

яка розділяє героїв, заважаючи їм бути разом: 愿在昼而为影，常依形而西东；悲高树之多荫，慨有时而不同！*Хочу вдень бути твоєю тінню, постійно за формою твоєю [рухатись] на схід і на захід; та сумую, що високі дерева мають багато тіней – зітхаю, що часто [ми] не будемо разом!*

Восьме бажання розповідає читачам про намір поета перетворитися на свічку: 愿在夜而为烛，照玉容于两楹。*Бажаю уночі стати свічкою, осявати яшмовий лик серед двох колон.* Тут вжитий ієрогліф 玉 яшма, яка є символом краси – як Піднебесної, так і китайських красунь, тому вираз 玉容 означає "прекрасна зовнішність". Однак наступні рядки свідчать про те, що свічка красуні вже не потрібна: 悲扶桑之舒光，奄灭景而藏明！*Та сумую, що проміння розливається з-за фусану, воно геть знищує тінь і ховає світло! Фусан – на Сході символ священного дерева, з-за якого сходить сонце. Отже, маємо натяк на неймовірну красу жінки, яку поет завуальовано порівнює із сонцем.*

У дев'ятому бажанні Тао Юаньмін хоче стати бамбуковим віялом, щоб овівати обличчя коханої прохолодним повітрям, поки вона триматиме віяло своєю тендітною ручкою: 愿在竹而为扇，含凄飏于柔握。*Хочу в бамбуках стати віялом, віяти прохолодним вихором на ніжне стискання в руці.* Однак, коли холоднішає (випадає біла роса), красуня вже думає лише про довгі рукава та поділ, які будуть зігрівати її. Бамбукове віяло символізує мудрість та тривале життя, біла роса – це один із 24-х періодів року (8-9 вересня), коли у природі відбувається перехід з літа на осінь. Роса, до того ж, символізує швидкоплинність життя та часу. Автор, описуючи зміни у природі, висловлює власні переживання та почуття щодо красуні.

Десяте бажання – останнє, в ньому поет стверджує, що хоче стати деревом *утун*, щоб з нього зробили *цінь* (琴, струнний музичний інструмент, у різні часи мав різну кількість струн). Красуня грає не на *цінь*, а на *се* (瑟), що вказує на дотримання нею традицій, а також на збереження поетом народних звичаїв, бо відомо, що у період Східної Цзінь (东晋, 314-420) на *се* майже не грали [2, с. 48]. Однак саме гуслі (*се*) стали улюбленим інструментом вчених людей древнього Китаю, оскільки вони найбільше пасували для сольного виконання і слугували виражальним засобом [1, с. 440]. Отже, жінка, граючи, клала б цитру на свої коліна: 愿在木而为桐，作膝上之鸣琴。*Хочу з дерева*

бути [у]тунном, [щоб] на колінах лежати співучою цитрою. Однак, коли прийдуть важкі часи, красуня відмовиться від гри на цитрі. *Цінь* – це символ радощів, а також дружби, заснований на довірі.

У рядках про свої бажання та печалі Тао Юаньмін із найвищою майстерністю вільно описав почуття, застосувавши прийоми романтизму [6, с. 105]. Поет хоче перетворитися на комір, пасок та інші предмети, які наближені до красуні і постійно супроводжують її у повсякденному житті, однак його бажання так і не здійснилися. Перед читачем розкриваються десять образних картин, які вирують в уяві оповідача і сповнені його хвилюючим романтичним настроєм. Те, що Тао бажав перетворитися на речі, які могли б стати у нагоді героїні, піклуючись та схиляючись перед нею, – специфічна риса творчості поета; подібних творів украй мало в китайській літературі того часу. У західній літературі доби Середньовіччя аналогічне місце посідали вишукані легенди про лицарів та кохання: "...легендарні лицарі вірно служили дамі з вищого світу і поважали її, ризикували заради кохання, і тому їх шанували" [6, с. 105]. Автор оди воліє стати лицарем і щиро послужити дамі серця, він ніби навмисне знижує своє соціальне становище, вважачи за найбільше щастя схилити голову перед красунею [6, с. 105]. Однак бажання Тао Юаньміна так і не здійснилися – він добре розумів свій час і своє оточення, тому про подібну романтику міг тільки мріяти.

