в драме происходил 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 и потери, надежды, стремления. осмысление автором специфики философских категорий бытия, текучести времени, дружбы усилило драматичность произведения. Смоделирован Ван Пейгуном образно-слуховой уровень был намеренно усложненный музыкальными отступлениями.

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

Стаття надійшла до редколегії 06.04.2017