

**Я. И. Щербаков**

**КИТАЙСЬКИЙ БУДДИЗМ  
ТА ДРАМА ЦЗАЦЗЮЙ ДОБИ ЮАНЬ  
(1271-1368)**



Київ  
Видавничий дім Дмитра Бураго  
2017

УДК  
ББК  
Д

**Рецензенти:**

**Мегела Іван Петрович** – д-р філол. наук, проф., Академік АН Вищої освіти (2004), член Зовнішньої колегії АН Угорщини (2009), Лауреат премії Угор. Тов-ва захисту автор. прав «Artisjus «за кращий худ. переклад» (1985) та Відділу культури при канцлері Австрії за переклади творів Артура Шніцлера укр. мовою (2002), завідувач кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Костанда Ірина Олександрівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри китайської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Щербаков Я. И.**

**Китайський буддизм та драма цзацзюй доби Юань (1271-1368) :** Монографія / Я. И. Щербаков. – К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2017. – с.

**ISBN 978-966-489-390-6**

В монографії «Китайський буддизм та драма цзацзюй доби Юань» (1271-1368) розглянуто витоки китайської драми, індо-санскритську теорію походження юаньської драми *цзацзюй*, вплив буддизму на культуру та літературу юаньської доби, проаналізовано етичні та міфічні мотиви китайського буддизму у сюжетах драм *цзацзюй*.

УДК  
ББК

# Зміст

<b>Вступ</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1.</b> Життєвий шлях Шак'ямуні, формування ядра буддійської доктрини та адаптація буддизму в Китаї .....	5
<b>РОЗДІЛ 2.</b> Вплив буддизму на генезу юанської драми та етнокультурне середовище китаю доби Юань (1271–1368) .....	19
<b>2.1.</b> Історіографія впливу релігії та буддійського вчення на процес генези драми <i>цзацзюй</i> в роботах китайських та західних науковців .....	19
<b>2.2.</b> Вплив буддизму на китайську культуру доби Юань (1271–1368) .....	69
<b>2.3.</b> Структурні особливості юанської драми .....	84
<b>2.4.</b> Фантастично-релігійні п'єси юанської драматургії: буддійський компонент .....	94
<b>РОЗДІЛ 3.</b> Аналіз та класифікація буддійських мотивів у драмах жанру <i>цзацзюй</i> .....	106
<b>3.1.</b> Буддійська мораль та етика в юанській драматургії (на прикладі драм: «Знак терпіння», «Сон Дунпо», «Порятунок Лю Цуй») .....	106
<b>3.2.</b> Відображення міфічних мотивів китайського буддизму в юанській драматургії .....	140
<b>3.3.</b> Символіка місця та часу дійства в драмі <i>цзацзюй</i> ...	174
<b>Висновки</b> .....	182
<b>Список використаних джерел</b> .....	188

## Вступ

Доба Юань (1271-1368) була часом бурхливого розквіту драматургічної творчості і помітного прогресу в розвитку театру, тому в історії китайської драматургії династію Юань (1271-1368) прийнято називати «золотим віком». Китайські джерела наводять назви більше п'ятисот п'єс, створених ста десятьма авторами. До наших днів дійшли тексти більш ніж ста п'ятдесяти п'єс, і серед них – твори Гуань Ханьцина, Ван Шифу, Ма Чжюаня, Ян Сяньчжі, Бай Пу, Ши Цзюньбао, Кан Цзінчжи, Цзі Цзюньсяна, Гао Веньсю. Юанська драма відобразила багато рис свого часу, в її кращих зразках відчувається живе дихання цієї віддаленої епохи. Героями п'єс були імператори, міністри, генерали, чиновники, придворні красуні, дрібні торговці, слуги, рибалки, селяни, гетери. Тобто, в сюжетах п'єс XIII–XIV ст. представлені майже всі класи і верстви суспільства. Науковий інтерес до юанської драми починає проявлятися з десятих років XX століття. З того часу з'являється багато праць, присвячених дослідженню цього великого літературного пласту. В монографіях таких синологів, як Ван Говей, Чжен Чженьдо, К. Маккерас, В. Ф. Сорокін, Б. Л. Ріфтін, В. Долбі, Є. О. Серебряков, Л. Н. Меншиков, які досліджували і аналізували юанську драму, розглянуто історію, структурні особливості та тематику фабул драм. Зазначимо, що література Китаю не могла бути обмежена лише національним обрієм і залишатися індиферентною до інших культур. Китайська література у процесі історичного розвитку зазнавала зовнішнього впливу. Таким чином, ми маємо розглядати розвиток китайської літератури і, зокрема, драми в контексті взаємовпливу з літературним надбанням інших країн. Адже, не враховуючи зовнішніх культурних впливів, як на китайську літературу, так і китайської літератури на розвиток світової культури та літератури, втрачається фактор об'єктивності, що завдає серйозної шкоди науковому сприйняттю проблеми. Дана монографія написана за матеріалами кандидатської дисертації «Буддійські мотиви в драмі доби Юань (1271-1368)».

# РОЗДІЛ 1



## **Життєвий шлях Шак'ямуні, формування ядра буддійської доктрини та адаптація буддизму в Китаї**

Буддійське вчення, яке абсолютно не спирається ні на індуїстську традицію, ні на концепцію інших філософських шкіл, фактично є унікальним. Хоча буддизм і є релігійним вченням, його ніяк не можна розглядати лише як форму релігії, адже це передусім індивідуальний світогляд, який адаптується до етно-культурних умов. Тому можна говорити про китайський, японський, палійський буддизм, адже в кожній з багатьох країн, де він розповсюджений, буддизм видозмінювався, пристосовуючись до навколишнього середовища, переймаючи риси національної культури, цивілізації та формуючи свій транснаціональний культурно-цивілізаційний простір, побудований на основі певного світогляду, можна сказати, певної ідеології. В буддизмі знайшло своє місце притаманне для багатьох релігій вклоніння святиням – священним місцям та праведникам, однак за останнім явищем стоїть не стільки віра, скільки пієтет перед буддійським ученням. Буддизм легко знаходить способи гармонійного поєднання своєї філософії із місцевими релігіями Китаю, Індії та Японії, фактично займаючи місце етики та метафізики, вмонтовується в релігійну систему певної країни, інколи по-своєму перетрактуючи її постулати. Тому в нашому дослідженні ми насамперед маємо справу з китайізованою формою буддизму Махаяни.

Доба Гаутами Шак'ямуні була пронизана скептицизмом, зневірою в традиційних богів ведійського пантеону. У першому

тис. д. н. е. первісний, майже не усвідомлений давньоіндійський монізм, фактично переживши себе як форму мислення, розпався. Від давніх індійських вірувань залишилася лише сама оболонка, каста жерців-брахманів жила суто матеріальним життям, не турбуючись щодо логічної відповіді про сутність власних ритуалів, що і стало поштовхом для нових релігійно-філософських пошуків.

Слід зазначити, що у першій половині першого тисячоліття до н. е., в період індоарійської колонізації Гангу племена північно-західної Індії та Непалу (з яких походив Гаутама Шак'ямуні) потрапляють під вплив культури індоіранських завойовників, в результаті чого утворюються невеликі держави<sup>1</sup>.

Одна з таких держав – царство Капілавісту – виникло біля ріки Рапті, що спускалася з південної частини Гімалаїв і впадала в Ганг. Південними сусідами Капілавісту були порівняно більші міста-держави Кошала та Магадха, які знаходилися на вищому щаблі розвитку.

Швидше за все, Капілавісту ми можемо розглядати як невелику аграрну державу, адже основою традиційних вірувань Капілавісту був культ Землі. Відповідно, найбільшим святом царства було свято весни – традиційний новий рік, під час святкування якого Цар плужив землю, співаючи гімни<sup>2</sup>.

Керував державою Капілавісту, а можливо, і створив її, рід Шак'їв. Царі Капілавісту, Магадхи та Кошали, вважали себе воїнами-кшатріями, але вони не належали до індоіранських (індоарійських) завойовників. Тому, в цій місцевості, а це сучасний Непал та штати Індії Уттар-Прадеш і Бідар, влада жерців брахманів

<sup>1</sup> В. П. Андросов пов'язує появу філософії буддизму із зародженням цивілізації міського типу. В цілому, це твердження заслуговує значної уваги, адже антична філософія як форма існування науки та літератури також з'являється за часів формування цивілізації міського типу. Великої уваги заслуговує також питання урбанізації та зародження художньої прози, адже найдавніша література представлена передусім поетичною формою – обрядовими піснями, релігійними гімнами, зародженням епосу. Для китайської літератури це Шицзін – книга пісень, для Індійської – гімни Рігведи, для давньої Греції – релігійні гімни. Філософська та художня проза оформлюються значно пізніше – за часів урбанізації.

<sup>2</sup> Такий обряд характерний для багатьох синотибетських народів, в Китаї цей аграрний обряд зберігався до 1911 року.

була не лише не абсолютною, а й майже не присутньою. Якщо в інших регіонах Індостану тих часів священними книгами вважалися Веди, палали вогнища напівпервісних жертвоприношень, то на цій території Гімалаїв Веди і кастове походження були не обов'язковими. Державною мовою Магадхи був не санскрит, а мова Артхамагатхи.

За даними сучасних дослідників, на цій території в родині царя Капілавісти Шудодхани, який двадцять років не мав сина, десь наприкінці V – на поч. IV ст. до н. е. народився Гаутама Шак'ямуні [9, с.15]. Його матір'ю була цариця Майя, якій перед пологами наснився сон, що у її правий бік увійшов білий слон [187, с. 19-21] (Слон – у китайській та індійській культурах символ спокою, мудрості та працелюбності). Адже, з погляду послідовників Великого Шляху (Махаяна, «Велика Колісниця»), Гаутама Шак'ямуні «втїлювся на землі» для того, щоб показати, як можна пройти миролюбивий та мудрий «духовний шлях» буддизму.

У буддизмі Махаяни земне життя Шак'ямуні вважалося не першим, про що свідчать символічні притчі, в яких Гаутама розповідає про свої минулі життя. Притчі носили морально-етичний характер *джатаки*. На нашу думку, з погляду історії літератури *Джатаки* можна фактично назвати одними з перших збірок морально-етичних напівказкових сюжетів. У китайській літературі III–VI ст. *джатаки* представлені збірками перекладів, найвідоміший із яких – «Канон ста притч» («百寓经») [16]. Зрештою, китайська Махаяна розглядає Гаутаму як непершого і неостаннього «просвітленого Будду», адже до нього було багато інших «просвітлених» істот (будд та бодхисатв), про що (якщо вірити китайській буддійській традиції) згадує і сам Гаутама в «Діамантовому каноні» [176, с. 23–61].

За легендою, Шак'ямуні народився не в палаці, а в дорозі, у садах поблизу села Лумбіні [187, с. 22]. Відразу після народження Шак'ямуні зробив по сім кроків на південь, північ, захід та схід, і на місці кожного його кроку виростала квітка лотосу [187, с. 24]. Потім, ставши в центрі мандали, Шак'ямуні зазначив, що це його останнє земне життя.

У сім років Гаутама почав вивчати письмо, математику, санскрит та місцеві мови, але передусім опановував воїнське мистецтво, адже походив із варни кшатріїв-воїнів [187, с. 44-48]. Згодом у Китаї мирний за своєю природою буддизм стане своєрідним патроном війни [75], адже суттю буддійського подвижництва в Китаї вважається боротьба з негативними силами, що знайшло своє відображення в буддійській драматургії.

У шістнадцять років Сідхартха Гаутама одружився з принцесою Яшодхарі. У двадцять дев'ять років в них народився син, який згодом став наймолодшим буддійським подвижником у світі. Саме через це в Піднебесній імперії за доби Юань (1271–1368) існувала дитяча буддійська спільнота, фактично, цілий прошарок дуже молодих подвижників, що починали свій «буддійський шлях» у п'ять-сім років, про що свідчать описи побуту буддійських монастирів у текстах драм доби Юань (1271-1368).

Можливо, до неспинного духовного пошуку Шак'ямуні підштовхнув сам дух того періоду – доби духовних пошуків. Але в першу чергу нових пошуків духовної реалізації особистості вимагав стан повної духовної деградації суспільства. Адже, саме за цих часів зневіри у брахманських богах постало головне питання літератури давньої Індії «Що є реальність?». Саме такою є основна проблема праякритської літератури того періоду (зокрема пізні *упанішади*). Зазначимо, що відповідь на це запитання в буддійському ракурсі розглядають і автори юанської драми. Адже в текстах юанських драм ми знаходимо суто буддійські діалоги, в яких персонажі шукають відповідь на глобальні питання буття.

Отже, спробуємо пояснити логіку міркувань доби Будди Шак'ямуні, в часи, коли міф вже не є об'єктом сліпої народної віри. Міфи більше не пояснюють оточуючий світ урбаністичної культури того часу. Мислячі люди, якими перед усім стають, як і в античній Греції того самого періоду, перші міщани починають шукати відповідь на питання існування буття. Ці пошуки знайшли своє відображення в літературі «сокровенних бесід»: *араньяках та упанішадах*.



Основою буття в світогляді упанішад є вище начало – абсолютний *Брахман*. *Упанішади* виокремлюють *брахман* як вище нематеріальне начало [36, с. 285–290]. *Брахман* в *упанішадах* стає тотожним усвідомленню певною особистістю цього вищого, нематеріального. Відповідно, якщо допускається існування певного вищого начала – і його можна певним чином усвідомити, то існує певна свобода усвідомлення та свобода духовного пошуку [92, с. 101–198]. Фактично, цій тематиці присвячена майже вся інтелектуальна література того часу – *араньяки* та *упанішади*.

Зрештою, втомлений від повсякденності та буденного існування, до цього пошуку вищого та осмислення оточуючого приходять і сам Шак'ямуні. Життя, повне фізичних втрат, не лише не відводить, але і активно спонукає до цього пошуку.

Побачене під час полювання та усвідомлення станів хворого, старого та мертвого [187, с. 72-78] приводить Шак'ямуні до думки про велику драматичну гру життя. Гру не несподівану і спонтанну, а причинно-обумовлену. Життя є стражданням. Радість і горе по черзі змінюють одне одного. При цьому треба зазначити, що саме матеріальне буденне життя, а не існування в цілому, є стражданням для Гаутама. Таким чином, з нашої точки зору, в самих коренях буддійської думки уже закладено потяг до драматичного театралізованого дійства. Адже буддійська драма, буддійський театр – калейдоскоп реалій та ілюзій.

Отже, буддизм ніколи не був чужим драматичному мистецтву. Драма для буддизму є не лише відображення життя з його яскравими конфліктами, а є його зображенням – самим життям на сцені, адже Гаутама розглядає сутність існування як комбінацію форм первинних елементів, названих *дхармами* [96, с. 105-111]. Потік *дхарм* знаходиться в постійному русі, а отже – сутність буття, яка складається з комбінацій *дхарм*, постійно змінюється.

Якщо буддизм робить акцент на існуванні страждання, то чим є це страждання для буддизму? По-перше, це не вічність буття (*aniyatah*). Адже буття Шак'ямуні бачить як феноменологічний потік атомів – *дхарм* (法, комбінації яких постійно змінюються.

Самі ж *дхарми* для Гаутами феноменальні, неділимі і вічні. Існування *дхарм* спирається на певний простір, в якому вони розміщені, пустотність – Sunyatah. (空). Сприйняття оточуючого середовища для Гаутами є суто ментальним, психічним, ґрунтується на досить раціональному психоаналізі. Отже, для того, щоб глибоко зрозуміти буддійську думку, треба чітко усвідомити буддійську гносеологію, когнітивістику та концептуальні уявлення про світ.

Для буддизму існує п'ять основних груп елементів буття – скандх [45, с. 33]. Рупа (Rupam) – група елементів буття, які наше сприйняття відчуває на дотик, осягає фізично – як то тверде чи м'яке, тепле чи холодне, кругле чи квадратне, приємне або відштовхуюче, тобто, це група елементів, що сприймаються фізично. Друга скандха – Ведана (Vedanah) – це група елементів, пов'язаних з емоційним сприйняттям. Ведана вміщує в собі елементи буття Рупа, які сприймаються на дотик, а також надає емоційне забарвлення кожному з елементів. Третя скандха – Санджня (Sanjnah) – це усвідомлення елементів буття, яке містить у собі Рупу і Ведану. Санджня – це процес складання уявлень про певний елемент буття на основі фізичних, емоційних та ментальних факторів. Четверта скандха – Самскара (Samskara) – нерозривно пов'язана із вченням про карму, адже карма є наслідком минулих дій відповідно до закону причинно-наслідкового зв'язку. Самскара є складним процесом утворення в психіці людини певного уявлення, що виникає внаслідок аналізу і узагальнення елементів буття. Самскара вбирає в себе узагальнення кількох психологічних висновків, що створені внаслідок дії попередніх скандх. Остання, п'ята скандха, Віджняна (Vijnana) – це світобачення, фактично, кажучи мовою сучасної лінгвістики, когнітивна картина світу індивідууму.

Свідомість для буддизму Махаяни є елементом, що сприймає *дхарми*, і водночас, сама є потоком *дхарм*. Свідомість – це феномен, що складається із зору (caksuh), слуху (srotam), тактильності (ghranam), відчуття нюху (kayah), розуму (manah), кольороформи (rupam), звуку (sabdah), запаху (gandhah), смаку (rasah), осягання (sparsah), атомів-*дхарм* (dharma-dhatavah), побаченого

(caksur-vijñanam), почутого (srota-vijñanam), сприйняття запаху (gharana-vijñanam), сприйняття смаку (jihva-vijñanam), тілесного дотику (kaṣa-vijñanam), концептів мислення (mano-vijñana-dhataṣah) [9, с. 292].

Таким чином, для Гаутама свідомість є феноменальним комплексом, що складається з вісімнадцяти елементів (або в даному контексті можна сказати: формується грою відчуття та розуму). Виходячи з цієї експресивно-феноменалістської точки зору, та реальність, яку ми бачимо, є грою нашого сприйняття. Тому реальність, яка сприймається, є ілюзорною, феноменальною, певним чином, суто індивідуальною, суб'єктивною.

Попри те, феноменальність не заперечує існування об'єктивної реальності: адже якщо не існує реальності буття, то не можуть існувати і феномени буття, що сприймаються. Отже, якщо придивитися ближче і глибше, Гаутама не є нігілістом. Буття для Гаутама є грою елементів *дхарм*, що не лише постійно змінюються, але і неадекватно сприймаються свідомістю, адже процесу сприйняття заважають *клеші* – психічні елементи, що не дають адекватно сприймати оточуючий світ.

Це в першу чергу – «три отрути» (зздрість, гнів та ненависть), в другу – незнання (моhak), аморальність (pramadah), неробство (kaṣidhyam), зневіра (asradhyam), повільність мислення (styanam), пориви надмірного збудження свідомості (auddhatyam). Таким чином ми можемо визначити буддизм як психологічне, феноменологічне та етичне вчення, що слід прийняти до уваги при аналізі буддійського компоненту в літературному творі.

Наступна, «друга благородна істина» буддизму, про яку говорив Гаутама Шак'ямуні, стверджує, що страждання має свої причини, а отже існує причинно-наслідковий закон, ланцюг взаємозалежного походження страждання. Це – незнання (avidya), самскара, віджняна – в даному контексті невірне усвідомлення (vijñanam), ім'я-форма (naṣa-rūpaṣ), шість органів відчуття (saḍ-āyatanaṣ), дотик (sparsaḥ), ведана – тут сприйняття (vedana), спрага (trṣna), досягнення мети (upaḍanaṣ), буття (bhavaḥ), народження (jatiḥ), старість (jara) [9].

Ключ до розуміння ланцюжка взаємозалежного походження передусім психологічний. З точки зору буддизму Махаяни «незнання реальності» приводить до викривленої суб'єктивної картини світу, спотвореного сприйняття реальності. Тому однією з цілей буддійського вчення є знайти ключ до сприйняття реальності об'єктивно, такою, якою вона є. Адже невірне сприйняття реальності призводить до спотворення концептів мислення, логічних висновків (тут – Самскара), що змінює картину світу, світобачення людини (vijñāna), обумовленої хибним аналізом відчуттів шести органів сприйняття, що певним чином викликає, з точки зору буддизму, концептуально неправильну форму світогляду.