Любовна лірика Тао Юаньміна посідає визначне місце в літературі Китаю. Ода "Заборона кохання" – це виклик тогочасному суспільству і водночас потужне самовираження поета. Досліджуваний у цій невеликій розвідці твір любовної тематики є, по суті, єдиним у творчості Тао Юаньміна, він має важливе значення для розвитку літератури наступних століть і заслуговує на поглиблений аналіз із боку китаєзнавців.

1. Малявін В.В. Китайская цивилизация. – М., 2001. – 632 с. 2. Lawrence C.H. Between Self-Indulgence and Self-Restraint – Tao Qian's "Quieting the Passions" / 中國文哲研究集刊. – 2003/03. – No.22. – P. 35-64. 3. 高建新. 陶渊明闲情赋难归"闲正" // 集宁师专学报. – 2001/9. – 第23卷, 第3期. – 页1-4.; 5. 王丰. 陶渊明《闲情赋》相关资料 (附原文及翻译) : <http://pipazh.blog.163.com/blog/static/298310200733101821995/> 4. 闲情赋并序: <http://www.happypie.org/ClassicLearningCenter.asp?svItem=32;> 6. 许原雪. 华兹华斯与陶渊明爱情诗赋的比较 // 重庆职业技术学院学报. – 2007/3. – 第16卷, 第2期. – 页103-106.

Надійшла до редколегії 04.10.11

Я. Щербаков, асист.

ВПЛИВ ІНДО-БУДДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ҐЕНЕЗУ ДРАМИ ЦЗАЦЗЮЙ ТА МОТИВІВ У ФАБУЛІ ДРАМИ

Статтю присвячено проблемі впливу індійської культури та буддизму на формування драматургії в Китаї, лаконічно розглянуто історію дослідження драматургії в Китаї, різні точки зору на формування драми Цзацзюй, розглянуто вплив індо-буддійської культури на формування драми як жанру та вплив буддійських мотивів на фабулу драми.

Стаття посвячена проблеме влияния индийской культуры и буддизма на формирование драматургии в Китае, лаконично рассмотрена история исследования драматургии в Китае, разные точки зрения на формирование драмы Цзацзюй, рассмотрено влияние индо-буддийской культуры на формирование драмы как жанра и влияние буддийских мотивов на фабулу драмы.

The article is about the problem of the indobuddhism culture influence to the Chinese Yuan drama, in article is laconically explored the problem of Chinese dramaturge study in China, different points of view about zaju genesis, explored Indobuddhism culture influence to Chinese Yuan drama and Buddhism motifs in Chinese drama plot.

Питання виникнення китайської драматургії та вплив на неї індійської культури на сьогодні питання не вирішене в синологічній науці. Якщо китайський театр, зокрема народний фарс, явно має давнє суто народне коріння, то процес генези китайської драми як літературного жанру в китайській культурі не достатньо досліджено.

Перше китайське літературознавче дослідження генези китайського театру – робота Ван Говея "Історія Сунської та Юанської драми". Робота Ван Говея [1], яку було опубліковано в 1913 році, на той час була абсолю-

тно новаторською, фактично першою літературознавчою та культурознавчою монографією в якій досліджувалася китайська драматургія. В даній праці було систематизовано всі відомості щодо театру та театральних дійств в Китаї з найдавніших часів до тринадцятого століття нашої ери. На думку Ван Говея [1] театр зародився в Китаї з культово – ритуальних дійств У (巫), які часто згадуються в давньокитайській історичній прозі (напр. 《楚语》 "Речі з Чу", "商书" – книга історії, 《左传》 "літописи Цзо Чжуан)), згодом, згідно теорії Ван Говея, за доби Сун

© Щербаков Я., 2012

данні культові дійства та ритуальні танці почали виконуватися на сюжет китайської новели Сяо Шо, фактично заснувавши такий жанр як сказ.