Таким чином, якщо з точки зору Гаути існує чітка причина страждання, то, фактично, прямим логічним висновком буде існування способу усунення страждання. Припинення страждання, третя благородна істина буддизму Гаути – це чотири моральні якості: платонічна любов до усіх живих істот (maītrī), співчуття (karuṇā), радість (mudīta), непохитність (upekṣā), які стають основою для альтруїстичного світогляду. Саме цей світогляд є психологічною основою третьої благородної істини буддизму – припинення страждання.

Учення Шак'ямуні – перше вчення в давній Індії, в якому основним є не стільки прагнення вийти за межі матеріального буття, скільки прагнення спасіння від матеріального страждання і розвитку глибокого духовного щастя. Але оригінальність буддійського вчення, його відмінність від інших містико-філософських вчень, полягає в четвертій благородній істині – пошуку шляху позбавлення від страждання. В даному разі особливістю вчення Шак'ямуні є прагнення відкинути догму як форму існування думки. Саме адогматизм вчення Шак'ямуні, спрямованість його на логічний аналіз емпіричного буття та інтуїтивний пошук яскраво розкривається в китайській буддійській традиції.

Шак'ямуні залишає дім для того, щоб «осмислити шлях позбавлення від страждання» і вирушає в ліси Гімалайських гір [187, с. 84-85]. До цього його підштовхнула зустріч з мандрівним

відлюдником [9, с. 71–72]. Образ відлюдника в пошуках істини, який нам змальовують традиційні життєписи Будди – це типовий образ для доби, коли відбулося знецінення усіх традиційних міфічних вірувань. Паралелі з цим образом ми можемо побачити в образах буддійських наставників в юанській драматургії, які ми розглянемо нижче.

Отже, Шак'ямуні Гаутама навчався у відлюдників. Першим вчителем Шак'ямуні був відлюдник Бхарава [9, с. 73–81], що практикував надмірний аскетизм. Шак'ямуні певний час спілкується з Бхаравою, але відкидає надмірний аскетизм останнього. Духовні вправи Бхарави хоча й значно загартовували тіло, не мали нічого спільного з духовним пошуком Гаутами. Гаутама навчився всьому, що знав Бхарава за тиждень, не впадаючи в особливий аскетизм, адже Гаутама походив з касты воїнів і мав відповідну підготовку.

Іншим наставником Шак'ямуні був Арада Калама – досить типовий представник суспільства тогочасного Непалу. На відміну від Бхарави, Арада не вдавався до аскетичних вправ, що виснажують тіло. Калама прекрасно володів техніками споглядання (Dhiana), з яких потім і постав китайський Чань-буддизм (禪宗). Адже «Чань» (禪) – це переклад санскритського слова «дхіана». Саме Арада Калама навчив Гаутаму, що внутрішня сутність людини може звільнитися від кайданів плоті [9]. Так Гаутама відкрив третю благородну істину: страждання можна спинити (Nirodhah). Якщо перші дві істини буддизму змальовувалися переважно в песимістичних тонах, то третя робила шлях Гаутами досить оптимістичним. Адже страждання можна припинити (Nirodhatah), можна стати заспокоєним (Santatah), прагнути свободи (Pranitatah), відмовитись і від обумовленого існування (Nihsaranatah), тобто певним чином можна стати вільним. Отже, існували люди, що вже стали вільними; згідно буддійської традиції перших шістьох Будд Гаутама, називає: Віпас'ї (Vipasyi), Сікхі (Sikhi), Вісвабху (Visvabhu), Краку-чандах (Kraku-Cchandah), Канакамуні (Kanaka-Munih), Каш'япа (Kasyapah) [9]. Буддизм Махаяни пікреслює чотири основні якості Будди. Це: Майтрі (Maitri) – божественна

любов, Каруна (Karuna) – співчуття, Мудіта (Mudita) – радість і Упекша (Upeksha) – незворушність [9]. Навчаючись у Калами, Гаутама також виділяє два основних типи медитації: заспокійливо-аналітичну «Шамадху» та спонтанну «Віпашьяну», що сильно вплинула на медитативність китайської пейзажної лірики, а також на арії китайської драми. Згодом у китайському мистецтві запанувала саме медитативна тенденція.

Наступним учителем, до якого звернувся Гаутама, був Удрака, який також дуже тонко володів техніками медитації. За вченням Гаутама, як і за численними вченнями, що існували до нього, Всесвіт складався з першоелементів: Землі (Prithvi), Води (Apah), Вогню (Tejah), Вітру (Vayu), Ефіру (Akasah), Свідомості (Vijnanam) – шостий елемент, який додав Гаутама [9]. З кожною складовою був пов'язаний певний медитативний образ Будди, повністю ця тема була розкрита в пізніх буддійських роботах. Буддою простору вважався Вайрочана (Сяючий), води – Акшобхья (Непохитний), землі – Ратнасамбхава (Джерело дорогоцінностей), повітря – Амогасиддхи (Могутній переможець), вогню – Амітабха (Безмежне світло) – всі вони уособлюють буддійський абсолют [9].

Згодом імена цих символічних Будд стали своєрідними мантрами китайського буддизму. Особливо популярним в китайському буддизмі був Будда Амітабха (Будда нескінченного світла, вогню) [21, с. 330-331, 181]. Вважалося, що повторення «Амітабха» (Будда яскраво сяючого світла, «буддійський абсолют») і медитація на образ цього Будди вкупі з праведним життям, допомагало потрапити в «Сукхарваті» – буддійський рай, землю найвищої радості [181, с. 87]. Амітабха зображувався червоним, з ним завжди був пов'язаний Бодхисатва співчуття – Гуаньїнь (观音). Бодхисатва – це подвижник, що йшов або йде до стану Будди, паралельно допомагаючи оточуючим і всьому Всесвіту. Бодхисатва спирається на шість параміт (чеснот): щедрість, етичність, терпіння, наполегливість, медитація та мудрість. Цій мудрості, праджняпарамітрі, присвячені наведені нижче переклади двох невеликих канонів, адже саме література праджняпарамітри мала значний вплив

на китайську літературу в цілому. Праджняпарамітра пов'язана з Гуаньїнь (Аволотокішеварою) – Бодхисатвою співчуття, яку зображують і в чоловічому, і в жіночому вигляді, інколи – тисячоручою (адже співчуття всеохоплююче) і одинадцятиголовою (адже співчуття все бачить). В цілому, Гуаньїнь – найпопулярніша Бодхисатва в Китаї [21, с. 331-333], її образ ми бачимо в кожній драмі, в якій використана буддійська міфологія.

Бодхисатвою мудрості, згідно з буддійською міфологією, вважався Маньчжустрі (до речі, з його ім'ям пов'язане найменування народності маньчжурів), Бодхистатва Самантабhadра оберігав чесноти, Бодхистатва Ваджрапані захищав буддійське вчення, Бодхистатва Кшитагарbха допомагав тим, що зазнають страждань. Ось далеко не повний перелік Бодхисатв, популярних на території сьогднішньої КНР. Особливо слід відзначити Бодхистатву Майтрею (любов) – Будду майбутнього [21, с. 328]. В Китаї він прийняв форму «товстопузого ченця», який ходить із мішком золота за спиною, але при цьому збирає подаяння.

Зрештою, залишивши і переосмисливши аскетичний спосіб життя, Гаутама відкриває четверту благородну істину: є шлях, який може позбавити від страждання, ось вісім етапів цього шляху: 1) Сам'як-дрісті (Samyak-drstih) – правильний світогляд, 2) Сам'як-самкальпа (samyak-sankalpah) – правильна думка, 3) Сам'як-вак (Samyak-vak) – правильна мова, 4) Сам'як-карманата (Samyak-karmantah) – правильна дія, 5) Сам'як аджива (Samjak ajivah) – правильний спосіб життя, 6) Сам'як-в'яяма (Samyak-vyaayah) – правильно докладене зусилля, 7) Сам'як-смпіті (Samyak-smrtih) – правильна пам'ять, 8) Сам'як-самадхі (samyak-samadhih) – правильне самадхи (стан максимально заглибленої медитації) [9]. Таким чином, відкритий Гаутамою шлях ніс у собі дещо абсолютно нове як для індійської, так і для китайської традиції – глибоко індивідуальне етично-медитативне вчення. Досягнувши стану глибокої медитації самадхи, за буддійськими поняттями Гаутама став Буддою. Відкриття четвертої благородної істини – шляху, що веде до позбавлення від страждання, фактично оформило буддизм

як окреме філософське вчення, що відмежовує буддизм від інших морально-етичних шкіл античності.

Вплив буддизму та буддійської літератури на культуру та літературу середньовічного північного Китаю та Центральної Азії важко переоцінити. Можна сміливо говорити про синтез жанрів традиційної буддійської літератури і традиційної китайської літератури, особливо прозових жанрів короткого оповідання, що почало розвиватися з III ст. н. е. під впливом індійських *джатак*, зокрема збірка *байюйцзін* – «Сутра ста притч» та значного впливу буддійської філософії на пейзажну лірику [16].

Початком розповсюдження буддійського вчення в Китаї можна вважати I ст. н. е. Згідно легенди, імператору Мінді (58–75 рр.) наснився сон, в якому він на заході побачив постать, що сяє. Імператор відправив двох офіцерів на захід до Індії. Вони знайшли і привезли до держави Хань двох буддійських проповідників: Каш'япу Матангу (迦叶摩腾) та Дхармаратну (Чжу Фаланя – 竺法兰) [21, с. 304].

Каш'япа швидко засвоїв мову *веньянь* та уклав «Канон з сорока двох розділів» [21, с. 305], що був укладений під відчутним впливом «Суджень та бесід» («论语») Конфуція, адже кожний рядок «Канону з сорока двох розділів» починається з виразу «Будда сказав». Фактично канон «Канону з сорока двох розділів» є компіляцією буддійської санскритської літератури, що була перекладена концептуально даоською термінологією та лексикою давньокитайської мови.

Китайський буддизм в процесі китаїзації в III–VI ст. н. е., за часів періоду Північних та Південних династій, піддався значному впливу народного даосизму (фактично, проникнення в буддизм народних анімістичних вірувань Китаю). Будди та бодхистави в традиції китайського буддизму лише очолювали величезний пантеон святих, духів, демонів та героїв народів, що проживали в Китаї. Як не дивно, саме ця, принесена ззовні до буддійської традиції тенденція показала китайський буддизм близьким до світових релігій, а не лише морально-етичним філософським ученням.



На розвиток китайської літератури, передусім, вплинули усього дві школи китайського буддизму – школа Чань, яка шукала прояснення за межами буддійського канону, та школа *цзінту*, в якій представлена майже безмежна кількість образів будд та бодхисатв. Філософські школи китайського буддизму, якщо і впливали на літераторів та літературу, то лише дотично, крізь призму морально-естетичної рецепції образів персонажів.

Особливим напрямом китайського буддизму, а точніше, прямим продуктом китаїзації індійського буддизму, можна назвати течію *цзінту* – буддизму чистої землі, засновану в IV ст. н. е. даосом Хуейюанем (慧远) (та спільнотою «Білого лотоса» (白莲社), з якої безпосередньо виникла школа) [29, с. 532–535]. Школа Хуейюаня в цілому тяжіла більш до народної міфології, національної китайської свідомості, ніж до індійської філософії.

Основною метою адептів школи чистої землі було досягнення посмертного безсмертя, яке у віруваннях цієї школи набуло форми західного раю будди Амитабхи – символу безсмертя, безмежного світла та вічного життя. Фактично, образ Амитабхи запозичений буддизмом з ранніх індоіранських вірувань, але в буддизмі Махаяни в сутрах Амитабхи амітаюс виступає як бодхисатва Діпанкара, який впродовж багатьох тисячоліть слідував морально-етичному шляху десяти добродійностей парамітр, згодом став безсмертним західного раю [181]. З точки зору буддійської філософії, Амитабха являє собою безмежне світло, уособлює світовий абсолют.

У межах китаїзації буддизму буддійська нирвана була цілком ототожненою із досягненням безсмертя в даоській традиції, а про школу чистої землі, як і про Чань-буддизм можна говорити як про буддійський рух, що повністю вписується в канони даоського світосприйняття.

Філософію іншої впливової школи китайського буддизму Чань можна розглядати як квінтесенцію всієї містичної філософії Китаю – адже, на про-буддійському ґрунті вона увібрала в себе медитативність і глобальність буддизму, природність і глибоку містику даосизму, конфуціанську мораль [21;29; 30]. Загальновідомими основними постулатами чанського вчення є:

不立文字, – «не спиратися на «букву»»;  
教外别传 – учення не передавати ззовні;  
直指人心 – прямо вказувати людині на її серце;  
见性成佛 – пізнавши свою природу, стати просвітленим.

Найбільшого розквіту школа Чань набула за доби Тан (618–907). Доба Тан – буддійська доба, період найвищого розквіту китайської культури, час, за якого китайська культура стала не лише регіональною, але й світовою, адже саме за часів Тан (618–907) Корея і Японія перейняли культуру Китаю і створили, збагативши її власними національними мотивами, витончену поезію, глибоку філософію, багате мистецтво.

Школа Чань фактично прирівняла ченця та мирянина. В китайському буддизмі вагоме місце займали дві сутри: «Вімалакірті – нірідеша сутра», яка сповідувала шлях мирян, та фундаментальна праця учнів Хуейнена (惠能) – шостого патріарха школи Чань «Сутра помосту» (坛经), яка повністю прирівняла бхікшу та мирян у можливості досягнення просвітлення [176, с.155-407], в каноні Хуейнен навіть рекомендує мирянам, якщо змога, залишатися вдома і не засмучувати рідних розривом сімейних зв'язків. Зрештою, чаньські подвижники часто одружувалися та осідали сім'ями, що є особливістю далекосхідного буддизму.

Що стосується китайської літературної драми, то вона виникла і розвивалася під впливом буддизму. Теорію індо-буддійського впливу на китайську драму ми розглянемо в наступному підрозділі дослідження, а отже, ми маємо послідовно розглянути розробки китайських, європейських, російських та американських науковців, насамперед з'ясувавши питання впливу релігії на витоки китайської драми; впливу буддизму на формування драми *цзацзюй*; та вплив індійської культури на китайську драму.

## РОЗДІЛ 2



# ВПЛИВ БУДДИЗМУ НА ГЕНЕЗУ ЮАНСЬКОЇ ДРАМИ ТА ЕТНОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ КИТАЮ ДОБИ ЮАНЬ (1271–1368)

### 2.1. Історіографія впливу релігії та буддійського вчення на процес генези драми цзацзюй в роботах китайських та західних науковців

Дослідження впливу китайського буддизму на китайську драматургію та впливу індійської культури крізь призму буддизму, як складового компонента формування китайської драматургії були розпочаті в Китаї лише в середині ХХ століття за часів Китайської республіки (1911-1949).

Дослідники китайської літератури Лю Цін (刘楨) та Чжан Цзін (张静) [163, с. 1] вважали, що причиною відносно пізнього інтересу до китайського театру, драми та драматургії було те, що за доби Мін (1368–1662) та Цін (1665–1911) драма та театр вважалися суто народними жанрами мистецтва, і тому до початку ХХ століття питання, присвячені проблематиці генези китайської драми, як літературного жанру, в творах китайських учених розкриті не були. Також відомий сучасний китайський прозаїк, що займається історією культури та театру Китаю, Юй Цюй вважає, що поштовхом до дослідження історії китайської драми в кінці дев'ятнадцятого – початку двадцятого століть став процес реформ класичної китайської цивілізації під впливом Заходу.

Серед перших фундаментальних праць даного періоду, присвячених історії та питанню генези китайської драматургії, необхідно виділити праці Ван Говея, видатного вченого, історика та літературознавця якого можна вважати засновником дослідження китайського театру та драми. Історично-джерелознавча робота Ван Говея (王国维) «Історія сунської та юанської драми» 《宋元戏曲考》 (1912) [164] є першим фундаментальним енциклопедичним дослідженням у цій галузі. Робота, яка на думку відомого науковця Хуан Шичжуна (黄仕忠) [177, с. 251–264], була покладена в основу майже всіх наукових праць, присвячених дослідженню китайської драматургії, що були укладені пізніше, і яка значно вплинула на більшість подальших наукових розвідок історії китайської драми та театру в межах Китаю та за кордоном.

Напрямок наукової думки Ван Говея був суто джерелознавчо-фактологічним. У дослідженні «Історія сунської та юанської драми» науковець не розглядає конфуціанські, даоські або буддійські впливи на генезу китайської драматургії, Ван Говей не приділяє значної уваги аналізу сюжетної лінії, символізму персонажів драми. Але в процесі дослідження джерел генези китайського театру Ван Говей був першим дослідником, який побачив індійський вплив на формування китайської літературної драми.

Концепцію розвитку китайського театру, запропоновану Ван Говеєм (1912), можна охарактеризувати наступним чином: у дослідженні автор дотримується династійного принципу періодизації китайської історії та культури. Ван Говей досліджує спільне коріння китайської драматургії та поезії, вивчає розвиток китайської поезії і театралізованих дійств, починаючи з первісних часів. На думку дослідника, кожен новий поетичний та драматичний жанр китайської літератури безпосередньо виникає внаслідок розвитку та переосмислення попередніх жанрів у нових культурно-історичних умовах за наступної династії. А отже, драматургія доби Юань (1271–1368) є результатом розвитку жанрової парадигми китайської літератури, частиною безперервного літературного процесу з найдавніших часів до XIII ст. н. е.

Дослідник стверджує: «Кожній добі історії Піднебесної при- таманні свої жанри літератури: для доби Чу – це поезія *сао*, для доби Хань – ода *фу*, для періоду Шести династій характерні короткі оповідання, для доби Тан характерний вірш *ши*, для доби Сун це вірші *ци*, для доби Юань (1271–1368) – арії жанру *цюй*, після доби Юань (1271–1368) ніхто за жодної династії не зміг продо- вжити розвиток китайської поетики» [164, с. 57].

Ван Говей аналізує два основних джерела формування драми *цацзюй* доби Юань (1271–1368): 1) «культово-пісенна» лінія по- ходження жанру, 2) «поетична» лінія генези драми [164]. Відпо- відно до норм традиційного китайського літературознавства, ав- тор включає жанр *цацзюй* (杂剧) до більш широкого поетичного жанру – жанру *цюй* (曲).

У цілому, запропоновану науковцем (1912) схему розвитку юаньської драматургії, можна охарактеризувати наступним чином: витоками театру та поезії в Китаї є танки у (巫) та культово-ре- лігійна поезія, що вплинула на формування авторської поезії та поетично-музичних жанрів. «Пісні та танці, чи не виникли вони з первісних шаманських танків у (巫) ? Танки у з'явилися в най- давніші часи» [164, с. 58].

У визначенні терміну у (巫) дослідник спирається на слов- ник *шовеньцзєци* (说文解字), в якому зазначено: «У – це вклонін- ня духам. Жінки для того, щоб викликати доброго духа, здійсню- ють священнодійства та танцюють» [164, с. 58]. У межах даних первісних містерій з'являється перший зв'язок між поетизованим сакральним речитативом та дійством. «巫之事神，必用歌舞». «Під час виконання священнодійства у обов'язково використову- вали пісні та танки» [164, с. 58]. Згадки про театралізовані дійства у Ван Говей знаходить в наступних джерелах – «Книга царства Шан» (《商书》), «Книга царства Хань» (《汉书》 «Історичних записках» (《史记》), «Цзо чжуан» (《左传》), «Гу лян чуань» (《谷梁传》), «Чуських строфах» (《楚辞章句》 «П'єси з най- давніших часів до періоду П'яти династій» (《上古至五代之戏剧》) [164, с. 58–61]. Отже, спираючись на наукову розвідку Ван

Говея, можна констатувати, що, починаючи ще з найдавніших часів, існували тісні зв'язки театралізованих дійств з релігією, що підкреслює культово-ритуальний характер китайського театру.

На сьогоднішній день ми маємо і археологічні підтвердження цієї теорії. Археологічний аспект дослідження культового походження китайської драми одержав розвиток у публікаціях Лі Готао (黎国韬) [166]. Археологічні розкопки здійснені в 70-х – 80-х роках ХХ століття в провінції Ляонін (辽河红山文化遗址), де в печерному комплексі було знайдено наскальні малюнки із зображенням ритуальних танків.

Наступним археологічним свідченням існування первісних театралізованих містерій є численні знахідки музичних інструментів та сцени для танків у провінції Шансі, що є переконливим доказом існування культових, сакральних театралізованих містерій у Китаї додержавного періоду. Ці археологічні знахідки підтверджують теорію Ван Говея (1912), хоча, здійснюючи дослідження, вчений спирався лише на літературні пам'ятки.

Ще з найдавніших часів п'єса в Китаї була священнодійством, тісно пов'язаним з ритуальною поезією та танками. Відображення сакральних пісень-заклинань, переважно пов'язаних з місячним календарем та сільськогосподарським циклом можна побачити в «Книзі пісень» (诗经), в якій у пізнішій обробці до нас дійшли зразки первісної ритуальної поезії, наприклад: «Лінь – єдиноріг», «Сарана» [66, с. 28–31].

За часів Чжоу (1045–221 рр. до н. е.) танки «у» набули великої популярності. В царстві Чу для того, щоб задовольнити духів, виконували культові пісні, що мали сильний вплив на творчість китайського поета Цюй Юаня (屈原, 340–278 рр. до н. е.), зокрема на його збірку «Дев'ять елегій» (九歌). Ця збірка фактично є авторською обробкою народних пісень, зокрема з «Книги пісень» Шицзіну та культово-релігійних сюжетів давньокитайської міфології, але при тому елегії в ній вже повністю відображають оточуючий та внутрішній світ автора [164, с. 57].

«У південній частині царства Чу в храмах предків виконували музику та били в барабани, танцюючи, таким чином вшановуючи

всіх духів. Коли Цюй Юань побачив звичайних людей, що проводять церемонії та співають пісні, то слова цих пісень видалися йому вульгарними, і він створив «Дев'ять елегій» [164, с. 59]. Цитуючи наведений матеріал, Ван Говей (1912) ще раз підкреслює релігійно-ритуальне походження та функції китайської поезики та театру.

За часів царств, що перебували у стані війни, в Китаї з'явилися ритуалізовані дійства *йоу* (优). На відміну від дійств *у*, виконавцями яких були жінки, дійства *йоу* виконували чоловіки. Окрім ритуальних рис, дійства *йоу* мали характер народного свята. Якщо дійства *у* проводили для того, щоб задовольнити духів, то дійства *йоу* проводили з метою розважити людей [164].

«Необхідно вказати на різницю між *у* та *йоу*: *у* – для того, щоб радувати духів, а *йоу* – для того, щоб веселити людей. В дійстві *у* найголовніше – це пісні та танок, в *йоу* найголовніше – це веселощі; *у* виконуються жінками, а *йоу* виконуються чоловіками» [164, с. 61].

У роботі «Історія китайського театру» [167], яка поглиблює теорію Ван Говея та доповнює її новими даними, подано наступне визначення акторів *йоу*: «*优人调戏也*», яке ми можемо контекстуально перекласти так: «Актор *йоу* – комічний» [167, с. 1]. Згадки про акторів *йоу* збереглися в історичних записках Сима Цяня (史记), хроніках царства Сун (1040–286 рр. до н. е.), книзі Го Юй (国语).

З вище зазначеного матеріалу Ван Говей (1912) робить наступний висновок: «Пізніший театр виник з двох видів дійств: *йоу* та *у*, які можна міцно пов'язати з подальшим розвитком театру» [164, с. 61]. Отже, згідно запропонованої концепції, культові та ритуальні дійства продовжили свій розвиток за доби Чжоу (1045–221 рр. до н. е.) та Воюючих царств (475–221 рр. до н. е.), поступово трансформуючись у театралізовані драматичні дійства. Таким чином, можна констатувати сильні релігійні впливи на формування китайської драми та дуже потужний зв'язок між драматичним дійством, світоглядом та релігією на рівні витоків.

Наступним періодом формування китайської драматургії можна назвати період з династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) до об'єднання Китаю династією Суй (581–618).

За доби Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) кількість театралізованих дійств розважального характеру значно збільшується. В театралізованих дійствах *йоу* вже беруть участь не лише звичайні люди, але й правителі та придворні літератори. Фактично відбувалася десакралізація китайського театру, дійства доби Хань уже не були суто сакральними [167, с. 7; 164, с. 61], з дійства *йоу* поступово формується пісенно-розважальний жанр *байсі* (百戏, «Сто ігор»). За доби Північних та Південних династій (420–589 рр.) такі пісенно-танцювальні вистави продовжували розвиватися при дворах імператорів Північних та Південних династій (420–589 рр.), зокрема активізується діяльність пісенної палати *юефу*, що збирала та систематизувала фольклор [164, с. 61].

Аналізуючи наступний історичний період, Ван Говей наводить цінні відомості щодо індійського впливу на формування китайської драматургії. У роботі Ван Говей (1912) зазначено, що в період Північних та Південних династій (420–589 рр.), починаючи саме з часів династії Вей (386–535 рр. н. е.), спостерігається сильний іноземний вплив на формування китайського театру. З початку періоду і до початку доби Тан ( ) можна простежити численні культурні контакти Китаю в галузі драматургії та театру з країнами індобуддійської культури, зокрема Індії, Таїланду, Аньго, Кучою.

Найяскравішими зразками тодішнього театру Ван Говей (1912) називає музичні танцювальні п'єси «Князь гори Орхідей» 《兰陵王》 та «Дівчина, що хитається» 《踏摇娘》 [164, с. 66]. За структурою та змістом названі п'єси не були подібні до п'єс театру *байсі* (百戏), бо окрім розважальної функції, ці драматичні твори також несли фольклорно-ритуальне навантаження.

Пісенно-танцювальні вистави продовжували розвиток й за доби Тан (619–907). З точки зору науковця, вистави цього періоду мали суто побутовий характер. Ван Говей наводить наступні приклади комедійних та трагічних сценок доби Тан: «*дай мєнь*» («代面») та «*да мєнь*» («大面») [164, с. 66].

Як приклад, розглянемо одну з таких сценок:



«У «Записках музично-поетичної палати» говориться: виходець з держави північної Ці, вивчав духовні та військові науки, нічим не прославився, доки не вийшов на військовий фронт, надягнувши маску, після чого ще сто раз воював і сто раз отримував перемогу». В «Записках з майстерні» вказано, що описана сценка була покладена на музику» [164, с. 66].

«В «Записках музично-поетичної палати» говориться: Колись був чоловік, батька якого загриз тигр, він шукав тіло батька на горі. Гора мала вісім схилів, отже мелодія *цюй* мала вісім фрагментів» [164, с. 66].

Це підтверджує, що сценки доби Тан мали характер народного фарсу. У п'єсах переважно пародіювалися та висміювалися побутові явища, і хоча в сценках був присутній певний сюжет, називати подібні твори повною мірою драматургічними (тим паче – літературною драмою) на той час було ще рано, адже головним у виставах доби Тан був не сюжетно-літературний, а пісенно-танцювальний компонент. Можна сказати, що загалом ці діїства мали певний ступінь впливу на розвиток китайського театру та китайської культури, але для формування драми як літературного жанру їхній вплив мав суто культурно-історичний характер.

Розвиток китайського театру продовжувався і за часів династії Сун (960–1279) [168, с. 3]. Ван Говей (1912) наводить наступну класифікацію драматичних дійств даного періоду [164, с. 72]:

1. 一、宋之滑稽. *Хуацзі* доби Сун. Комічні театральні вистави, що повністю продовжували розвиток комічних жанрів доби Тан та П'яти династій, фактично залишалися ідентичними народним фарсам минулих епох.

2. 二、宋之杂戏小说. *Цзасі сяшо* доби Сун. Окремою видозміною жанру вистав *цзасі* доби Сун (960–1279) Ван Говей вважає (під)жанр *цзасі сяшо* (杂戏小说), тобто короткі театральні вистави за мотивами новел *сяшо* (小说). У дослідженні Ван Говей наводить повний список відомих на сьогоднішній день *цзасі сяшо*. Головним недоліком жанру *цзасі сяшо* він вважає відсутність записаного сценарію: актори зазвичай імпровізували на сцені на

задану тематику. Отже, хоча названий (під)жанр є виразно драматичним, розглядати його як джерело формування літературної драми ми ще не можемо, але вже маємо зазначити сильний вплив новелістичного жанру *сяошо* на формування сюжетних вистав та перших драматичних творів.

3. 三、宋之乐曲是也。Поезія *юецюй* за доби Сун (960–1279 рр.).

Таким чином, підсумовує Ван Говей (1912), за часів доби Сун (960–1279 рр.) та Цзінь (1115–1234) сформувалися різні театральні жанри, серед яких були бурлескно-комічні вистави *хуацзісі* (滑稽戏), *цзацзюй* (杂居), різні види театально-драматичного мистецтва *дацюй* (大曲), *фацюй* (法曲), *чжугундяо* (诸宫调), вірші *ши* (诗).

Отже, ми бачимо, що в «Історії китайського театру» Ван Говей розглянув джерельну базу і систематично виклав історичну послідовність жанрів театральних, драматичних та театралізованих дійств, що передували жанру юанської *цзацзюй*. В аспекті нашого дослідження ми можемо констатувати той факт, що китайські драматичні дійства мали тісний зв'язок з культово-ритуальними релігійними дійствами; магістраль розвитку жанрів можна охарактеризувати як «рух від культових містерій до авторської п'єси», при тому ця авторська п'єса не втратила свого первинного, релігійно-ритуального значення.

Джерельну базу, розроблену Ван Говеєм в праці «Історія сунської та юанської драми» (1912), використали майже всі подальші дослідники китайської драматургії та театру, як китайські, так і закордонні. Історик китайської драми та театру Чжао Цзіншень (赵景深) у своїй роботі «Театально-драматична майстерність доби Сун та Юань» (《宋元戏文本事》) [171] продовжує дослідження народного фарсу доби Сун (960–1279) та перших п'єс *сівень*; робота Лі Сюшена «Історія юанської драми» (《元杂剧史》) (李修生) [166], в якій автор повністю погоджується з концепцією Ван Говей; велика кількість інших публікацій, присвячених історії народного театру доби Сун (960–1279) та Юань (1271–1368), окремим аспектам генези арії *цюй*. З повним списком праць, присвячених історії китайського театру та арій *цюй*, опублікованих

в двадцятому столітті, можна ознайомитись у передмові до збірки «Сучасні наукові дослідження театру» 《现代学术视野下的戏曲研究》 («Дослідження давньої драматургії» Лю Цін (刘祯) та Чжан Цзін (张静)) [163].

Матеріал, наведений Ван Говеем, у роботах вищенаведених дослідників було переопрацьовано та систематизовано і викладено більш сучасною нормативною китайською мовою *путунхуа*, але загалом, концепція історії китайського театру та драми, розроблена Ван Говеем, залишилася незмінною. Список історичних джерел, в яких згадувалися театралізовані дійства давнього Китаю, в дослідженні Ван Говей був опрацьований настільки ретельно і повно, що нових значущих джерелознавчо-історичних відомостей щодо історії китайського театру, драми та драматургії наступні дослідники не додали. Тому, роботу Ван Говей й сьогодні можна вважати найбільш повною з джерелознавчої точки зору.

Але маємо зазначити, що у своєму дослідженні Ван Говей (1912) не надав розгорнутого аналізу походження літературних жанрів, також у викладі відсутні дослідження характеристик героїв драми. Його пошуки повністю сфокусовані на історичних згадках генези китайського театру. В роботі «Історія китайського театру доби Сун та Юань» драматургія не розглядається окремо від театру, Ван Говей не аналізує вплив тих або інших літературних жанрів на формування сюжетів юанської драматургії [164]. Тому, низку питань в історії китайського театру його розвідка залишила відкритою: як саме примітивний театр доби Сун (960–1279), що фактично був різновидом народного фарсу та вільної імпровізації, під час завойовницьких походів монголів міг перетворитися на розвинутий драматичний театр? Як виникла саме літературна драма в Китаї? Якими є світоглядні засади формування китайської драматургії?

Зв'язку між історією китайської драми, театру та релігії присвячене фундаментальне дослідження Чжоу Юйде «Китайський театр та китайська релігія» (周育德。中国戏曲与中国宗教), видане в 1990 році [174]. Головним постулатом концепції Чжоу Юйде

(1990) можна вважати міцний зв'язок між розвитком китайського театру, драматургії, з одного боку, та китайського світогляду та релігії – з іншого. Оскільки історію китайського театру, історію драми та поезії неможливо повністю розмежувати, автор комплексно підходить до історії китайського світогляду, поетики та драматургії.

У роботі Чжоу Юйде (1990) детально проаналізовані релігійні погляди населення Китаю в період розвитку з часів неоліту до XX століття та їхній зв'язок з історією китайського театру. Автор привернув увагу до взаємовпливу буддизму та первісних китайських вірувань, адаптації буддизму в Китаї та характеру буддистського впливу на китайську драму. Витоками всіх існуючих на сьогодні жанрів мистецтв у Китаї Чжоу Юйде (1990) вважає первісні пісні та танки *юе*, які виконувалися під час ритуальних дійств на народні свята на полях. Первісний танок, який супроводжувався народною піснею, на думку автора, був засобом, що допомагав виразити певний сюжет. Отже, в цих примітивних культових дійствах Чжоу Юйде вбачає жанр китайського мистецтва, який стоїть біля витоків китайської поезії, театру та драматургії [174, с. 3–5].

У китайській мові (в той час представленій архаїчним вен'янем) не було виразної різниці між піснею та танком. І пісні, і поезія, і танок позначалися ієрогліфом *юе* (乐). Семантику ієрогліфа *юе* Чжоу Юйде наводить з книги Юецзі «Записки про *юе*», в якій зазначено, що семантичне поле цього ієрогліфу має три основні значення: вірш, в якому ієрогліф *юе* виступає синонімом жанру *ши* (詩), народній пісні – *юефу* (乐府), ритуальний танок на китайські свята [174, с. 6–9]. Отже, дійства *юе* були нерозривно пов'язані з первісною китайською релігією, яка дійшла до нас лише у вигляді елементів даоського, конфуціанського та буддистського вчення і народної фольклорної традиції. Дійства *юе* впродовж історичного розвитку значною мірою ускладнилися та лягли в основу всіх театральних та пісенно-драматичних жанрів китайського мистецтва та інших жанрів китайської поетики.

Чжоу Юйде (1990) приділяє значну увагу історії китайської релігії та світогляду. На думку автора, релігія первісного Китаю

була цілісно пов'язана з природою, а основою світогляду первісних протокитайців були уявлення про циклічність природи та циклічність існування всесвіту, які знайшли своє відображення в концепціях колообігу п'яти елементів (дерева, землі, металу, води та вогню), дуалізму протилежностей «інського» (жіночого, зимового, пасивного) та «янського» (чоловічого, літнього, активного) стану буття, циклічності часу [174, с. 13]. Давні уявлення лягли в основу китайського національного світогляду та дійшли до сучасності.

Дійства *юе* проводилися під час народних свят, обумовлених місячним календарем. Зазначаємо, що зазвичай юанські драми виконувались на сценах китайських храмів та монастирів під час тих народних свят, які потрапляли на дні зимового та літнього сонцетояння, зміну фаз руху місяця та сонця [174].

Згодом, вірування в циклічність буття знайшло свій розвиток у вченні про циклічність переродження душі в китайському буддизмі та середньовічному релігійному даосизмі. Зауважимо, що китайські буддисти обстоювали ідею безсмертя душі, тому мирське буття «сансари» в китайському народному буддизмі розглядалося як циклічність переродження душі у межах об'єктивно існуючого світу, буддійське просвітлення як миттєве прозріння та розуміння абсолюту і переродження в райських чистих землях, тотожних абсолюту («абсолютний», кит. «大圓滿», «Абсолютні чисті землі» – «大圓滿淨土»). Такі погляди кардинально відрізняють китайський буддизм від інших національних гілок розвитку буддійського вчення (наприклад, цейлонського буддизму *тхеравади*, або буддизму Тайланду). Безумовно, ці вірування мали великий вплив на китайську літературу, адже в китайській середньовічній прозі та драматургії ми часто зустрічаємо мотив мандрівки в потойбіччя, мотив переродження душі, кармічні мотиви. Китайський буддійський світогляд значно вплинув на розвиток середньовічної китайської літератури, що ми й розглянемо нижче в контексті аналізу буддійських *цзацзюй* (杂剧).

Кульг Неба (天) – монотеїстичне начало та анімістичні вірування в процесі адаптації скерували буддизм в Китаї з суто

філософського напрямку розвитку (*даршани* індійської філософії) в русло розвитку синкретичного релігійно-філософського вчення. Це, фактично – гармонійне поєднання індійських філософських систем та анімістичних вірувань давнього Китаю. Така система синкретичного світогляду відобразилась у творчості юанських драматургів, найбільш яскравими прикладами ми можемо назвати драми «Порятунок Лю Цуй», «Подорож на Захід», «Сон Дунпо».

Об'єктом поклоніння в первісному Китаї була природа: зірки, сонце, небо [174]. Але, на відміну від релігійних уявлень слов'янського та греко-римського поганства, об'єкти природи у народів, які населяють Китай, не перетворилися на антропоморфних богів. Здавна китайці вірили в існування злих та добрих духів, тобто, китайська первісна релігія була анімістичною з елементами первісного монотеїзму. Головним «богом» давнього Китаю та алтайських народів північного Китаю було Небо, персоніфіковане як Небесний владика, якому підкорявся ряд локальних духів [20, с. 273–285]. Віра в буття злих та добрих духів, як персоніфікації абсолютного плюсу та абсолютного мінусу, характерна для частини китайських релігійних уявлень, які дійшли до сьогодення. Ними пронизані китайська література, драматургія, кіномистецтво.

Оскільки синкретична релігія середньовічного Китаю впродовж історичного розвитку багато запозичила з первісних вірувань, храмові ритуали давнього Китаю походили з дійств *юе* (乐). Сценічні дійства китайських храмів в структурно-організаційному аспекті точно копіювали дійства *юе*. Метою дійства було створення образу того чи іншого героя, доброго або злого духа на сцені. Танцювальні дії супроводжувалися поетичним речитативом. *Юе* в цьому випадку можна розглядати як жанр обрядової поезії, що має сценічне втілення. Китайська ж традиція приписує створення жанру *юе* легендарному китайському імператору Хуанді. Фактично, *юе* було частиною первісної релігії китайців [174].

У другому підрозділі першого розділу свого наукового дослідження Чжоу Юйде розглядає релігію часів доцінського періоду [174]. У той період китайські театралізовані дійства продовжили

розвиватися разом з світоглядно-релігійними уявленнями китайців. Особливо сильними стали протодаоська примітивна діалектика (вчення про дуалізм інського та янського початків та п'яти елементів) [174, с. 13].

У давньокитайському царстві Чу 楚 (XI–III ст. до н. е.) поезія розвивалася на основі *юе*, чуських строф (楚辭) та дев'яти елегій (九歌) Цюй Юаня (屈原, 340 – 278 рр. до н. е.). Елегії в царстві Чу зазвичай виконувалися на сцені під час народних свят. Отже, поезія Цюй Юаня була великим кроком до драматичних дійств, адже елегії Цюй Юаня були суто авторською поезією. Головним мотивом написання поезії для Цюй Юаня було вираження свого світогляду, власних думок та почуттів, і лише вже потім елегії мали ритуальну функцію, яка в вищезазначений період ще була присутня в усій китайській поезиці. В елегіях Цюй Юаня трапляються численні анімістичні мотиви, світ Цюй Юаня населений духами, автор описує власні видіння, що мають характер, подібний на шаманський [174, с. 18–20].

Наступним періодом розвитку китайського театру Чжоу Юйде (1990) вважає період доби Цінь (221 р. до н. е. – 206 р. до н. е.) та Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), яким він присвячує третій розділ дослідження [174, с. 33–75]. Це вже доба феодального абсолютизму. В означений період змінилися уявлення про всесвіт, виник *сянь*-даосизм, тобто вчення даоських відлюдників, основою якого є віра в можливість досягнення духовного безсмертя. Первісні релігійні вірування поступово відходять на другий план, їхнє місце займають даоські магичні уявлення. Анімістичні вірування первісних часів перетворюються на імператорський культ. У свідомості народу замість примітивних духів з'являються чиновники, які керують сонцем, місяцем, чотирма сезонами року і т. д.

Відтак, ритуальні танки *юе* та у втрачають своє значення. Театралізований ритуал набуває суто ідеологічного характеру, і, фактично, починаючи з періоду Цінь та Хань, розвиток театралізованих дійств та офіційних церемоній можна розглядати окремо. Театральні дійства цього періоду стають значно більш світськими.

За доби Хань почала діяти пісенно-поетична палата *юефу*, головною функцією якої була систематизація фольклорного матеріалу, укладання збірок народної та авторської поезії, систематизація театралізованих дійств, які тепер отримали назву довгі танки, короткі танки, танки з мечем і т. д. [174].