Робота Ван Говея написана мовою Веньянь, носить досить компілятивний характер, та майже складається з цитат. Обсяг опрацьованого матеріалу в даній роботі дуже широкий, Ван Говей в хронологічному порядку цитує майже усі відомі на сьогоднішній день театральні дійства та п'єси давнього Китаю. Фактично, дана робота стала теоретичною основою для подальшого дослідження китайського театру та не втрачає актуальності і сьогодні.

Згодом, в 1929 році виходить книга У Мея "Китайська драма АВС", що носить науково – популярний та компілятивний характер, однак збуджує інтерес до китайської драматургії. З тридцятих до п'ятидесятих років двадцятого століття було опубліковано кілька десятків робіт з історії китайської драматургії. (Зокрема, 贺昌群《元曲概论》(1930), 蔡莹《元剧连套述例》(1933), 王玉章《元词韵律》(1936)等), 孙楷第《述也是园旧藏古今杂剧》(1940), 王季烈《孤本元明杂剧提要》(1941), 《元曲家考略》(1953)). Фактично, автори вищенаведених робіт наслідують традицію, встановлену Ван Говеєм, виводячи китайську драму з давньокитайських театралізованих містерій.

Справжньою революцією в дослідженні китайської драматургії можна назвати роботу Чжан Чженьдо [13] "Історія китайської літератури". Робота підсумовує ланку вищенаведених досліджень та вносить абсолютно новий погляд – хоча китайський театр і розвивався автономно, літературна китайська драма запозичена з Індії. Чжан Чженьдо вносить певну ясність в питання виникнення драми саме як літературного жанру у китайській культурі, адже "Історія Сунської та Юанської драми" Ван Говея та вищенаведені праці мають такий недолік: не розрізняють історії драми як літературного жанру, та, взагалом, історію китайського театру.

На думку Чжан Чженьдо проявом драматургії як літературного жанру можна вважати жанр Наньсі – південної драми, що сформувалася під впливом санскритської драматургії.

Чжан Чженьдо [13] наводить ряд вагомих аргументів щодо індійських витоків китайської драматургії:

1. Паралелі в класичних амплуа:

А) Амплуа Мо (末) або Шен – чоловічий персонаж, одна з головних ролей драми, зазвичай в драмі Мо грає сановника, вченого, імператора, ченця, подвижника. Зазвичай амплуа Мо – це амплуа головного героя п'єси.

Амплуа Мо або Шен – на думку Чжан Чженьдо паралельне амплуа Науака в санскритській драмі. Інша паралель амплуа Мо – амплуа Цзін.

В драмі Цзацзюй існують наступні субамплуа Мо: ЧженМо: головний чоловічий персонаж, який може бути як молодою, так і літньою людиною, персонаж зазвичай позитивний (Проте, для Юанської драми абсолютно нехарактерний поділ характерів на білий та чорний, психологічні портрети персонажів складні, навіть – глибоко психологічні). В амплуа Мо арії співає лише персонаж підамплуа Чжен Мо, тому цей характер розкривається найглибше. Вай Мо: другорядний чоловічий персонаж, який не співає арій.

В) Амплуа Цзін (淨) – колоритний чоловічий персонаж. Амплуа Цзін є особливим. Цзін може бути як позитивним, так і негативним персонажем. Цзін – це амплуа імператора, судді, полководця.

С) Амплуа Дань (旦): жіноче амплуа, паралельне амплуа Науіка в санскритській драмі. Цікаво також зазначити те, що в драмі Цзацзюй глибоко розкриті жіночі характери, що в принципі теж більш характерно для давньої індійської літератури ніж для китайської. Чжендань: головний жіночий персонаж, зазвичай зображений досить драматично, страждаючи;Лаодань: амплуа літньої жінки, інколи – матері головного героя або геро-

їні; Чадань: напівкомічна жіноча роль, інколи роль прислужниці;Тедань і Вайдань: другорядні жіночі персонажі;Сяодань і Даньлай: амплуа дівчини;