У період східної Хань з території східного Туркестану почалося розповсюдження буддизму Махаяни. Буддизм Махаяни сприймався в Китаї як різновид даоської мантики, адже першою верствою китайського суспільства, що сприйняла буддизм, були даоси *фанши* (方士), що розглядали буддизм як різновид даоського пошуку безсмертя «святих небожителів». Таким чином, буддизм в Китаї сприймався як різновид даосизму. Однією з функцій даосів *фанши* було виконання ритуалів у та *юе* і укладання культової поезії, тому внаслідок синкретизму доби східної Хань китайські буддисти запозичили театралізовані дійства і поетику у та *юе* у даосів [174, с. 33–75]. Таким чином, ми можемо простежити безперервний розвиток драматичних театралізованих дійств з найдавніших часів до сьогодення. В цьому ми знаходимо підтвердження як теорії автохтонного розвитку китайського театру Ван Говей, так і теорії індійського впливу на китайський театр Чжень Чжендо. Адже китайський театр розвивався майже в автохтонному культово-релігійному руслі, а ідея драматичного мистецтва була запозичена з Індії.

У другому розділі дослідження науковець розглядає характер релігійного синкретизму буддизму, даосизму та конфуціанства та їхній вплив на становлення китайського театру [174, с. 33–75]. З приходом буддійського вчення, релігія Китаю та китайське релігійне мистецтво вийшло на новий рівень розвитку. Даосизм запозичив буддійський устрій, буддизм запозичив даоський ритуалізм, зокрема, священнодійства у трансформувалися в буддійські ритуали. Ранній індійський буддизм забороняв музику та танці, метою ранніх індійських буддистів було умертвити тіло та дух, щоб покинути «океан страждання буденного життя». І навпаки, китайський буддизм Махаяни мав на меті «максимально легким та



радiсним шляхом потрапити до раю», китайський буддизм вважав театралізовані дієства найбільш вагомим методом свого розповсюдження. Релігійний синкретизм, на думку Чжоу Юйде (1990), відбувся на основі спільного вклоніння Небу (як вищому початку). На даосизм сильний вплив мала система буддiйської моралі, даоси почали виконувати моральні заповіді буддизму, буддисти, в свою чергу, перейняли даосський ритуал та театралізовані дієства у та юе. На відміну від індiйських буддистів, китайські буддисти сповiдували культ радості, адже метою китайського буддиста було потрапити в рай будди Амiтабхи – рай будди безсмертя, розташований, на думку китайських буддистів, в далекому всесвітi Сукхарватi, землі чистої радості, населений численними бодхисатвами (буддiйськими подвижниками, що виконують десять моральних чеснот – параметр, найголовніші бодхисатви – Авалокітешвара (кит. Гуаньшiннь – символ співчуття та єдності) і Кшитагарбха (символ терпіння)) та добрими духами, мiльярдами святих, праведників, добродiїв і тих, хто звертався до вищих сил за допомогою в критичні хвилини життя. Рай будди Амiтабхи був наповнений музикантами та танцюристами, тому в монастирях китайського буддизму скоро почали виконувати музику та танки, які поступово розвинулися в театралізовані дієства. Фактичною метою багатьох буддiйських ритуалів було «допомогти душі покійного досягти нiрвани та раю будди Амiтабхи». В буддiйських *цзацзюй* ми можемо також знайти мотив морального катарсису головного персонажу та «спасіння душі», який ми проаналiзуємо нижче.

Монастирi китайського буддизму дуже швидко стали не лише суто буддiйськими, а синкретичними, «унiверсальними» монастирями. До доби Тан (618–907) буддизм, даосизм, конфуцiанство, культ Неба, несторiанство, народні вiрування настiльки взаємопроникли, що роздiлити їх на практицi стало неможливо. Простий китайський народ не вдався в деталі релігійних догматичних суперечок, а просто вiдвiдував монастир з метою поклоніння, лiкування у буддiйських ченцiв, консультацiї з моральних питань. Тому в китайських буддiйських монастирях продовжували

розвиватися даоські пісенно-поетичні жанри у та *юе*, з яких до VII ст. н.е. розвинулися буддійські літературні жанри *суцзян* та жанр *бяньвень*. Індійські форми буддійського співу дуже швидко були витіснені питомо китайською традицією музики *юе*. Але існував і зворотній, індійський вплив на жанр *юе*. Ритуальний спів *юе* був покладений на сюжети буддійських сутр, що знаходилися під впливом індійської літератури. Таким чином виник жанр китайської літератури *суцзян*, а згодом – жанр *бяньвень*. Тексти *суцзян* та *бяньвень* зазвичай читали, співаючи на сцені. В основу жанру *суцзян* та *бяньвень* лягли тексти буддійських сутр, але тексти жанру *бяньвень* зазвичай мали анонімне авторство.

Згодом, з дійств, що проводилися у буддійських монастирях північного та центрального Китаю, почали розвиватися локальні театральні-драматичні жанри, виникло вісімнадцять локальних різновидів китайського театру.

Четвертий, п'ятий та шостий розділи дослідження Чжоу Юйде (1990) присвячені проблемам філософії релігії та драми, до яких ми повернемося нижче. У четвертому розділі дослідження, в підпункті «Релігія та театр часів Цзінь та Юань», Чжоу Юйде вказує на надзвичайну популярність синкретизованого буддизму в вищезазначений період [174]. У цей час поширюється даоське вчення «Шлях повної істини», яке, по суті, є синкретичним. Тоді ж надзвичайної популярності набувають буддійські та даоські п'єси *цзацзюй*. Фактично, драму *цзацзюй* можна розглядати як локальну пекінську театральну традицію, що зародилася в маньчжурській династії Цзінь (1115–1234) та розвинулася на основі буддійських та даоських дійств, – саме тому в юанській драмі настільки сильні релігійні мотиви. Немає жодної драми *цзацзюй*, де не присутні або конфуціанська мораль, або даоський анімізм, або буддійські мотиви.

Отже, особливістю підходу Чжоу Юйде (1990) до дослідження китайського театру та драматургії є те, що автор виводить лінію розвитку драми *цзацзюй* з локальної традиції, а не з схеми послідовного розвитку літературних жанрів, запозиченої в інших дослідників, наприклад, у вищезгаданих Ван Говей чи Чжень Чженьдо.

До періоду XII-XIII ст. ми маємо переважно лише відомості про короткі театральні сценки, що відбувалися на народні свята і які фактично є різновидом народного фарсу, або про театралізовані культові дійства, тому питання зовнішнього впливу на генезу китайської драми є актуальним у сучасному китайському літературознавстві. На рубежі XII та XIII ст. формуються такі жанри китайської драми як *чжугундяо* (诸宫调), *цзацзюй* (杂剧) та *наньсі* (南戏). У п'єсах цих жанрів присутня складна структура драми, драматичний сюжет, символічні персонажі. Таким чином, прорив в розвитку драматургії саме в період XII-XIII ст. і відсутність драми як жанру літератури раніше може пояснюватися лише зовнішніми впливами на формування китайської драматургії.

Концепція індобуддійського санскритського походження китайської драми в роботах сучасних китайських літературознавців отримала назву *чжуцзюйшо*. Вона знайшла свій розвиток у роботах Сюй Дішаня, Чжень Чженьдо, Хельги Верлебургер, багатьох інших китайських дослідників.

Вперше питання індійського походження китайської драми підняв китайський учений, літературознавець та письменник Сюй Дішань (许地山) у статті «Вплив принципів будови санскритської драми на китайську» (《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》), яку Сюй Дішань опублікував у 1925 році під час навчання в кембриджському університеті [173]. До сфери наукових інтересів Сюй Дішаня входив широкий ряд проблем, зокрема – порівняльне літературознавство, історія культури Індії та Китаю та дослідження впливів іноземної культури на китайську цивілізацію.

На думку Сюй Дішаня (1925), генеза китайської драми пов'язана з розповсюдженням буддизму Махаяни в Китаї через територію Східного Туркестану. Учений вважає, що санскритська драма виникла одночасно з буддизмом Махаяни на межі I-II ст. до н. е. і за часів династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) разом з буддизмом Махаяни поширилася на території Східного Туркестану. Стаття Сюй Дішаня фактично була першою відповіддю китайського літературознавства на археологічне відкриття німецького вченого

Генріха Людерса, який в 1911 році на території Східного Туркестану знайшов рукописи санскритських драм, у книзі «Bruchstücke buddhistischer Drame: H.Lüders, Bruchstücke buddhistischer Dramen. Kleinere Sanskrit-Texte» [151], що в 1911 році були видані в Берліні. Серед них повністю збереглися тексти драм Асвагхоши Шаріпутрапракарана, драма Кальпанамандітика Кумаралати та три тексти без назви. Тексти були записані на бересті туркестанським різновидом писемності брахмі, індійським брахмі доби Гупта та брахмі змішаного типу. Ця знахідка свідчила про значну популярність індійської драми на території Східного Туркестану в період I–V ст. н. е. На сьогодні, Шаріпутрапракарана – не лише найдавніший драматичний твір індійського походження, знайдений на території Китаю, а і найбільш давній драматичний твір індійського театру з існуючих нині. Текст присвячено життю учнів засновника буддизму Гаутами Шак'ямуні Шаріпутри та Маудгалаїни. Отже, практично перші драматичні твори, які потрапили на територію Китаю, були написані за мотивами буддійської літератури, яка у вищезазначений період активно перекладалася китайською мовою та мовами Центральної Азії: брахмі, тохарською мовою та уйгурською [151].

Наступною значною археологічною знахідкою, що підтверджує наявність санскритської драматургії в Китаї, був повний текст драми жанру *натака* Maitrisimiti (санскр, кит. «弥勒会见记»), знайдений у 1957 році на території Східного Туркестану в місті Хамі [172]. Невеликі уривки цього тексту були знайдені ще на початку XX століття археологом А. фон Ле Коком, але аналіз тексту став можливим лише за наявності повнотекстової версії. Текст був записаний тохарським письмом, яке використовувалося на території Східного Туркестану з третього по сьоме століття нашої ери, також був перекладений давньоуйгурською мовою. Драма складалася із передмови та двадцяти п'яти актів, виконаних за каноном буддійської школи вайхабшика, яка на той час набула великої популярності на території Східного Туркестану. Текст драми, датований V–VI ст., був записаний на 293 сторінках. Як і

раніше знайдені тексти, ця драма-*натака* була тісно пов'язана з розповсюдженням північного буддизму в Центральній Азії, а згодом і в Китаї. П'єсу було укладено за мотивами класичного тексту північного буддизму Maitreya-Vuṅkarāza. Драма Майтрісаміті складалася з двадцяти семи сцен та була присвячена одному з головних персонажів північного буддизму – Будді майбутнього Майтреї (санскр. Любов), за мотивами буддійських легенд про життя будди Майтреї.

Оскільки ця драма займає значне місце в розвитку літератури Східного Туркестану та мала надзвичайно сильний вплив на формування китайської драми, розглянемо сюжет п'єси, поданий у статті «Становлення уйгурського драматичного мистецтва та драма Майтрісаміті» («论维吾尔剧的形成及《艾里甫与赛乃姆》的艺术成就») [182].

Сюжет драми можна коротко викласти наступним чином: сто двадцятилітній брахман Сенбоболі у сні побачив небесного духа, який сповістив, що брахман має піти на поклоніння до Гаутами Шак'ямуні, але оскільки брахман був літньою людиною, він не міг іти самостійно, тому він запросив з собою шістнадцять учнів та учня Майтрею, який уві сні побачив ідентичне видіння. Брахман повідомив Майтреї, що той має розпізнати тридцять дві ознаки тіла будди. Прийшовши до Гаутами, Майтрея упізнав тридцять дві ознаки тіла будди, і згодом, ставши на буддійський шлях, сам став буддою Майтреєю.

Досліджувана п'єса мала дві особливості: по-перше, вона була укладена за буддійською легендою; по-друге, це був перший драматичний твір, знайдений на території Китаю, жанр якого визначався як драма *цзюйбень* (劇本). П'єса значно відрізнялася від європейської драматургії, фактично це була сценічна постановка індійської легенди.

Історію відкриття тексту з Хамі досліджує Ген Шимін (耿世民) в статті «Драма Майтрісаміті на давньоуйгурській мові» («古代维吾尔语说唱文学《弥勒会见记》») [172], адже ця драма мала значний вплив на становлення як китайської драматургії, так і уйгурської літератури загалом.

У період VI–VII ст. контакти китайської та індійської культури були надзвичайно сильними, особливо потужний вплив індійської культури спостерігається у музиці та китайських коротких сценках.

Таким чином, великий шовковий шлях в період I–VII ст. н. е. значною мірою сприяв розповсюдженню буддизму Махаяни та ознайомленню населення Китаю з традицією індійської драматургії. Починаючи з VIII ст., контакт з Індією був майже втрачений через арабське завоювання великого шовкового шляху (в 751 році арабське військо розбило війська імперії Тан (618–907) на території Східного Туркестану та ряд культурних зв'язків з Індією був втрачений). Фактично, контакти Китаю з індійською культурою в той період припинилися, але контакти зі східним Туркестаном продовжували розвиватися. Таким чином, ми маємо з'ясувати ступінь та характер впливу уйгурської драматургії на становлення китайської драматургії в період VIII–XIII ст. н. е. Факти впливу уйгурського театру на китайську театральну традицію наводить Айданьму Юйсайїнь 艾坦木 玉赛音 у статті «Уйгурський театр» («维吾尔族戏剧艺术巡礼») [190].

У 862 році імператор держави Сун (960–1279) Тайцзун відбув з візитом до правителя уйгурів, і повернувшись, описав яскраві театралізовані дійства, які відбувалися впродовж семи днів і в яких брали участь діти правителя уйгурів. (Цей факт вказує на високий статус драми та театру та престижність акторського ремесла у середньовічних уйгурів, значну перевагу уйгурського театру над китайськими виставами тих часів) [190]. Наступна згадка про уйгурський театр віднаходиться у записах посла держави Цзінь («записки історика півночі», «北使记»). В 1221 р. посол здивований розвитком театру в східному Туркестані. Невдовзі саме в державі Цзінь (1115–1234) формуються перші жанри китайської драми: *чжугундяо* та *цацзюй*. Таким чином, ми можемо говорити про уйгурське посередництво у впливі індійсько-буддійської драматургії на формування китайської драматургії [190].

Згодом драми на уйгурській мові та театралізовані сценки мали сильний вплив на становлення китайського театру. За доби Тан

(618–907) ми маємо відомості про популярні в тогочасному Китаї короткі театралізовані сценки уйгурського походження, які мали назву *хусі* (胡戏). Отже, спираючись на матеріали археологічних знахідок, ми можемо сміливо говорити про знайомство населення північного Китаю з індійською драматургією майже з часів початку формування останньої.

У статті Бен Ляо (廖奔) «Від санскритської драми до драми *суцзян...*»

(«从梵剧到俗讲...») наведено наступну схему формування драматургії в Китаї крізь призму буддійського впливу [188]: («梵文→吐火罗文→回鹘文→汉文») Санскрит – тохарська мова – уйгурська мова – китайська мова. Отже, ми бачимо, що санскритська драматургія вплинула на розвиток китайської драми через територію східного Туркестану.

Спробою розв'язати поставлені питання також можна назвати розділи «Історії китайської літератури» (1932) Чжен Чженьдо, видатного дослідника історії китайської давньої культури та літератури середини ХХ століття [157; 158].

На відміну від Ван Говея (1912), він вперше розглядає історію китайської драматургії окремо від театру. Фактично, робота Чжен Чженьдо (1932) – перше дослідження, присвячене історії формування китайської драматургії в суто літературознавчому руслі.

Концепція генези китайського театру в роботах Чжен Чженьдо значно відрізняється від теорії Ван Говея. Чжен Чженьдо (1932) вважає, що в Китаї театральна драматургія зародилася значно пізніше, ніж в інших культурно-цивілізаційних осередках давнього світу – Середземномор'ї та Індії, вплив на театр яких мала Греція. Тому, відповідь на питання походження драматургії в Китаї, Чжен Чженьдо (1932) вбачає в зовнішньому індійському впливі на китайську літературу.

Чжен Чженьдо (1932) не розглядає примітивні сценки, що існували в давньому Китаї та в ранньому середньовіччі, як справжні театральні дійства. Адже на думку цього дослідника, драма або театральне дійство мають складну структуру. Зокрема, *цюй* та

*чжугундяо*, які Ван Говей та Юй Цюйной включають в історію розвитку китайського театру, Чжен Чженьдо (1932) розглядає як суто літературні жанри [158, с. 441].

На думку Чжен Чженьдо (1932), двома основними факторами пізнього формування театру в Китаї є:

1. Абстрактність та відсутність антропоморфності героїв давньокитайської міфології (адже процес зародження театру та драматургії Чжен Чженьдо розглядає, виходячи з позиції культового походження театру).

Повна відсутність в давньому Китаї антропоморфних богів, епічних міфічних героїв, схильність до абстрактного мислення китайського селянства. (Наприклад, уособлення вищої сили, абсолюту як Неба, негативної сили та злих духів як *гуй* 鬼, добрих духів як *шень* 神, легендарних давніх правителів як *ді* 帝 є переважно абстрактними категоріями, викликаними більшою мірою емпіричним інстинктом відчуття та вступити в контакт з невідомим, ніж осмисленою, літературною, догматичною, навмисно вигаданою міфологією давніх греків та римлян) [158, с. 441].

2. Негативне ставлення конфуціанців до шумних розважальних дійств, що викликало відсутність професійних акторів у давньому Китаї.

Театралізовані ритуали, які проводилися за часів Воюючих царств, доби Хань, дослідник, на відміну від Ван Говей, не розглядає як театральні дійства через відсутність драматичного сюжету. Таким чином, сценічно-постановочна складова дійств того часу з точки зору Чжен Чженьдо не є повною мірою драмою та театром, але їхню поетичну літературну складову можна розглядати у межах історії літературних жанрів Китаю.

3. Третім, позитивним чинником для формування китайського театру, як було зазначено вище, є іноземний, індобуддійський вплив на поезику, музику та театр.

Іноземні митці прибували до Китаю двома основними шляхами: північно-західним та через Східний Туркестан. Китайська музика вже давно перебувала під іноземним впливом, релігія також



була монополізована іноземними вченнями. Відтак, індійський театр також був імпортований до Китаю.

Оскільки драматичне мистецтво порівняно складне (багатокомпонентне), його передача в Китай зазнала багатьох труднощів. Знов-таки, послідовники буддизму в давні часи створили так званий «буддійський театр». (Кілька років тому в Малайзії знайшли декілька зразків буддійської драматургії, частину з яких вже видали) [158, с. 441].

З точки зору Чжен Чженьдо (1932), п'єси китайського театру в період XII–XIII ст., які ми можемо повною мірою розглядати як китайську драматургію, поділялися на два основні жанри: *чуаньцзі* та *цзацзюй*. П'єси *чуаньцзі* раніше називали *сівень*. В основу *чуаньцзі* лягли народні арії південного Китаю «*наньцюй*», в основу гармонії *цзацзюй* лягли арії населення північного Китаю «*бейцюй*» [158, с. 442; 171, с. 217–220].

Щодо дослідження Ван Говея (1912) Чжен Чженьдо пише:

«Ван Гovej в історії Сунського та Юанського театру хоча і ретельно систематизував дуже багато матеріалу, але результати цього дослідження не можуть нас задовольнити» [158, с. 441]. «Гіпотеза походження *цзацзюй* з *чуаньцзі* має природно багато чого пояснити, але врешті-решт не розкриває походження китайської драми» [158, с. 441].

Отже, на відміну від Ван Говея, Чжен Чженьдо (1932) вважає, що коріння китайської драматургії походить з Індії. На думку дослідника, однією з перших п'єс, що потрапили з Індії в Китай, була «Князь Цінь руйнує військовий порядок», яку відомий буддійський паломник, учений та перекладач Сюаньцзан, побачив в Індії при дворі місцевого князя, записав та переклав китайською мовою. В своїй роботі Чжен Чженьдо (1932) вказує, що вистава, привезена Сюаньцзанем, була далеко не єдиною, що п'єси потрапили з Індії до Китаю через Східний Туркестан [158].

На думку дослідника, примітивні жанри не могли сильно вплинути на формування розвинутої драми: *чуаньцзі* розвивався під індійським впливом, а жанр *цзацзюй* виник під впливом *чуаньцзі* та

північної арії *бейцюй*, на яку значно вплинули буддизм та індійська музика.

Іншим вектором впливу індійського мистецтва на китайський театр та драматургію Чжен Чженьдо вважає південний шлях через Індокитай та Південно-Східну Азію, заселену в той період багатьма народами. Театр та драматургія на той час були особливо розвинутими в Південній Азії, а торгівельні зв'язки з Індокитаєм та південною Азією, згідно з описом Фа Сяна, були дуже тісними. Особливо цінним в контексті теми дослідження відкриттям був санскритський рукопис драми «Шакунтала», знайдений у монастирі на горі Тяньтай на півдні Китаю, та рукописи, в яких повідомлялося про індійські вистави під назвою *чуаньцзі* [158, с. 442].

Теорія Чжен Чженьдо мала сильний вплив на пізніші дослідження китайської драматургії.

По-перше, історію драми почали розглядати окремо від театру. По-друге, Чжен Чженьдо здійснив один з перших структурних літературознавчих аналізів китайської драматургії, зібрав джерелознавчу базу про драматургів доби Юань (1271–1368).

По-друге, Чжен Чженьдо присвятив четвертий розділ другої частини «Історії китайської літератури» дослідженню впливів буддизму на китайську літературу.

На думку Чжен Чженьдо, буддизм, що потрапив до Китаю у першому столітті н. е., вплинув на систематизацію народних вірувань Китаю, що на той час мали анімістичний первісний характер. Отже, фактично, буддизм опосередковано вплинув на всю фольклорну, фантастичну, містичну та релігійну прозу Китаю, починаючи з перших століть нашої ери. Буддійські сутри Чжен Чженьдо (1932) розглядає як частину китайської літератури, адже частина буддійських сутр була перекладена з санскриту, частина була укладена в Китаї адептами буддизму, вихідцями з Центральної Азії, наприклад, «Канон з сорока двох розділів», перший буддійський канон в Китаї, укладений Кумараджівою в шістдесятих роках I ст. н. е. Для розвитку поезики та драматургії в Китаї особливе значення мав переклад поеми Будхачаріта, укладеної індійським

поетом Ашвагхошею, яка була найдовшим драматичним твором, перекладеним китайською мовою до початку XX століття.

У роботі «Історія китайської літератури» (1932) дослідник наводить наступні паралелі між китайською та санскритською драмою [158]. По-перше, як в санскритській, так і в китайській драмі важливе значення мали арії. В драмах жанру *цзацзюй* в аріях *цюй* розкривався характер головних героїв драми, їхній світогляд та почуття. Роль сюжетних зв'язок між аріями як в китайській, так і в санскритській драмі відіграють репліки *ке*.

По-друге, і в санскритській, і в драмі *цзацзюй* Чжань Чженьдо (1932) вбачає паралелі між амплуа китайської та індійської драматургії: відповідником головного чоловічого амплуа санскритської драми *Nayaka* виступає чоловічий персонаж Шен (生); відповідником головного жіночого амплуа санскритської драми *Nayika* в *цзацзюй* виступає жіноче амплуа дань (旦); відповідником амплуа другорядного чоловічого та жіночого персонажу санскритської драми *Vidusaka* драмі *цзацзюй* з точки зору Чжен Чженьдо паралельні комічному амплуа *чоу* (丑) та амплуа *цзін* (淨), амплуа «харизматичного персонажу» (зазвичай імператора, судді, чиновника) [158]. Фактично, до XII століття системи розвинутих амплуа в китайському театрі не існувало, отже, в первинній систематизації амплуа китайської драми Чжен Чженьдо вбачає відчутний зовнішній вплив.

По-третє, на думку науковця, можна знайти паралелі в структурі китайської та санскритської драми. Як в юанській *цзацзюй*, так і в індійській драматургії перед основною дією драми є пролог. В пролозі на сцені з'являються головні персонажі драми. Це дозволяє глядачеві легко визначити головних та другорядних героїв драми. Зазвичай драма *цзацзюй* складається з чотирьох або шести актів, кульмінація дії припадає на передостанній акт. Епілог драми *цзацзюй*, як і епілог санскритської драми, має моралістичний характер, що вказує нам на тісний зв'язок драматургії та філософсько-релігійних учень Китаю. Фактично, до XII-XIII століття китайський народний театр був представлений переважно

одноактними сценками, здебільшого розважального характеру і без складної структури, літературного сюжету. Це вказує на вплив структури індійської драми на сюжети *цзацзюй*, враховуючи те, що фактів прямих контактів між китайською драматургією та драматургією європейських або інших культур до XVIII століття ми не маємо. Отже, припустити якісь інші зовнішні впливи, окрім впливу санскритської культури на творчість китайських літераторів у досліджуваний період, ми не можемо.

Наступну паралель між китайською та санскритською драмою Чжен Чженьдо проводить в характері мови арій та реплік головних героїв драми [158]. В індійській драмі арії та репліки чиновників, царів, жерців-брахманів, філософів представлені переважно санскритом (який у регіоні розповсюдження індійської культури відіграв роль офіційної, сакральної мови), арії та репліки персонажів «з простого народу» представлені праkritом (який у країнах регіону розповсюдження індійської культури носив характер побутової мови). В китайській драмі *цзацзюй* з точки зору Чжень Чжендо (1932) також спостерігається мовна паралель. Для реплік та арій чиновників, царів, конфуціанців, буддистів, даосів зазвичай використовуються «високий, сакральний» стиль мови *Веньянь яцзи* (雅字, букв. Сакральні ієрогліфи), арії та репліки «народних» персонажів, представлені побутовим стилем мови байхуа *суцзи* (俗字).

Отже, відповідно до теорії Чжен Чженьдо (1932), ідея драми була запозичена китайськими літераторами з індійської культури в процесі розповсюдження буддійського вчення. Лише цим ми можемо пояснити пізнє формування драми як роду літератури в Китаї, адже китайська драма сформувалася фактично на півтора тисячоліття пізніше від класичної грецької та індійської драми. При тому, китайську драму не можна розглядати як «кальку» драми санскритської, адже ступінь китаїзованості запозичених елементів настільки великий, що китайські дослідники змогли розкрити індійське походження Юанської драматургії лише в двадцятому столітті [158].

Після дослідження Чжен Чженьдо (1932) з'явилося не лише багато робіт, присвячених структурі та жанровій парадигмі китайської драматургії та театру, а й дослідження сюжету, змісту п'єс, зокрема, дослідження впливу релігійних мотивів, суто китайських (переважно даоських та конфуціанських), та впливу буддизму й індійської культури на китайську драму.

Якщо ж ми ознайомимося з роботами сучасних дослідників історії китайської літератури, то побачимо, що більшість з них погоджуються з точкою зору Ван Говей (1912) та Сюй Дішаня. Але є і дослідники, що притримуються протилежної точки зору. Дослідження історії китайського театру, написане Юй Цююєм (余秋雨), – одна з найбільш критичних робіт щодо індійської теорії походження китайської драми на сьогодні. Юй Цююй (余秋雨) у праці «Теорія театру» [168] піддає сильній критиці теорію Сюй Дішаня (1925) щодо індійського походження китайського театру. На думку Юй Цююя, театр виник і поступово розвивався в народному середовищі, зовнішні впливи були незначними, адже паралелі з індійським театром, наведені Сюй Дішанем, не мають достатньо доказів, подібність амплуа та структури драми ще не доводить прямого впливу індійської культури на китайську в сфері драми та театру. Загалом Юй Цююй спирається на автохтонне походження китайського театру, але, на нашу думку, автор не наводить жодного вагомого аргументу, який міг би категорично заперечити індійський вплив на формування китайської драматургії.

В «Історії китайської літератури» [160], виданій колективом пекінського педагогічного університету в 2008 році, теорія китайського театру розглядається згідно з теорією Ван Говей (1912). У роботі наведені відомості щодо генези терміну *цзацзюй* (杂剧). Уперше він зустрічається за доби Тан (618–907 р. н. е.) в 829 р. н. е. Юаньська арія *цюй* (曲) виникла внаслідок розвитку танського віршу *ши* (诗) та сунського романсу *ци* (词) [161].

Сучасними китайськими літературознавцями досліджується буддійська тематика в сюжетах *цзацзюй*, наприклад, у статті Чень Хуна «Юаньська драма *цзацзюй* і буддизм» («元杂剧与佛教») [170]

зазначені наступні відомості: з-поміж 700 п'єс, написаних за доби Юань (1271–1368), приблизно 50 мали тісний зв'язок з буддизмом, з-посеред ста шістдесяти двох п'єс *цзацзюй*, що збереглися до наших часів, серед яких можна виділити п'ятнадцять драм, на які сильно вплинув буддизм.

Автор статті наводить власну класифікацію буддійських *цзацзюй*. До першої групи входять п'єси, які розкривають буддійський світогляд. До другої – п'єси *цзацзюй*, в яких розглядається навернення головного персонажу в буддійське вчення. До третьої групи драм входять п'єси, в яких розглядаються моральні мотиви добра та зла. До четвертої групи входять п'єси, дія яких відбувається в буддійському монастирі.

Отже, підсумовуючи вищезазначенне, ми можемо дійти висновку, що китайський театр, драма та драматургія розвивалися в культово-релігійному руслі, починаючи з дописемних часів. На становлення театру сильний вплив мали конфуціанська церемонність та даоський містицизм. Починаючи з доби Хань, дійства поступово втрачають культовий характер, набувають форми народного театру *байсі*. В період IV–VII ст., на китайський театр сильний вплив має театр Східного Туркестану. За період VII–VIII ст. на становлення китайського театру сильний вплив мав жанр буддійської розмовної п'єси *бяньвень*. У XI–XII століттях індійська драма безпосередньо вплинула на становлення драматичного мистецтва в Китаї. Отже, фактично драма *цзацзюй* була синтезом китайських культових дійств, народного театру та індійської драми. Тому, всі без винятків сюжети юанської драматургії мають повчальний характер, на всі дійства, що дійшли до наших днів, мали вплив конфуціанське, даоське або буддійське вчення. Сюжети *цзацзюй* були популярними, інколи дійства ставали народними. Отже, драми *цзацзюй* можна розглядати як дійства з моралістичним релігійним сюжетом.

Станом на сьогодні, неможливо повністю визначити шлях становлення культово-ритуальних дійств, відтворити усі контакти індійського та китайського театру, адже з початку досліджуваної доби минули тисячі років, до наших днів дійшло не так багато

джерел, більшість із яких розглянув Ван Говей (1912) у праці «Історія китайської драми», але, проаналізувавши відомості з робіт китайських літераторів, можна констатувати, що китайська драма розвивалася переважно в релігійному руслі, і в процесі її становлення значну роль відігравав буддизм та буддійські ченці. На наш погляд, усі вищенаведені точки зору дослідників значною мірою аргументовані, тому кожному з них слід розглянути детальніше.

\* \* \* \* \*

Перше знайомство європейського читача з китайською драмою відбулося в 1731 році, коли французький місіонер-єзуїт Ж. М. Премар, перебуваючи в провінції Гуаньчжоу, переклав французькою мовою п'єсу жанру *цзацзюй*, яка в інтерпретації Премара отримала назву «Китайський сирота». Переклад було опубліковано в збірці праць «Про китайську імперію» Ж. Б. дю Хольда в 1735 році. Робота Ж. Б. дю Хольда невдовзі була перекладена англійською, німецькою та російською мовами. У Великобританії премарівський сюжет вийшов у світ під редакцією В. Хатчета, який включив п'єсу «Китайський сирота» до «Історії драматургії», написаної в 1741р. А в 1752 році з'явилась робота італійського дослідника Л. Матіасо «Китайський герой», яка значно сприяла популяризації китайської драми на заході [160, с. 35].

З перекладом Ж. М. Премара (1731) ознайомився Ф. М. Вольтер, і згодом, в 1777 році, адаптував її для європейського театру. Ф. Вольтер підкреслює морально-етичний компонент драми «Китайський сирота». На думку мислителя, його власна адаптація драми «Китайський сирота» – це «мораль Конфуція, розгорнута на п'ять актів». Отже, на нашу думку, масштабне знайомство європейців з китайською драмою почалося саме з твору «Китайський сирота». Відтоді, у європейських письменників, мислителів, діячів та дослідників мистецтв, синологів та науковців виник професійний інтерес до китайського театру, який не втрачено і до сьогодні.

Як було зазначено вище, до ХХ століття дослідження з китайської драми та театру не були системними, адже європейськими

мовами перекладались лише окремі п'єси, і європейські дослідники не мали змоги ознайомлюватись із традиційними китайськими матеріалами. Морально-етична, філософська, релігійна проблематика практично не вивчалася. Перші наукові дослідження історії китайської драми припадають на початок XX століття. Їхня поява спричинена розвитком світової синології та низкою соціальних змін у Китаї (найбільш значні з кількох сотень соціальних потрясінь внаслідок прямого контакту китайської культури з європейською цивілізацією XIX ст. отримали назву «сто днів реформ» – рух за формування нової науки в Китаї), Сінхайська революція, «рух 4 травня» – фактично, рух за формування нової китайської літератури), що призвело до створення нової китайської науки та нового китайського літературознавства, про яке ми зазначали вище.

Внесок китайських науковців початку XX століття у досліджуване питання полягав, насамперед, у створенні джерельної бази, адже західні вчені на час розвитку синологічної науки не могли зібрати, через відсутність у Китаї початку XX століття спеціалізованих бібліотек, фондів і через філологічні труднощі, та опрацювати велетенську кількість матеріалу. Натомість, китайські дослідники створили джерельну базу, публікація якої зробила можливими подальші західні дослідження означеної тематики.

Інтерес до китайського театру на Заході виник ще в дев'ятнадцятому столітті, в результаті знайомства західних науковців та діячів мистецтв з китайською культурою, коли інтелектуальні еліти європейських країн ознайомилися з перекладами зразків китайської драматургії. Реальна можливість наукового дослідження історії китайського театру та історії китайської драматургії відкрилась для західних науковців лише після публікації робіт Ван Говея, в яких наводився значний джерельний матеріал з історії китайської драми.

Потужна джерельна база, сформована Ван Говеєм, лягла в основу подальших досліджень історії китайської драматургії у світовій синології. Відтак, праці американських, європейських та російських дослідників характеризуються, передусім, ретельним



авторським аналізом матеріалу, методичним дослідженням джерельної бази, наведеної китайськими дослідниками, розвитком китайських концепцій походження драми. Внесок європейських дослідників в методологічну базу дослідження пов'язаний переважно з діяльністю європейських археологів, істориків та буддологів в Китаї та Центральній Азії. Це, насамперед, археологічні дослідження пам'яток давньокитайської писемності та дослідження дунхуанського комплексу печер.

Серед перших європейських робіт, присвячених китайській драмі та історії китайського театру, необхідно відзначити роботу Чоу Цзячена та Александра Іаковлева «Китайський театр», опубліковану в 1922 році в Лондоні [148]. Автори, вочевидь, не були знайомі з роботами Ван Говея, що з'явилися на десять років раніше, оскільки певні відомості з історії китайського театру та драми вони наводять, починаючи з доби Юань (1271–1368), хоча гіпотетично визнають можливість існування китайського театру раніше, ще починаючи з доби Тан (618–907) [149, с. 15–19]. У дослідженні аналізуються фабули низки популярних на час написання книги п'єс. Автори роблять висновок, що китайська драма має, насамперед, морально-етичне навантаження, найпершою функцією китайської драми є моралізування, що свідчить про тісний зв'язок між морально-етичними вченнями Китаю та китайським театром.

Загалом, популярне дослідження «Китайський театр» цікавить нас лише з історіографічної точки зору, адже, хоча розглянута нами робота і містить науково-популярний матеріал, для сучасної науки вона застаріла.

За період з 1731 по 1952 рік, згідно зі «Списком опублікованих перекладів з китайської на англійську, французьку та німецьку мови», укладеного Мартою Девідсон, було видано не надто багато збірок, присвячених китайському театру загалом та історії китайської драмі зокрема. Серед досліджень можна виділити роботу Арлінгтона «Китайська драма з найдавніших часів до сьогодення», в 1935 році перекладену французькою мовою, та «Відомі китайські п'єси» того самого автора. «Китайська драма з найдавніших часів

до сьогодення» побачила світ в 1930 році у видавництві Генрі Ветча в Пекіні.

Це науково-популярне видання було прекрасно ілюстроване (в дослідженні вивчалась символіка гриму та сценічних костюмів китайських акторів, описувався музичний лад та музичні інструменти). Щодо історичного аспекту, то Л. Арлінгтон (1930) починає дослідження з популярності китайського театру при імператорському дворі за доби Тан (618–907 р. н. е.), але не займається детальним історичним аналізом. На сьогодні, враховуючи сучасну джерельну базу, це дослідження доводиться називати неповним, але з точки зору історії дослідження китайської драми ця робота є ґрунтовним внеском.

Другою оглядовою роботою, яку можна виділити зі списку, є публікація Рудольфа фон Готшальда «Театр: китайський театр та драма» (Theater: Das Theater und Drama der Chinesen, Breslau 1887). Книга складалася з трьох розділів, автор не торкався питань походження китайської драми. Також у списку є декілька есе про китайський театр, головним чином науково-популярного спрямування, що не стосуються досліджуваного питання. Тобто, ми можемо зробити висновок, що європейські дослідники до 1952 року знали про існування китайського театру, в загальних рисах описували китайську драму і драматургію, але ніякого серйозного дослідження з історії китайського театру та драми проведено не було, а тим паче – дослідження філософсько-релігійного впливу на китайський театр, тому В. Ф. Сорокін [103] вважає першою серйозною англомовною роботою з історії китайської драми книги В. Долбі [145].

Враховуючи специфіку питання, історіографія китайського театру була вперше здійснена далекосхідними науковцями, і лише згодом, у другій половині ХХ століття, стала темою численних публікацій російських, європейських, американських синологів. Оригінальні концепції походження китайської драми та її зв'язку з релігією, на нашу думку, були спершу запропоновані китайськими науковцями, саме їхні праці містили історіографічні матеріали, що створило умови для подальших досліджень за межами КНР.

Першим фундаментальним науковим англомовним дослідженням китайського театру та драми можна назвати роботу Кейт Бас [144]. Під час написання праці авторку консультував найвідоміший актор китайської традиційної опери XX століття Мей Ланьфан – засновник школи театральньо-драматичного мистецтва. Кейт Бас зазначає, що китайська драма мала суто автохтонне походження, адже на відміну від Японії, Китай, на думку дослідниці, піддавався зовнішнім впливам набагато менше. Тепер ми можемо спростувати цю думку, адже вплив індійської культури на Китай в Середні віки простежувався майже у всіх сферах мистецтв; культура Центральної Азії та Близького Сходу сильно впливала на Китай за часів досліджуваної доби Юань (1271–1368); культура Європи, Росії та, згодом, США сильно вплинули на Китай XIX та XX ст. Китайська культура зі свого боку принесла багато нового в скарбницю світової цивілізації, тому говорити про повну замкненість та повну відособленість розвитку Китайської цивілізації, ніяк не можна. Хоча китайська література справді дуже самобутня, не можна відкидати зовнішніх впливів не лише на розвиток літератури в Китаї в умовах сучасного глобалізованого суспільства, а й ряду зовнішніх впливів на Китай у процесі історичного розвитку китайської цивілізації.

Кейт Бас вважає, що драматичні дійства існували в Китаї ще до XXV ст. до н. е., а причиною проведення культових релігійних дійств могли бути вклоніння духам або святкування перемоги над сусіднім племенем [144]. У будь-якому разі, на думку Кейт Бас, первісні драматичні дійства пов'язані з культом померлих. Згодом, оскільки культові театралізовані дійства виконувалися при дворах сановників, вони поступово набували все більш і більш культового характеру [145].

Буддизм, з точки зору Кейт Бас [145], представлений переважно в коротких комічних фарсових сценах, комічних п'єсах, а буддійські мотиви в китайському театрі пов'язані суто з комічними та саркастичними п'єсами. З її точкою зору можна абсолютно не погодитися, оскільки значна частина буддійських п'єс юанської

драматургії – це трагедії або трагікомічні п'єси. Буддійська іронія, присутня в п'єсах, була насамперед призначена вказувати на ілюзорність «сансарного» («мирського») буття) і на пріоритет нематеріального, духовного буття. Тому буддійські п'єси, переважно трагікомічні, буддійський фольклор в них є засобом ілюстрування тих або інших постулатів китайського буддизму.