Д). Амплуа Чоу (丑) – комік. Єдине амплуа, яке увійшло до драми доби Юань з народного театру, що почав розвиватися з часів доби Хань. Комік Чоу – шут, акробат, фокусник, мімік. З часів династії Хань в Китаї існував народний театр Цзацзюй, в якому амплуа коміка було основним. Отже, ми можемо сказати що дане амплуа є характерним суто для китайського театру, а отже не має індійських паралелей. Амплуа Чоу в драмі Цзацзюй зустрічається досить рідко. Ден Шаоцзі вважає, що в драмі Цзацзюй необхідно розглядати лише три перші вищенаведені амплуа.

Отже, три з вищенаведених амплуа мають паралелі в санскритській драмі, а одне – не має. Таким чином, існує певна паралельна спорідненість в амплуа китайської та санскритської драми.

2. Паралелі в структурі драми. І в китайській, і в санскритській драмах існують "вступні слова" перед початком п'єси та між актами, кожен персонаж виходячи на сцену співає арію, що характеризує його характер та діяльність. По закінченню п'єси автор використовує арію епілогу для підкреслення моральної направленості драми, тобто епілог фактично є певною квінтесенцією моралі п'єси.

3. Характер мови – прості люди в індійській драмі розмовляють на пракриті, люди ж знатного походження розмовляють на санскриті, таку саме паралель Чжан Чженьдо вбачає в китайській драматургії, адже люди знатного походження використовують "сакральну" лексику китайської мови, а персонажі, суспільне становище яких не так високо, використовують буденну лексику, їхні арії написані в буденному стилі.

Отже, враховуючи вищезазначені фактори ми можемо прийти до висновку, що на рівні паралелізму жанрів існував певний вплив індійської драматичної традиції на китайську. Наявність моралізуючого епілогу вказує не лише на паралель з індійською драматургією, а й на паралель у моралізуючих функціях драми в китайському та індійському суспільствах, що вказує на первинність морально – етичних мотивів у драмі. Якщо суттю драми є конфлікт, то конфлікт в даному разі розглядається скільки в ракурсі морально – етичних проблем, а не скільки в руслі конфлікту між характерами персонажів.

Враховуючи жанрову спорідненість Цзацзюй з індійською драмою, необхідно також розглянути питання жанру бьяньвень (变文). Бьяньвень – популярний жанр китайської буддійської літератури, фактично – театралізована пропаганда цінностей буддизму Махаяни, що виконувався на площах великих міст. На відміну від народного, фарсового театру, який швидше за все ближчий до цирку ніж до театру, бьяньвень мали чіткий сюжет та структуру, що спиралася на сюжети буддійських сутр, джатак, ітівритак, інших буддійських канонічних жанрів, але при тому включали в себе значну частину суто художнього літературного тексту (який не можна розглядати як фрагменти буддійського канону), яскравого моралізуючого сюжету та імпровізації. За визначенням Л.Н. Меншикова[5] "під бьяньвень слід розуміти розповідний жанр народної літератури, в якому проза та вірші органічно співіснують, прозаїчне оповідання перемежується з оповіданням у віршованій формі, при чому вірш повторює, уточнює, розвиває в різних аспектах зміст прози". На думку Л.Н. Меншикова дане визначення співпадає з думкою таких дослідників як Чжен Чженьдо і Лю Дацзе. Отже, сюжетність дії, чередування прози та поезії (структура Бьяньвень цитата з канонічного тексту – проза – вірші), сценічність дії дозволяє нам припустити, що жанр Бьяньвень можна назвати одним з джерел драми Цзацзюй, що також можна розглядати як аргумент щодо впливу китаїзованого буддизму на генезу драми Цзацзюй.

Як літературний жанр б'яньвень був оформлений за часів династії Тан, коріння жанру б'яньвень значно глибше – воно уходить в період становлення буддійської думки на території КНР. Адже сам характер перекладу буддійських текстів на китайську мову, фактично процес підбору семантичних відповідників санскритським термінів лексикографічними засобами ієрогліфіки, значно спонукав до спрощення та популяризації буддизму Махаяни. (Зокрема, перекладацький стиль Кумараджіви, який переклав на китайську мову понад 300 текстів, зокрема текст лотосової сутри (秒法莲花经), за якою був створений "б'яньвень про гуаншиїнь", "Б'яньвень по лотосовій сутрі", численні інші).