Музика та театралізовані дійства існували в Китаї ще 5400 років до н. е., перші ритуалізовані театральні дійства виникли за часів династії Ся [144]. Сучасна наука не володіє матеріалами першоджерел, які би могли повністю підтвердити думку Кейт Бас, але теоретично ми можемо припустити існування примітивних театралізованих дійств у визначений період. Ці дійства не можна розглядати як літературну драму, проте, їхнє існування видається цілком логічним [144].

Значну увагу Кейт Бас приділяє релігійним впливам на китайський театр, зокрема – буддійському впливу, який, з точки зору авторки, насамперед виявляється в морально-етичній спрямованості китайської драматургії [144].

При тому, завжди потрібно брати до уваги синкретичність китайської думки. Адже, мабуть, жодну п'єсу традиційної китайської драми не можна назвати суто буддійською, даоською, конфуціанською – релігійний синкретизм яскраво проявляється майже в усіх зразках китайських драм.

Одним з підсумкових досліджень історії китайського театру, укладеним англійською мовою, є робота «Китайський театр: від витоків до сьогодення» (редактор – Колін Маккерас) [152]. Історію китайського театру та драми з найдавніших часів до доби Юань (1271–1368) включно розкриває Вільям Долбі – один з найвідоміших фахівців з історії китайського театру, автор фундаментального дослідження «Історія китайської драми».

В. Долбі погоджується з панівною в китайській науці теорією культурно-релігійного походження китайської драми та китайського театру. Для В. Долбі [152, с. 32] юанська драма є компілятивним жанром, який у процесі історичного розвитку об'єднав у собі всі

попередні драматичні жанри та на який мала великий вплив китайська поезія, зокрема романси *ци* 詞 та арії *цюй* 曲. Цю тезу дослідник підкреслює аргументом, що більшість драматургів юанської доби були поетами, які писали в жанрі *бейцюй* 北曲.

На нашу думку, оскільки всі поети середньовічного Китаю були більшою або меншою мірою ознайомлені з буддизмом хоча б як зі складовою традиційної китайської культури (а поети-буддисти, як Ван Вей, Су Дунпо, займалися літературним переписом буддійських сутр, трактатів, розповсюдженням буддизму), це сильно вплинуло на формування юанської драматургії. На півдні Китаю юанська драма розповсюджена не була. Також, В. Долбі зазначає, що в сюжетах драм *цзацзюй* часто трапляються елементи народних легенд, отже, жанр усної народної оповіді помітно позначився на генезі юанської драми.

В. Долбі погоджується з панівною в китайському літературознавстві тенденцією виводити походження драми з культово-релігійних дійств. Зокрема, в давньокитайському царстві Чу 楚 (XI–III ст. до н. е.) існували «релігійно-літургичні» театралізовані «шаманські» дійства. Шамани після ритуального очищення в спеціальних костюмах виконували ритуалізований танок, мету якого вони вбачали у спіритичних культових маніпуляціях. На драму *цзацзюй* значно вплинув жанр народного фарсу, що виник з культово-ритуальних дійств та жанрів *цзацзюй* доби Сун (960–1279) і *чжугундяо*.

На думку В. Долбі [152;145], як і з точки зору Чжен Чженьдо, літературною драмою можна вважати твори в жанрах *цзацзюй* та *наньсі*, починаючи з кінця доби Сун (960–1279) та з початку Юанської доби. Адже в юанській драматургії значно більша увага приділяється втіленню певного сюжету на сцені, ніж театральним компонентам вистави (пантомімі, гриму, акробатиці), отже, філософсько-релігійний компонент в юанській драматургії представлений набагато глибше, ніж в більш ранніх, фарсових сценках китайського театру. На нашу думку, пріоритет сюжету в юанській драматургії значною мірою відображає місце та роль

філософсько-релігійних учень Китаю в китайській літературі та китайському суспільстві.

Певну роль у формуванні юанської драматургії В. Долбі [152; 145] відводить алтайським народам північного Китаю – монголам, чжурчженям, уйгурам, адже поетичний жанр *цюй* перебував під значним впливом північного горлового співу. В своїх дослідженнях В. Долбі вказує на процес асиміляції північних народів з жителями північного Китаю, наприклад: на музичний лад драми *цзацзюй* великий вплив мала творчість уйгурського поета Гуань Юйши, онука Алі Хайа (міністра при дворі Хубілая), друга Гуань Юйши Ян Цзи. На формування *цюй* як жанру літератури також сильно вплинула творчість китайськомовного монгольського поета А Лувея. Монголи, уйгури, чжурчжені в цей період переймають китайські традиції, беруть китайські прізвища. Існував і зворотній процес – переселення на північ Китаю з південних провінцій. Тому треба підкреслити, що буддизм у той час став не лише найвагомішим культурним компонентом північних народів, а і консолідуючою силою. Серед релігійно-філософських впливів на китайську драматургію В. Долбі виділяє значний вплив конфуціанської моралі, яку в контексті нашого дослідження ми розглядаємо як елемент синкретичного світогляду китайців [152;145].

Огляд історії китайського театру також є в «Кембріджському гіді до азійських театрів» Ж. Брендона [141, с. 26–30]. На думку автора китайська драма виникла з шаманських містерій, в яких актори-шамани, зодягнені у спеціальні костюми, в танці виконували сакральні пісні. За доби Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) китайський театр був розважальним, про що свідчить знахідка в розкопках усипальниці, що датується приблизно 200 р. до н. е., розташованої в місцевості Місян провінції Хенань. На стінах усипальниці зображені музиканти, танцюристи, жонглери, коміки. У добу Тан в Китаї превалюють комічні театральні дійства, зокрема при дворі імператора Мінхуана (713–756 рр. н. е.) функціонує ляльковий театр. У місцевих варіантах китайського театру переважають форми, пов'язані з шаманізмом та китайським буддизмом, зокрема – тибетська драма.

В своїй роботі автор зазначає, що за доби Сун (960–1279) в Кайфені, столиці сунської держави, функціонують понад 50 театрів, найбільший з яких міг вмістити декілька тисяч глядачів. Саме в цей період починає розвиватися китайська літературна драма, виникають жанри *наньсі* та різні театралізовані дійства, які називалися *цзацзюй* або *юаньбень* та включали комічну частину, акробатику, фабулу.

Джеймс Р. Брендон припускає вплив індійської драматургії на південну драму *наньсі* з чжецзянської провінції. Добу Юань (1271–1368), а особливо правління Хубілая, за часів якого фактично сформувалася юанська драма, автор вважає одним з найбільш значимих періодів історії китайської драматургії. До нас дійшли тексти 160 п'єс *цзацзюй*, складених Цзан Маосюнем у збірках юанських драм в 1615 році. На думку Ж. Брендона [141], драматургами були переважно китайці національності хань, найбільш відомі з яких – Гуань Ханьцін, Ма Чжиюань, Чжен Гуаньцзу.

Певних змін зазнав образний ряд юанської драми: з'явилися жіночі ролі, яких раніше в південній драмі не було. Буддійські впливи також можна вбачати в посиленні жіночих персонажів, адже послідовники Конфуція дотримувались суто патріархальних поглядів і виключали можливість участі жінки в літературних сюжетах. Натомість, в китайському буддизмі образ навідомішого буддійського бодхисатви Авалокітешвари – переважно жіночий образ, як і образ бодхисатви Гуаньїнь 观音, який ми проаналізуємо нижче. Отже, матеріал, систематизований Джеймсом Р. Брендонем [141], в цілому підтверджує китайські дослідження, піднімаючи їх на новий рівень.

Отже, всі європейські дослідники погоджуються з матеріалом, запропонованим Ван Говеєм і Чжен Чженьдо, але тема буддійського впливу на китайську драматургію в сучасній європейській синології залишається малодослідженою.

\* \* \* \* \*

Кожна з нижченаведених літературознавчих концепцій західних синологів спирається на праці китайських дослідників, певною мірою розвиває дослідження окремих аспектів китайської драматургії, зазначених у роботах Ван Говея та його послідовників. Знайомство з «Історією сунської та юанської драми» [164] Ван Говея стало поштовхом до написання багатьох робіт з історії драматургії Китаю та юанської драми Теорії індійського походження китайського театру Чжен Чженьдо [158] в російському сходознавстві приділено не надто багато уваги.

На думку В. М. Малявіна [73, с. 355], давньокитайський театр черпав натхнення насамперед із розрізнених сільських культів, народних свят, народного танцю та народних вистав. Також китайський театр запозичив багато з придворних вистав. Сільський театр і досі зберігає свій зв'язок з народною релігією Китаю, а отже має буддійський компонент. Зазвичай, вистави сільського театру ставилися на сцені при храмі, в більшості випадків буддійському [73].

Сюжети народних спектаклів переважно фольклорні, в них зображувалася перемога богів та добрих духів, епічних героїв над демонічними силами. Зазвичай, сільський спектакль тривав декілька днів, інколи – тиждень. У багатьох місцевостях центрального та північного Китаю існували трупи професійних храмових акторів. На думку В. М. Малявіна, в китайському даосизмі та буддизмі існує спеціалізована «театральна» релігійна традиція [73, с. 356]. Театралізовані вистави були значною частиною даоської літургії (згадаймо також буддійські сценічні містерії), адже актори навіть класичної китайської драми проводили більшу частину життя при храмах. Символіка зовнішнього вигляду китайських акторів мала значний зв'язок з символікою китайської храмової скульптури.

У народному театрі південно-західного Китаю існував чіткий розподіл між «цивільним» та «військовим» театром. П'єси військового театру мали суто релігійне значення: їхньою культовою



метою був «порятунок душі померлого», а п'єси цивільного театру призначались насамперед для глядачів.

У провінції Гуаньдун також існував схожий розподіл вистав. П'єси тут ділилися на «зовнішні» та «внутрішні». Зовнішні п'єси ставились передусім для глядачів, внутрішні п'єси мали характеристики релігійної церемонії.

Героями народного театру були, перш за все, особистості, які стояли понад суспільством. Це були герої, святі та злочинці. Подібним дійством була «містерія про Мулянь». Буддійські містерії в жанрі *бяньвень* 变文 про Мулянь зазвичай виконувалися в день свята «голодних духів» в середині сьомого місяця за місячним календарем. У ній Мулянь спускався в пекло з метою знайти та звільнити душу своєї матері. На думку В. Малявіна, змістом містерії була символічна перемога над пеклом, психологічним ефектом дійства на глядача мало бути перетворення жаху пекла на радість перемоги.

Структура народного дійства до XI століття була достатньо примітивною, виділялися лише чоловіче та жіноче амплуа. На думку В. М. Малявіна, говорити про повністю сформовану драматичну традицію в Китаї можна, починаючи лише з XIII ст.

На окрему увагу заслуговує дослідження В. Ф. Сорокіна «Китайська класична драма XIII–XIV століть» [103], в якому представлена одна з найбільш ґрунтовних теорій походження драми *цзацюй* (на нашу думку, вона є другою після дослідження Ван Говея). В. Ф. Сорокін розглядає історію китайської драматургії за традиційним для китайської історіографії династійним принципом [103].

На думку В. Ф. Сорокіна, в Китаї, країні давньої та розвинутої цивілізації, драматургія як жанр зародилася значно пізніше ніж в давній Греції, Римі та Індії через відособленість розвитку китайської цивілізації, недостатню антропоморфність давньокитайської системи міфології, негативне ставлення конфуціанців до театралізованих дійств [103, с. 18]. Але, якщо порівняти точки зору В. Ф. Сорокіна та Ван Говея, то останній розглядає ритуалізовані

театральні дійства саме в рамках давньокитайського конфуціанського світогляду [31, с. 120]. Отже, теза В. Ф. Сорокіна про негативне ставлення конфуціанців до драматургії та театру видається дещо суперечливою. Необхідно врахувати той факт, що більшість класичних китайських драматургів були вихідцями саме з конфуціанського культурного середовища. На наш погляд, узагальнення російського синолога некоректне: можна говорити лише про скептичне ставлення деяких конфуціанців до театру.

На відміну від дослідження Ван Говея (1912), В. Ф. Сорокін розглядає генезу китайської драматургії починаючи з часів династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), а не від доби пізнього неоліту [103]. Тому спільність походження китайського театру та конфуціанських ритуальних дійств, які є однією з вихідних позицій «Історії сунської та юанської драми» Ван Говея, залишаються поза увагою вченого.

З точки зору В. Ф. Сорокіна, конкретні відомості про театралізовані дійства слід розглядати від доби Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.). У цей період китайської історії вся сукупність театралізованих дійств називалась *байсі* – «Сто ігор». Найвідоміша на сьогодні сцена *байсі* – «Хуан із Дунхаю» [103].

Її сюжет (повністю не зберігся, проте згадується в оді Чжан Хена «Західна столиця») був достатньо примітивним: Хуан з червоним мечем, читаючи закляття, намагався перемогти білого тигра. Однак, закляття не допомогли, і він сам не зміг врятуватися від тигра.

Сцена була суто пародійною. Але, в цій постановці вже існував зв'язний сюжет, розрахований на двох акторів. Тому цю виставу В. Ф. Сорокін розглядає як перше відоме театральне дійство в Китаї [103].

Слід звернути увагу, що ці постановки розігрувалися в містах Лояні, Чанані та в місцевості Сяньфу. З точки зору В. Ф. Сорокіна (1976), їх не можна розглядати в контексті становлення китайської драми як суто літературного жанру через примітивність сюжету. Натомість, Ван Говея розглядає сцени *байсі* саме як одне з джерел

китайської драматургії. Звернімо увагу, що п'єса «Хуан з Дунхаю» також має давньокитайське культове коріння – можливим її джерелом є фольклорно-заклинальні пісні.

Наступний етап розвитку китайської драми (III–IV ст.) був не досить плідним через постійні війни [103]. Розвитку також не сприяли і погляди імператорської влади. Так, у 477 р. н. е. імператор Гаоцзу видав едикт, що забороняв діяльність шаманів, шаманок та лицедіїв, які творять неподобство. А імператор Гуньді заборонив «різні ігрища» [103, с. 19]. Нагадаємо, що поезія та драматургія мали саме культові витоки, тому едикт був спрямований проти них. Можна припустити, що в часи імператорів Гаоцзу та Гуньді китайський театр був представлений в основному поетизованими містеріями.

У VI ст. на півночі Китаю під впливом культури Східного Туркестану виникли пісенно-танцювальні ігрища, які мали значний вплив на подальший розвиток китайського театру. Збереглися відомості про князя держави Північна Ци, який захоплювався туркестанськими піснями та танцями, часто запрошував митців з Центральної Азії та сплачував значні суми за театральні вистави. Слід звернути увагу, що у цей період Центральна та Середня Азія знаходилися під сильним буддійським впливом, особливо на мистецтво та театр [103, с. 20].

На півдні Китаю в VI ст. у державі Лян (502–556) також почався підйом театру, зокрема, добре відома сценічна постановка оди Фу Жоуше «Пісенна хмара». Ця ода написана під відчутним впливом середньовічного даосизму. На думку В. Ф. Сорокіна, вона могла мати важливе значення для розвитку сунської пісенно-танцювальної п'єси [103, с. 20].

Після об'єднання Китаю за доби Суй (581–618) та Тан (618–907) драматичне мистецтво в Китаї вийшло на новий рівень розвитку. За часів Тан почали розвиватися численні жанри театру. Сфери професійного та народного мистецтва активно взаємодіяли, тому в театральних дійствах були присутні народний та авторський компоненти. В. Ф. Сорокін наводить класифікацію п'єс доби Тан, укладену Жень Бяньтанем:

1. Універсальні вистави;
2. Пісенно-танцювальні вистави;
3. Пісенно-ігрові;
4. Діалогічні сценки;
5. Ляльковий театр [103, с. 22].

Ці вистави вже містили всі необхідні компоненти традиційного китайського театру *сіцюй*: завершений сюжет, прозовий діалог, пісні, музику, танці, грим.

Три класичні китайські ідеології: буддизм, даосизм та конфуціанство відобразились у драматичних дійствах доби Тан (618–907 р. н. е.). П'єси на релігійні сюжети були широко розповсюдженими в означений період. Для постановки вистав широко використовували храмові сцени, наприклад, дотепер збереглася така сцена доби Тан у провінції Шеньсі, в храмовому комплексі на горі Утайшань.

Буддійські ченці в період династії Тан з метою популяризації буддизму використовували декламаційні жанри *бяньвень* та *суцзян*, часто розігрували театралізовані дійства. Особливої популярності за доби Тан набула вищезгадана вистава «Бяньвень про Мулянь». Мулянь – китаїзоване санскритське ім'я Маудгалаяна. Цей випадок дозволяє говорити про вагомість ролі усного переказу у формуванні драматургії [103].

На думку В. Ф. Сорокіна, на жанр *бяньвень* особливий вплив справила індійська буддійська література, хоча не можна відкидати і китайської народної складової у його становленні [103]. В умовах китайського релігійного синкретизму буддизму, даосизму, конфуціанства та, меншою мірою, несторіанства, маніхейства, народних вірувань і культу неба, деякі зразки жанру *бяньвень* можна вважати не суто буддійськими (наприклад, *бяньвень* про Шуня) [42, с. 15], але все ж таки буддизм мав вирішальний вплив на творення жанру.

В. Ф. Сорокін (1976) вважає, що жанр *бяньвень* зі свого боку набагато відчутніше вплинув на формування драматургії в Китаї, ніж короткі сценки гумористичного характеру, популярні за доби Тан. Адже *бяньвень* завжди мав розгорнутий завершений сюжет,

включав епічні мотиви, буддійську символіку та широко розкривав характери головних героїв дійства.

Отже, за доби Тан (618–907) китайський театр та драматургія зазнали особливо сильного буддійського впливу, тому що середовищем, в якому формувалися театралізовані дійства, був буддійський монастир.

Останній в середньовічному Китаї мав не лише культово-ритуальну, а й, насамперед, культурно-просвітницьку функцію, був одним з осередків культури того часу, адже освічена верства буддійських ченців займалася не лише філософією та медитативними вправами, а й поезією, драматургією та театром. Буддійський чернець за доби Тан (618–907) ще не був професійним драматургом, подібним до авторів юанської драми, але знаходився на значній історичній відстані від шаманів у та йоу, що склали культову поезію в давньому Китаї.

Отже, вектор розвитку китайської драми йде від культового дійства до авторської п'єси. В процесі становлення китайська драматургія зазнала серйозного буддійського впливу, адже давньокитайські культові дійства були адоптовані китайським буддизмом в процесі асиміляції та окитаєння буддійського вчення. Трупи китайських акторів у період раннього Середньовіччя проживали переважно при буддійському монастирі. З урахуванням теорії індійського походження китайської драматургії Чжен Чженьдо, жанр *бяньвень* мав дуже сильний вплив на формування китайської драматургії.

Тематика п'єс доби Тан була досить різноманітною – траплялися п'єси побутового, батального, героїчного характеру.

У період X–XII століть Китай був розподілений на три держави: північну чжурчженську державу Цзінь (1115–1234), столицею якої був Пекін, а населення мало тісні етнічні зв'язки з алтайською групою народів (пекінський діалект китайської мови є алтайським діалектом китайської мови), тибето-тангутську державу Західна Ся та південну китайську державу Сун (960–1279). За цієї доби суспільство північного Китаю зберігало простоту та войовничий

дух танської імперії, суспільство південного Китаю було значно меркантильнішим та більш гедоністичним.

Особливістю розвитку китайської літератури та театру в XII ст. є розквіт вистав в усних та розмовних жанрах: усне оповідання, міська повість, побутова музика, народний фарс стають все більш популярними в державі Сун (960–1279), демократичні жанри китайської літератури відіграють все вагомішу роль в інтелектуальному та артистичному бутті тодішнього суспільства [103, с. 247].

Серед поетико-драматичних жанрів китайської літератури доби Сун (960–1279) особливе місце посідають пісенно-танцювальні сюїти *дацюй* 大曲. Поетичною основою для сюїт *дацюй* стали романси в жанрі *ци*, що на той час здобули популярність у китайській літературі, більшу ніж суворо регульований вірш *ши*. До сьогодні збереглися тексти лише трьох п'єс *дацюй*, найвідомішою з яких є «Романс про Сі Ши», написаний Дун Іном в XII ст. на історичну тематику. П'єса пронизана духом героїчного епосу та містить велику кількість батальних сцен.

У п'єсі *дацюй* «Збираючи лотос» віднаходяться китайські міфічно-фольклорні мотиви: головними героями п'єси є міфічні служниці, наприклад, служниця Яшмового імператора, персонажу, характерного для даоської міфології, що увійшов до пантеону китайського буддизму, діва персикового джерела, що охороняє персики безсмертя. Отже, на нашу думку, згадана пісенно-танцювальна сюїта *дацюй* продовжує ланку культурно-релігійного розвитку китайського театру [103].

Третя збережена п'єса, «Танок з мечем», присвячена життю китайського поета Ду Фу. Сюїта типологічно належить до піджанру *уцюй* 武曲 – танцювального піджанру *дацюй*.

На думку В. Ф. Сорокіна, *дацюй* потужно вплинув на утворення жанру юанської драми *цзацзюй*. Сюїти *дацюй* зазвичай вже мали завершений сюжет та на текстологічному рівні певним чином позначились на формуванні юанської драматургії. Наприклад, у пролозі до п'єси Гуань Ханьціна «Запруда золотих ниток» згадується *дацюй* про зустріч Чжен Лю з чортицею та зустріч Цуй Та з тигрицею.

За доби Сун (960–1279) почав розвиватися театр народного фарсу, який також називався *цзацзюй*. Згодом, жанр *дацюй* повністю злився з жанром фарсу *цзацзюй*. Хоч він і не мав безпосереднього стосунку до юанської драми *цзацзюй*, але саме у народного фарсу *цзацзюй* юанська драматургія запозичила свою назву. Побічно сунський *цзацзюй* та його спрощені пісенно-танцювальні варіації *чжуаньта* та *чжуаньци* вплинули на формування поетико-музичного ладу юанської драми. *Чжуаньта* зазвичай мали наступну структуру: під музику прологу «*гоудуйци*» на сцені з'являлися солісти, згодом сюжет *чжуаньта* розгортався під чергування віршів суворої форми *ши* та романсів *ци*, під час виконання останньої арії «*фандуйци*» актори залишали сцену.

На нашу думку, в жанрі юанської драми *цзацзюй* наявна подібна структура актів: пролог, чередування арій *цюй* та елементів речитативу, що розкривають сюжет драми та епілог у кожному акті п'єси.

Драматичні твори *чжуаньци*, хоча сам жанр існував недостатньо довго – лише впродовж XII ст., вплинули на становлення музично-поетичного ладу драми *цзацзюй*. Зазвичай, структура *чжуаньци* включала дев'ять послідовних арій *цюй*, в яких розгортався сюжет вистав *чжуаньци*.

Ще одним спорідненим з дацюй жанром можна назвати «оповідь під барабан» – *гуцзици*. Такі твори зазвичай були виключно поетичними. Наприклад, В. Ф. Сорокін наводить назву однієї *гуцзици* – «Зустріч з безсмертною», п'єси, написаної за мотивами відомої новели танського літератора Юань Чженя «Історія Ін Ін» [103].

На наш погляд, названий пісенно-поетичний танцювальний жанр можна розглядати як наступний етап розвитку культових сценічних дійств давнього Китаю, але, на відміну від культуро-сценічних заходів у та *йоу*, жанрові *гуцзици* притаманний розвинутий літературний сюжет, сценічна дія вже не має ритуальної мети, а спрямовується насамперед на сприйняття звичайного глядача.

Отже, музичні вистави *чжуаньци*, *чжуаньда*, *дацюй*, *уцюй* та *гуцзици* безпосередньо вплинули на формування організаційно-структурного рівня драм *цзацзюй*.

Поетика віршів *ши, ци* та арій *цюй*, покладених в основу музичних сценічних епізодів, перебувала під сильним Чань-буддійським впливом.

Народний фарс *цзацзюй* [31, с. 120] набув великої популярності за доби Сун (960–1279). На жаль, до наших днів не дійшли повно-текстові версії сценаріїв фарсів *цзацзюй*, збереглися лише сотні назв творів. Зазначимо, що серед північних *цзацзюй* театру чжурчженської держави Цзінь (1115–1234), які також називались *юаньбень*, існувала велика кількість народних фарсів буддійської тематики.

В. Ф. Сорокін наводить наступні приклади: «Чиновник роздумує про школу Чань», «Чотири монахи», «Входячи до храму», «Приватник б'є послідовників трьох релігій», «Танський Сюаньцзан», «Перехід у потойбіччя».

За доби Цзінь (1115–1234) буддизм набрав значної популярності, і це породило велику кількість тематичних народних фарсів. Варто згадати, що культура держави Сун (960–1279) була передовсім неоконфуціанською, культура держави Цзінь, окрім конфуціанства, спиралася на традиційний для півночі Китаю буддизм. Між державами Сун (960–1279) та Цзінь (1115–1234) існувало не лише культурно-традиційне протиставлення північного та південного Китаю, а і політично-військове протистояння. Це відобразилось і в культурній сфері. Варто зазначити, що у державі Сун (960–1279) переважала ідеологія неоконфуціанства, а в державі Цзінь (1115–1234) у той самий час розквітав буддизм.

На межі XII-XIII ст. у державі Цзінь (1115–1234) виник жанр *чжугундяо*. Зазвичай у виставі *чжугундяо* брали участь два актори, одного з яких ми можемо назвати солістом, адже він співав арії *цюй*, другий актор акомпанував першому. На відміну від народного фарсу *цзацзюй*, жанр *чжугундяо* включав не лише комічні, а й серйозні, інколи трагічні мотиви. А отже, основна мета *чжугундяо*, на відміну від вистав народного театру, була вже не розважальною, *чжугундяо* мали чітко передати слухачеві завершений сюжет з розкритими характерами, психологічними портретами головних персонажів, детальним описом інтер'єру дії. Необхідно



значити, що єдиним повністю збереженим текстом *чжугундяо* можна назвати п'єсу «Західний флігель». Інтер'єр дії цієї *чжугундяо* – буддійський монастир – на нашу думку, обумовлений тісними історичними зв'язками між китайським театром та релігією, про що було згадано вище.

Жанр драми *сівень* 戏文 виник на півдні Китаю. До сьогодні збереглося лише три тексти *сівень*, знайдені в двадцятих роках ХХ ст.

Ймовірно, тексти південної *сівень* були присвячені переважно соціально-побутовій тематиці. Принаймні, тексти трьох *сівень*, що збереглися, та назви відомих сунських п'єс цього жанру не мають буддійсько-даоського забарвлення. Отже, п'єси на фантастичну та релігійну тематику, зокрема п'єси з буддійською тематикою до ХІІІ ст. були характерним явищем переважно для північного Китаю.

На думку Є. А. Серебрякова, в ХІІІ ст. поезія втратила свою провідну роль в китайському суспільстві, театр став найбільш доступним для населення видом мистецтва [98]. Реалізм в китайському театрі переплітався з фантастичними та релігійними мотивами. Часто місце та час дії китайської драми автори переносили в часи давніх династій або в фантастичні місцевості. В драматичній творчості юанських часів багато творів будувались на буддійських та даоських сюжетах, героями в них були праведники, безсмертні, добрі та злі духи.

Розв'язка сюжету обов'язково була щасливою (або справедливою), правда та справедливість завжди вигравали. В багатьох *цзацзюй* присутні мотиви помсти за вбивства близьких або за несправедливість чи образу. Традиційно для Китаю, критикувалися недоліки чиновників.

Жанр *ци* у цей період поклав початок новій поетичній формі *саньцюй*. У народній свідомості арії *цюй* замінили собою вірші *ши* та *ци*.

Згідно з концепцією М. Кравцової, корені китайської драми сягають архаїко-релігійних містерій, які вона розподіляє на три групи:

1. Містерії-карнавали, в яких задіювались великі групи ряджених;
2. Театралізовані містерії, метою яких було ілюструвати життя;
3. Придворні вистави.

Отже, концепція походження театральних дійств Китаю дослідниці Кравцової доповнює та розширює теорію генези, запропоновану Ван Говеєм, розкриває зв'язок між китайським театром та священнодійством [66, с. 342].

Театральне мистецтво, на думку С. А. Серової [100], «зародилося в народних формах пісенно-танцювального мистецтва, в піснях та танцях світських та релігійних ритуалів, а також у формі *байсі*, що містила елементи циркових жанрів. У письмових пам'ятках II-I тисячоліття до н. е. використовувалися терміни *чаню* (актор, що співає) та *паю* (комік)» [100]. Розвиток міст та урбанізація за доби Хань значно вплинула на формування театрального мистецтва, адже Ханські сценки *байсі* були переважно побутового характеру.

За доби Тан великого розповсюдження зазнав буддизм, який, на думку С. А. Серової [100], вплинув на розвиток китайської літератури та мистецтва, зокрема на розквіт танцювального мистецтва. Почала розвиватися нова сценічна форма *дацюй*, яка об'єднала музику, пісню, танок та пантоміму. Почав розвиватися жанр сатиричної п'єси-діалогу, в якій були присутні два акторські амплуа – «хитромудрий» *цаньцзюнь* та «наївний» *цангу*. Вистави ґрунтувались на імпровізації. На нашу думку, *дамянь* можна було б розглядати як жанр професійного фарсу, примітивної комедії, якби збереглися не лише згадки про *дацюй* (систематизовані в роботах Ван Говея) та опис сцен *дацюй*, а й повнотекстові версії творів.

В VIII ст. при дворі танського імператора Сюань-цзуна була створена театральна школа «Грушевий сад» (梨园), в якій готували акторів для імператорського палацу. В X–XII ст. з'явилися професійні трупі акторів.

На думку С. А. Серової [100], умови формування китайського театру та життя китайських акторів були безпосередньо пов'язані з храмовим комплексом Китаю. Релігійний культ, що склався в

надрах театру, був частиною народної релігії Китаю, і мав зв'язки з даосько-буддійськими алхімічними уявленнями про всевіт. Сцена зазвичай була квадратною, що символізувало землю або певний часопростір. Реквізит, костюми, грим були наділені символічним значенням, пов'язаним із символікою релігійних та державних ритуалів. Рухи акторів були симетричними, знаковими, підкорені символічній діаграмі вселенського буття – *мандалі*. Зазвичай, *мандала* – це коло, що символізує небо, вписане в квадрат, який символізує землю. *Мандала* є ключовим символом північного буддизму. Отже, спектакль у такому разі є моралізаторським буддійським або даоським священнодійством, спрямованим на сприйняття глядачем [100].

Згідно з концепцією І. Гайди [34], китайський театр виник під впливом шаманізму доби Шан-Інь, адже шамани точно фіксували кожен рух священнодійства, що включало певний віршований ритуалізований текст. Грим та маски китайських акторів також виникли під впливом шаманської культури Китаю та Центральної Азії. В цьому точка зору І. Гайди повністю збігається та певним чином поглиблює теорію культового походження китайської драматургії Ван Говея.

За доби Чжоу сформувався сценічний канон, на думку І. Гайди [34], вже тоді існували професійні актори, що вміли виконувати пісні та танці, імітувати людей та звірів. Більшість акторів походили з середовища коміків. Ван Говея та його послідовники не мали точних відомостей про існування професійних акторів за доби Чжоу. Акторів-коміків називали *пайю*, акторів, що співали гімни, називали *чаню*. Зародження драматичних дійств можна спостерігати в культових звичаях окремих кланів та на народних святах. Чжоуський етап розвитку драми І. Гайда пропонує називати протосценічним [34].

За доби Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) великої популярності набули вищезгадані вистави *байсі*, які, на думку І. Гайди [34], існували аж до періоду Тан (618–907р.), коли вистави стали ще більш знаменитими (про останній факт не згадує ані Ван Говея, ані В. Ф. Сорокін).

І. Гайда вбачає буддійський компонент у формуванні канонів китайського театру та китайських акторів. Буддійський спів, музика, символіка іконографічного жесту чинили сильний вплив на розвиток китайського театру за доби Тан [35].

За доби Сун (960–1279) в Китаї з'явився комічний жанр *цань-цзюньсі*, який, на думку І. Гайди, став основою для народного фарсу доби Сун (960–1279) *цзацзюй*. І. Гайда пов'язує жанри *бейцзюй* та *наньцзюй* із жанром *чжугундяо*.

Юанську драму *юаньбень цзацзюй* І. Гайда розглядає як похідний жанр від *чжугундяо байцзюй*, арії яких засновані на пентатоніці (на протигагу південним *наньцзюй*, що мають сім музичних тонів). Гайда розглядає жанри *юаньбень* та *юанський цзацзюй* як один єдиний жанр.

З точки зору Л. Д. Позднєвої [88], реконструкція історії китайської драматургії є дуже проблематичною через відсутність чіткого датування історичних джерел та через велику кількість малих жанрів театру в Китаї. У китайській драмі можна виділити два начала: релігійне та світське. Прекрасним прикладом релігійного спектаклю-містерії є *бяньвень* про Мулянь. Зазвичай, містерії про Мулянь проводилися з сьомого по п'ятнадцяте число за місячним календарем під час свята кормління народних духів. Періодом становлення драматичного мистецтва Л. Д. Позднєва [88] вважає період XII-XIII ст. У XIII ст. з'явилася канонічна структура драми: чотири акти з прологом та епілогом. З другої половини XIII ст. драми почали публікуватися для читання.

На думку французької дослідниці китайської цивілізації І. Каменарович [51], театр доби Чжоу (1121–256 рр. до н. е.) був представлений переважно ритуальними церемоніями, які супроводжувалися музикою, співом та пантомімою. З доби Чжоу та до доби Хань існували професійні співці-актори, які ходили з міста до міста та виступали на святах. Комічні вистави, на думку І. Каменарович [51], з'явилися лише за доби Тан. Драматургія виникла наприкінці династії Сун (960–1279) – на початку династії Юань (1271–1368) [44, с. 317–320].

Отже, більшість російських та західних синологів виходять з концепції Ван Говея, розвивають його ідеї та джерельну базу. Теорія Чжен Чженьдо (1932) не згадується в публікаціях вищезгаданих синологів, хоча робота Чжен Чженьдо (1932) і не пройшла поза увагою дослідників повністю. Можна легко поєднати обидві позиції, як автохтонного походження театру та примітивних драматичних творів, так і походження справжньої сюжетної драматургії з Індії та її подальшої адаптації на місцевому, повністю сформованому ґрунті китайської літератури та театру. Отже, спершу розглянемо питання розвитку буддизму в Китаї та його адаптації в інтелектуальному житті суспільства доби Юань (1271–1368), після чого розглянемо вплив індійської культури та буддизму на структуру та формування драми *цзацзюй*.

## **2.2. Вплив буддизму на китайську культуру доби Юань (1271–1368)**

За умов монгольського панування, доба Юань (1271–1368) стала у Китаї часом зростання інтересу до буддійського вчення, адже саме в буддизмі правителі юанського Китаю бачили силу, яка може повністю консолідувати багатонаціональну, багатокультурну Юанську імперію. Фактично, саме доба Юань (1271–1368) була тим періодом китайської історії, під час якого відбувався процес об'єднання всієї території сучасного Китаю, активно здійснювався культурний обмін та етнічна консолідація населення.

Племена, що проживали на північ від Китаю до XIII ст., не були об'єднаними, хоча вони і формували численні державні та протидержавні утворення (зокрема, слід відмітити найбільші державні об'єднання північних племен: протодержава Гуннів на чолі з князем-шаньюєм Моде, перший та другий тюркський каганати, держава Північна Вей (386–534), яка довгий час керувала північним Китаєм, уйгурський каганат, держава Ляо (960–1125), держава Цзінь (1115–1234)), де виникла північна драма *цзацзюй*. З культурою північних народів також значною мірою були пов'язані

великі китайські держави Суй (581–618) та Тан (618–907). Отже, процес подальшого культурного та політичного об'єднання північних племен був історично обумовленою тенденцією.

До об'єднання військами Чингісхана, більшість північних народів мали свою унікальну історію та культурне обличчя. Своєю чергою, населення північного Китаю було етнічно неабияк пов'язане з північними племенами, особливо після падіння династії Східної Хань (25–220). Воно значною мірою змішалось і передало північним племенам свою матеріальну та духовну культуру, а згодом, за часів Юань (1271–1368), фактично злилося із завойовниками. Отже, населення північного Китаю, на теренах якого виникла драма *цзацзюй*, мало багато спільного з північними етносами, що позначилось на північній китайській культурі, яка хоча і на сто відсотків була китайською, увібрала цілий ряд рис культур північних народів, в яких буддизм Махаяни займав важливе місце, починаючи вже з часів династії Північна Вей (386–534).

Нова консолідація північних народів відбувалась досить швидко. У 1207 році монгольські війська вторглися на території біля р. Селенгі та р. Енісея, в тому ж році відбулося захоплення тангутської держави Західна Ся (1038–1227), в 1209 році впала країна уйгурів, до речі, буддійського народу, який приніс в імперію свою писемність та буддизм. У 1211 році почалося завоювання держави Чжурчженів, яке тривало до 1215 року. Більшість завойованого населення швидко піддалося «монголізації», воно приєднувалось до лав завойовників уже самостійно, підкоряючи інші народи, йдучи під знаменами, з якими рік тому було захоплено їхні землі. Таким чином, численність військ Чингісхана зростала дуже швидко. Після 1215 року монгольські війська вирушили в напрямку Центральної Азії, зокрема в 1220 році захопили Бухару та Самарканд, а скоро, на заході були підкорені держави Кипчаків та Половців. Так ми бачимо, що за доби Юань (1271–1368) була вперше об'єднана територія, що з часом стала територією сучасної КНР. До імперії Юань (1271–1368) увійшли землі південно-китайської держави Сун (960–1279), північно-китайської держави

Цзінь (1115–1234), тибето-тангутської держави Сіся, тибетського королівства Тубо (саме Тибет), південної держави Наньчжао (сучасна провінція Юннань) [67; 49].

Культура Пекіну та північного Китаю зі значною домінантою буддизму, що збереглася з часів Північних та Південних династій (42–589), стала офіційною для всього населення юанського Китаю. Кочові звичаї великого степу відчутно поступалися традиційній китайській культурі, і вже через п'ятдесят років після заснування імперії Юань (1271–1368) від кочового побуту племен північного Китаю майже нічого не залишилося, а населення імперії стало послідовниками трьох учень: буддизму, даосизму та конфуціанства. Буддизм та даосизм, близькі культурам північних народів, набули особливої ролі, позиції ж традиційного конфуціанства були послаблені новою владою [67].

Систему традиційних конфуціанських іспитів фактично було зруйновано, що викликало протест у багатьох конфуціанців, а особливо в сунських неоконфуціанців, які повністю втратили вплив у державі. Адже в умовах імперії в той період державні посади почали розподілятися залежно від лояльності до імперської влади, а не від володіння конфуціанськими канонами та чеснотами. На думку Джона Мена, видатного американського дослідника Китаю юанського періоду [78], імператор Шицзу відводив китайцям переважно адміністративні посади, монголам – військові посади, а тюркам – дипломатію. Ідеологічне місце імператора в Юанській імперії також залишилося незмінним: Хубілай величав себе Синном Неба, як і інші повелителі північного Китаю до нього (наприклад, з тюркської династії Вей).

Формування китайської драматургії є як закономірністю розвитку літературного процесу в Китаї, так і феноменом діяльності багатьох талановитих драматургів, які мали змогу втілити свої прагнення на сцені тієї доби.

У такому разі не можна стверджувати повну зневагу конфуціанського вчення Хубілаєм, який не лише не відкидав конфуціанство, а навіть обрав назвою для своєї нової держави ієрогліф з

конфуціанського «Іцзін» («Канон змін») «Юань» – «первинний». Фактично, система конфуціанської освіти, система традиційних патріархальних поглядів на суспільство та традиційний апарат чиновників середньої та нижчої ланки залишився майже незмінним. На перше місце серед культурних осередків нової імперії вийшов Пекін (колишня столиця чжурчженської держави Цзін (1115–1234)), офіційною державною письмовою мовою залишався *веньянь*, усною державною мовою стала пекінська розмовна мова *байхуа*. Відтак, культура Пекіну та північного Китаю зі значною домінантою буддизму стала офіційною для всього населення юанського Китаю. Кочові звичаї Великого Степу значною мірою поступились традиційній китайській культурі, і вже через п'ятдесят років після заснування імперії Юань (1271–1368) від кочового побуту племен північного Китаю залишилося дуже мало [78].

У такому розрізі можна говорити про вихід синкретичного буддійського вчення Махаяни і особливо популярного даоського синкретичного вчення *цюаньчженьцзяо* на перші місця. В умовах ослаблення конфуціанства в Юанській імперії китайський релігійний синкретизм та буддизм відіграли ключову консолідуючу роль. Хубілай (онук Чингісхана, «храмове» ім'я якого було Шицзу 世祖) підтримував розвиток буддизму та давав великі земельні угіддя буддійським монастирям. Хубілай з дитинства був знайомий з двома великими релігіями Центральної Азії – несторіанством та буддійським ученням, яких дотримувалася його мати Соргхтані [78].