Але метою створення б'яньвень було не тільки популяризація сутр, основною метою творів даного жанру було показати ілюзорний, витончений характер оточуючої реальності, також Б'яньвень можна розглядати як витончену художню літературну обробку буддійських сутр. Певним чином б'яньвень можна розглядати як один з перших кроків до Юаньської драми.

Суто гіпотетичним джерелом драми цзацзюй, тісно пов'язане з буддизмом Махаяни та драматургією можна назвати містерію Цам, що виконувалася в Гімалаях, які на той час також увійшли до Юаньської імперії. Гімалайський Цам – узагальнена назва містерій, що з кінця першого тисячоліття проводилася в буддійських спільнотах, метою якого було ілюструвати вигнання темних сил. Драму Цзацзюй ні в якому разі не можна вважати розвитком подібних містерій, але саме той факт що драма Цзацзюй виконувалася переважно на сценах при буддійських монастирях дозволяє провести певну паралель, пам'ятаючи про те що містерія Цам є народним ритуальним дійством, а драма Цзацзюй – суто авторська. два данні літературні жанри поєднує ритуалізована форма, в яких виконувалися обидва – виникла складна система костюмів та масок, спеціальних ритуалізованих рухів для позначення кожного дійства. Адже в інших жанрах китайського театру даного символізму не існувало. Отже ми можемо припустити вплив містерії Цам або подібних містерій на формування Юаньської драми. Сама ж містерія Цам явно зазнала значного впливу індійського театру. Окрім прямого впливу буддизму та на формування драми Цзацзюй, можна говорити і про вплив опосередкований – через такі елементи драми Цзацзюй як арії та, поезія що сформувалася під значним впливом Чань-буддизму.

Щодо світоглядного аспекту синтезу китайської та індійської культури в далекосхідній драматургії, то окремої уваги заслуговує сам характер фабули, часопростору та конфлікту Юаньської драми. Враховуючи суб'єктивність нарації художнього тексту, наведемо деякі авторські роздуми з даного приводу:

Основною драми є конфлікт – невід'ємна складова зовнішньої та внутрішньої сторони життя драматурга. Конфлікт – психологічний феномен загострення почуттів та зіткнення принципів в ситуації, яка не може бути самою собою розв'язана. Фактично, саме конфлікт є основою драматургії, як комедії, так і трагедії, адже лише на основі конфлікту може бути побудована фабула. Конфліктність та гармонія – ось дві основні характеристики фабули східної драми. Конфліктність – основа розвитку дії сюжету, а "гармонізація", подолання конфлікту – основа сюжетної розв'язки юаньської драми.

Саме такий принцип був закладений саме в філософії Махаяни (大乘) – великого шляху, який сформувалася на території сучасної Північної Індії, Пакистану, Східного Туркестану в I–IX ст. н. е. і в даний період проникла на територію сучасного КНР. (Фактично засновниками Махаяни можна назвати ряд мислителів Індії та центрального сходу – Нагаарджуну, Арьядеву, Асангу, Дхармакірти, Васубандху[11])

Якщо розглянути саме морально – етичний пласт п'яньвень Махаяни, то в першу чергу треба розглянути систему Парамітр (波罗密多) [11] – етичних цінностей та систему відносності цих самих моральних якостей в системі Махаяни. Якщо провести паралель Парамітр та класичної системи цінностей християнського світу, то можна зазначити ідентичність більшості моральних цінностей за винятком Праджняпарамітри – буддійської мудрості та Дхьянапарамітри – буддійської медитації.

Праджняпарамітра фактично є інтуїтивним емпіричним сприйняттям реальності, що знаходиться за межами реально досягнутих органами чуття буття, тобто абсолюту. Дхьянапарамітра – медитативний стан усвідомлення даної реальності, фактично метод пізнання. Вищою метою актора Юаньської драми є не лише рухами передати оточуючу реальність, але і ввести глядача в стан інтуїтивного сприйняття, передаючи "абсолютну" суть самого дійства. Фактично ж – вся система рухів китайської драми це витончена містерія, коріння якої глибоко врастають в символіку буддизму Махаяни.

Фабула Юаньської драми може паралельно розвиватися нібито в двох паралельних часопросторах – часопросторі "земному" де діють земні, реальні персонажі та часопросторі небесному (наприклад, на горі Меру або Пенлай), на якому діють будди та бодхисатви. Китайську драму побудовано так, що і "земний", і "небесний" часопростір активно взаємодіючи в процесі розвитку фабули драми, ніколи не перетинаються ні в рамках однієї сцени, ані в рамках одного акту.

Дуже часто герої "небесного" часопростору через певні обставини (найчастіше, через моральний занепад) потрапляють на землю. Отже, в когнітивній картині світу Юаньської драми існують як би два "світи" вищий та нижчий, що вертикально розташовані один над одним, дзеркально протилежні. Як приклад можна навести драми "Знак терпіння"[6], "Студент варить воду біля острова Шамень", "Подорож на захід". В усіх вищезазначених драмах часопростір дії налічує декілька нашарувань. Отже, конфлікт в Юаньській драмі може бути не тільки конфліктом принципів та почуттів окремих персонажів – це також може бути конфлікт і має бути конфлікт абсолютного з буденним. Шлях героя Юаньської драми – це завжди шлях "крізь терни до істини", шлях від "небесного" до "земного" і знов повернення у "небесне", абсолютне, вічне. Даний моральний шлях – не лише шлях прямої спокути гріхів, характерних для сюжету європейського роману – паломництва, а шлях до осмислення буття і виправлення через це осмислення, шлях до інтуїтивного осягнення істинної природи себе як людини, істини буття, шлях до подолання болючого розриву з вічним, що є кінцевою метою всіх філософсько – релігійних світоглядних систем як китайської так і індо – буддійської цивілізації.

Таким чином, можна вважати що на зокрема китайський національний та далекосхідний театр в цілому значний вплив мала індійська традиція, драму можна розглядати як літературний жанр, в якому тісно переплівся далекосхідна та індо – буддійська культура, що є широким полем для майбутніх компаративістичних та літературознавчих досліджень.

1. Ван Говей. Історія Сунської та Юаньської драми. – Пекін, 1913.
2. Васильев Л.С. Культ, релігії, традиції в Китаї. – М., 2001.
3. Малеєв В.В. Китайська цивілізація. – М., 2001.
4. Ермакова Т.В., Островская Е.П. Классический буддизм. – СПб., 2009.
5. Мастеро А. Релігії Китаю. – СПб., 2004.
6. Меншиков Л. Б'яньвень по лотосовій сутрі. – М., 1984.
7. Меншиков Л.Н. Китайская классическая драма. – СПб., 2003.
8. Несторовский П.П. Хрестоматия по теории драмы. – К., 1988.
9. Ринчендуб Бустон. История буддизма. – СПб., 1999.
10. Радхакришнан С. Индийская философия. – К., 2005.
11. Судзуки Д.Т. Антология дзен-буддийских текстов. – СПб., 2005.
12. Торчинов Е.А. Избранные сутры китайского буддизма. – СПб., 2005.
13. 大藏经: 精华本. 北京 Великий буддійський канон. – Пекін, 2007.
14. Чжан Чженьдо. Історія китайської літератури. – Пекін, 2008.
15. 黄榭华. 中国佛教史. 北京 2008 – 290ст. Історія китайського буддизму. – Пекін, 2008.

Наукове видання



ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

СХІДНІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Випуск 18

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та електронні носії не повертаються.



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 10,0. Наклад 300. Зам. № 212-5978.
Вид. № Іф3 Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний.
Підписано до друку 02.03.12

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; тел./факс (38044) 239 3128
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02