Ознайомився Хубілай з буддійським ученням в 1242 р., після зустрічі з ченцем Хайюнем – начитаною та дуже грамотною людиною, який з 1219 р. був одним з наставників Чингісхана – діда Хубілая [78, с. 46]. В умовах середньовічного китайського даоско-буддійського синкретизму чернець Хайюнь вивчав та пропагував конфуціанство, але вище за конфуціанство та даосизм ставив китайський буддизм. Хайюнь умовив Хубілая оточити себе конфуціанськими вченими та взяти буддизм як систему правління Юанською імперією [78]. Хайюнь познайомив Хубілая з Ло Бінчжуном, також буддійським подвижником, каліграфом та відомим



художником. Ло Бінчжун порекомендував використовувати конфуціанську китайську державну систему для управління імперією, але паралельно вивчати буддизм, що і було втілено Хубілаєм [78, с. 47]. Відомий чиновник Юаньської імперії Елю Чуцай сформував лозунг управління імперією наступним чином: «Конфуціанство – для того, щоб навести порядок в державі, буддизм для того, щоб навести порядок у серці» [78].

Сам Хубілай при цьому паралельно сповідував культ Неба та несторіанство, був знайомий з мусульманами, цікавився католицизмом, зокрема спілкувався з Плато Карпіні [78]. Отже, можемо зробити висновок, що атмосфера за доби Юань (1271–1368) була достатньо віротерпимою. На розвиток китайської культури в цілому досить сильно впливали контакти з Середньою Азією (зокрема в сфері літератури на перше місце вийшла арія *цюй*). А оскільки становище конфуціанства було суперечливим, то даосизм за доби Юань (1271–1368) (особливо, неодаоська школа *цюаньчженьдао* 全真道) набув широкого розповсюдження, а буддизм Махаяни відіграв у розвитку культури ключову роль.

Завойовники, які і самі не були етнічно однорідними, прийняли культуру північного Китаю, яка була їм найближчою, та внесли свій значний внесок у культуру китайської імперії. Нові правителі легко прийняли достатньо близьку для них культуру чжурчженів та кіданів. Можна сказати, що на межі XIII–XIV ст. китайська культура повністю злилася з культурою північних народів. У мові та літературі на перше місце вийшов пекінський діалект китайської мови, а точніше – пекінська розмовна мова *байхуа*.

Безумовно, буддизм був важливою складовою культури доби Юань (1271–1368). З останніх наукових досліджень нам відомо, що буддизм потрапив до Центральної Азії в III ст. до н. е. на територію держави Гунів.

«Знахідки писемних пам'яток індійської культури і археологічні дослідження в Східному Туркестані показали, що починаючи принаймні з I ст. н. е. і до II ст. н. е. весь цей регіон знаходився під потужним індобуддійським впливом. І, хоча буддизм в самій Індії

вже перестав відігравати провідну роль, саме Східний Туркестан став тією областю, де індобуддійська культура зберегла своє значення та продовжила розвиватися» [84, с. 10]. Такі буддійські країни Центральної Азії як Парфія, Согдіана, Хорезм відігравали велику роль у розповсюдженні цього вчення. Отже, ми можемо розглядати культуру Східного Туркестану та Центральної Азії як місця, які забезпечили наступництво індійської культури. Серед мов, що збереглися у рукописах, слід виділити санскрит, пракрити, сакську мову, мову брахміта, ряд інших центральноазійських мов.

Серед буддійських сутр, які були найбільш популярними в Центральній Азії, а згодом були перекладені китайською мовою, ми можемо назвати Садхармапундаріку сутру (妙法蓮華經), Махапаранірвана сутру (大般涅槃經), Аватамасака сутру (華嚴經), сутри Праджняпарамітри (般若波羅蜜多經), сутру Золотого сяйва (金光明經), Ланакааватара сутру (入楞伽經) та тисячі інших пам'яток буддійської літератури, які безпосередньо впливали як на становлення хань-буддизму, так і на становлення ряду локальних буддійських шкіл. В цілому, китайський буддійський канон перекладений з санскриту та мов Центральної Азії становить понад 2600 текстів.

Світова наука, зокрема буддологія та літературознавство, посправжньому відкрила для себе буддійську культуру Центральної Азії достатньо пізно – на межі XIX–XX ст., коли географічні та археологічні дослідження Центральної Азії привели до відкриття багатьох цінних пам'яток буддійської літератури на цій території.

Серед дослідників культури Центральної Азії в вищезазначений період ми маємо виділити С. Ф. Ольденбурга, Н. Ф. Петровського, Д. А. Клеменца, А. І. Кохановського, М. М. Березовського, А. Грюндвеля, А. фон Ле Кока, А. Стейна, П. Пелію, К. Отані та багатьох інших дослідників–першовідкривачів буддійської літератури Центральної Азії [84;85].

Знайомство європейських науковців з роботами саме буддійських філософів почалося з 1844 р. у дослідженнях французького лінгвіста та буддолога Ежена Бюрнуфа [143].

Буддологічні дослідження проблем китайського буддизму та буддійської літератури Центральної Азії продовжили такі відомі буддологи європейської та російської шкіл, як: Е. Бюрнуф [143], Ф. І. Щербатський [132; 133;134;135], О. Розенберг [96], С. Ф. Ольденбург [82], Л. С. Васильєв [18;19;20;21], Г. Дюмулен [36], Ф. М. Мюллер [79]. Список можна продовжити сотнею відомих імен, більшість з яких паралельно були знаними філологами та літературознавцями, адже кожен буддолог-науковець повинен був на високому професійному рівні володіти сучасними та давніми східними мовами, тільки це робило можливим його контакт з буддійською традицією. Тому, буддологія в дев'ятнадцятому та на початку ХХ століття була нерозривно пов'язана з вивченням східних мов та літератур, насамперед з санскритологією, вивченням мови палі та з класичною і практичною синологією. Сфера зацікавлень деяких науковців була ширшою за східні мови та літератури і охоплювала питання світової філології, порівняльного мово- та літературознавства і глобальних культурологічних студій. (Наприклад, британсько-німецький учений Макс Мюллер відомий як засновник порівняльної філології).

Буддійська література Центральної Азії вагомо вплинула на розвиток китайської літератури до ХІІІ ст., адже Великий шовковий шлях, який, окрім експорту товарів, експортував також і буддійську літературу, проіснував з І по VII століття нашої ери. Такий вплив ми можемо побачити в прозових творах, драмі та поезії. Наслідки впливу буддизму на китайську прозу можна спостерігати в розвитку короткого буддійського оповідання. (Найвідоміші збірки, які дійшли до наших днів: «Сюаньяньцзи» Лю Іціна, «Мінсяньцзи» Ван Яня, «Цзін Іцзи» Хоу Бо (10 оповідань). Дослідженню короткого буддійського оповідання присвячена стаття М. Е. Єрмакова в хрестоматії «Релігії Китаю» [93, с. 404–410]).

Буддійське оповідання зверталось насамперед до пересічного читача, адже оповідання були пронизані вірою в дивовижний порятунок того або іншого героя. Постулати безсмертя душі і переродження відобразилися в середньовічному буддійському

оповіданні: переродження в раю або в пеклі, воздаяння за гріхи – ось вагома риса середньовічної буддійської оповіді, яка не має нічого спільного з буддійською філософією, шатрами та історіографією буддійських шкіл, адже це буддизм з народу, так, як його бачив звичайний китайський селянин.

Серед буддійських персонажів в оповіданні найбільше значення відводилося бодхисатві Авалокітешвара (Гуаньїнь), найчастіше мотиви пов'язані з бодхисатвою Гуаньїнь трапляються серед оповідань, укладених Лю Цзіном в п'ятому столітті [93]. Віднаходяться в буддійських оповіданнях і образи будди Амитабхи, Майтреї, буддійського раю та пекла. Фактично середньовічне буддійське оповідання стало мостом між буддійським філософським ученням та суто народною літературою.

Центральноазійські містерії Гуаньїнь (наприклад, «Бяньвень про Гуаньїнь», «Бяньвень за «Лотосовою сутрою» [17, с. 257–282]) також вплинули на створення юанської драми в цілому. Адже саме містерії перевтілень бодхиставти Гуаньїнь є першим театралізованим буддійським дійством, під час якого «ченці-актори» прибирали подобу того чи іншого персонажа, в образі якого втілювалася Гуаньїнь (згідно з двадцять п'ятим розділом лотосової сутри, Гуаньїнь може з'явитися в будь-якому образі). Деякі китайські дослідники вважають, що на жіночі образи в драмі доби Юань (1271–1368) неабияк вплинув образ жіночої бодхисатви. Жіноча героїня драми *цзацзюй* терпляча, співчутлива, справедлива. Часто жіночий персонаж юанської драми – небожителька або бодхисатва, яка впала на землю (наприклад, головна героїня драми «Портреток Лю Цуй»).

Буддійський пантеїзм, пантеїстичні погляди Махаяни були легко сприйняті і китайськими поетами. Серед поетів танської доби, на творчість яких відчутно подіяло буддійське вчення, традиційно виділяють Ван Вея, Бо Цзюї, Мен Хаожаня. Буддизму в поезії доби Тан присвячена стаття Дагданова «Буддизм в житті и творчестве танского поэта Бо Цзюйи» [16, с. 89–101]. Ось як, наприклад, буддійське вчення розглядав відомий танський поет Бо Цзюї:

«Протягом усього свого життя поет був дружний з великою кількістю буддійських ченців з різних монастирів Китаю, тому для з'ясування повнішої картини взаємин Бо Цзюя з ченцями у цій частині праці порушена загальна хронологічна послідовність. Буддійські монахи значною мірою вплинули на захоплення поета буддизмом, заохочували його до занять теоретичними питаннями буддійського віровчення. Чимало годин проводив Бо Цзюй в тривалих бесідах з буддійськими наставниками і ченцями в тиші монастирів, далеко від людських поселень, в мальовничих місцях, де природа сама спонукала до роздумів. У вченні школи Чань, яке більшою мірою привернуло Бо Цзюя, поет вбачав нові можливості для творчого самовираження» [16, с. 89–101].

Безумовно, буддійська література написана на уйгурській мові відіграла дуже велику роль серед народів Центральної Азії, адже саме уйгурський шрифт ліг в основу писемності монгольської та маньчжурської мов. Буддійські сутри перекладалися з китайської на уйгурську, монгольську, тибетську мови, таким чином формуючи спільний пласт культури Центральної Азії цього періоду – тобто культури багатьох народів та національностей, тому, саме у вищезазначений період та в період монгольського завоювання, на формування китайської культури вплинув цілий ряд зовнішніх факторів, що не могло не позначитися на характері китайської літератури того часу.

Отже, ми бачимо, що центральноазійська, північна лінія буддійського вчення претендує на статус найдавнішої. Доба Північна Вей (386–535) мала вагоме значення для становлення буддистського світогляду Китаю та Центральної Азії, отже ми маємо значний спільний пласт культури Китаю та Центральної Азії означеного періоду. Тоді ж китайською мовою активно перекладався буддійський канон, буддизм контактував з культом Неба (Тенгрианством), даосизмом, несторіанством. Буддизм Центральної Азії інкорпорував велику кількість анімістичних впливів. Буддизм також активно поширювався у північних державах та протодержавних утвореннях, таких як Перший та Другий Тюркський каганат.

Серед буддійських течій, присутніх в Центральній Азії в зазначений період найбільш активними були послідовники школи «Чистої землі». Серед пам'яток буддійської літератури Центральної Азії необхідно відзначити «Сутру общини білого лотоса» [114], написану старотюркським шрифтом на межі X–XI ст. н. е. Згадаймо, що так звана община білого лотоса була створена китайськими подвижниками Дао Анем (312–385) та Хуей Юанем (334–417) [21, с. 314–320]. *Лотосова сутра* була перекладена китайською мовою відомим перекладачем Кумараджівою, одним із засновників китайського буддизму.

Особливістю напрямку, який поєднав у собі як буддійську філософію, так і ряд містичних вірувань, рецитації імен будд та бодхисатв, буддійських текстів, було прагнення до переродження в раю Сукхарваті. Водночас, саме ця гілка буддизму була простою та прийнятною для більшості китайського населення. «Як вважають синологи, в цінту був особливо помітним вплив даосизму, навіть давньокитайського синізму (Г. Кріл) з його прагненням до щастя та процвітання людства» [21, с. 336].

Саме ця течія відгравала ключову роль у становленні китайської драматургії та відобразилась в драматургії доби Юань (1271–1368), адже елементи описаної течії, зокрема рецитації імен будд, буддійські персонажі, такі як Гуаньїнь, Майтрея ми можемо знайти в текстах всіх буддійських драм доби Юань (1271–1368).

Сутра найбільш відображала ті сакральні вірування та прагнення буддистів Центральної Азії, які хвилювали буддійських подвижників за часів Монгольського завоювання та імперії Юань (1271–1368), уйгурський та тюркський буддизм потрапив на центральноазійські території саме у тій формі, що описується в *Лотосовій сутрі*. Відповідно, течія буддизму «Чистої землі» і на півдні Китаю отримала значну підтримку монгольських правителів тих часів.

Як було зазначено, особливе місце в буддійській практиці Китаю та Центральної Азії посідала *Лотосова сутра*, перекладена кучанським буддійським перекладачем Кумараджівою [21]. «Світ

лотоса є превеликою драматичною літературною дією, що розгортається від сюжету до сюжету в оточенні багатих декорацій і з безліччю діючих осіб. Стиль сутри величавий і піднесений: прозовий текст межує з обширними поетичними вставками» [93, с. 387]. На *Лотосову сутру* мала сильний вплив індоіранська культура. На думку багатьох буддологів, в образах Амітабхи, Авалокітешвари відобразилась і закарбувалась іранська культура, з якою, згодом, імперія Юань (1271–1368) тісно контактувала.

У вищезазначений період, несторіанська культура та католицизм також взаємодіяли з культурою Китаю. У 1254 році до Китаю вирушив францисканський місіонер Плато Карпіні і через п'ятнадцять місяців він прибув в Каракорум. Плато Карпіні написав книжку «Історія Монгалів» – унікальне свідчення першого контакту середньовічної Європи та культури доби Юань (1271–1368), залишене ще до книги Марко Поло [50].

Діяльність Плато Карпіні мала великий успіх: до Юанської імперії було запрошено ще 100 католицьких ченців, але з тих або інших причин прибули лише двоє [67], одним з яких був Марко Поло, автор відомої книги. З праці Марко Поло ми можемо добути багато відомостей про побуту культуру доби Юань, зокрема про комічні вистави.

«Поїдять все, столи прибирають; приходять тут в той передпокій великого государя і до його гостей багато скоморохів і танцюристів, представляються, потішають великого хана, і всі веселяться і сміються. А як скінчиться все це, розходяться і повертаються по домівках» [89].

Статус буддійських ченців за доби Юань (1271–1368) значно підвищився. Буддійським ченцям дарувалося звільнення від податків, тому багато китайців намагалися примкнути до буддійських монастирів. Зокрема в 1300 році півмільйона китайців перейшло до буддійських громад. Буддійські громади стали осередками збереження культури, науки, писемності в умовах значної розрухи після завоювань. Враховуючи той факт, що в китайській буддизм було імплантовано елементи конфуціанства та даосизму,

ми можемо підтвердити думку американського історика Джастіна Вінтла, що монастирі на півдні Китаю активно допомагали збереженню китайської культури.

Буддійські комплекси на горі Утайшань, Емейшань, Цзюхуашань стали місцями масового паломництва китайської інтелігенції та народу, місцями контакту та мирної взаємодії культур різних етносів, що заселяли юанську імперію: китайців, монголів, чжурчженів (тунгусо-маньчжурських народів), тибетців, тангутів та багатьох інших численних етносів та суб-етносів. Таким чином, буддійський пласт культури став основою для культурних контактів, стабільності великої імперії, її зростання та розвитку. Отже, буддизм впливав на китайську культуру як прямим, так і непрямим чином: у буддійських монастирях розвивалися китайська медицина, філологія (зокрема, така сфера філології як фонетика, філософія, поетика). Тому, буддійська сангха, буддійські ченці зображувались в китайській літературі, про що академік В. М. Алексєєв зазначав: «китайська інтелегенція знайшла, так би мовити, чисту культуру буддійського ченця поза його сповідальним забарвленням. Це був чернець з багатим внутрішнім змістом, з широким кругозором думки, а головне, монах-співець, поетичний тип. Монах не від цього світу, монах істинний, тобто істинно-праведний, прекрасний співрозмовник поета» [3, с. 323]. «О, як давно осіло моє єство тут, по річках Цзяну і Хуай! Але рідко зустрічаюся з істинним ченцем, щоб поговорить з ним про буття і порожнечу» [3, с. 323]. Так говорив китайський поет Лі Бо в перекладах академіка Л. С. Алексєєва. «Він живе десь у вершинах гір» [3, с. 323]. «Йому відомий шлях – гостю хмар, його ім'я залишиться серед позамирських ченців» (Ван Чжун) [3, с. 323]. «Ченець друг за віршем і за шахами» [3, с. 325]. Отже, китайська інтелігенція мала свої критерії в оцінках буддійських ченців. Буддійський чернець в очах китайської інтелігенції, насамперед – носій високих позаземних істин, освічений співбесідник, поет та митець. А лише потім, буддійський ченець – саме ченець, бхікшу. І хоча було б дуже несправедливо сказати, що буддійські ченці повністю нехтували



зводом буддійських дисциплінарних правил (*вінаями*, які в деяких китайських монастирях, особливо напрямку *люй*, були дуже суворими), все ж таки, буддійські ченці більш вільних та широких напрямків буддизму (наприклад школи Чань, Школи Чистої Землі, різних напрямків мантр) вели більш вільний спосіб життя. В принципі, китайське суспільство, перш за все, вимагало від буддійських ченців дотримання суспільних, конфуціанських норм. Норми суто буддійські були вже другорядною вимогою; «Нехай навіть він п'яний – що за біда, якщо він – талант» [3, с. 323]. Категорія таких ченців відтворена у драмі «Порятунок Лю Цуй».

Окремою категорією були ченці-відлюдники, яким відведена специфічна роль в китайській літературі. Такі ченці зазвичай жили або в далеких горах, або поодаль великих міст, та приділяли велику увагу як рідкісним буддійським практикам, так і літературній творчості. Тому в китайській літературі ченців такого типу традиційно обдаровували увагою, образ ченця-відлюдника був закарбований не лише в поезії, але також в драматургії та прозі, зокрема, ченець-відлюдник є одним з головних героїв драми «Сон Дунпо» та драми «Мавпа слухає сутри», про що йтиметься нижче.

Звісно, траплявся й інший, не дуже ревний типаж буддійських ченців. Це були буддійські ченці «з народу», які не надто завзято ставилися ані до приписів буддійського канону, ані до витончених філософських бесід.

Буддійській вплив на літературу доби Юань фактично був продовженням попередньої взаємодії буддизму з китайською літературою. Китайський буддизм до доби Юань (1271–1368) став народною релігією Китаю та північних народів, висвітлював найкращі прагнення, відображав найкращі сподівання народу. Китайський буддизм став по-справжньому народним, коли увібрариси народної релігії Китаю. Буддійська філософія була достатньо точно представлена китайським буддійським каноном, однак індійський вплив на китайський буддизм за часів XII–XIII століття зовсім зник, тому буддизм за доби Юань (1271–1368) набув відчутного колориту народного світогляду.

Традиційно серед драматургів доби Юань (1271–1368) у китайській теорії літератури виділяються чотири найбільші постаті: Гуань Ханьціна (关汉卿), Ма Чжиюаня (马致远), Ван Шифу (王实甫), Бай Пу (白朴) [159].

Гуань Ханьцін народився в провінції Шаньсі приблизно в 1220 р. н. е. Псевдонім Гуань Ханьціна досі відомий як Ічже. Все своє свідоме життя великий драматург прожив у Пекіні, працював у Пекінській імператорській лікарні лікарем. Спілкування з пацієнтами допомагало Гуань Ханьціну знаходити життєві мотиви для літературної творчості. Як і більшість представників конфуціанської інтелігенції того часу, він умів писати вірші, грати на китайській дудці і китайській цитрі, танцювати, грати в облавні шашки, полювати, тобто Гуань Ханьцін був доволі енергійною особистістю. Сучасники характеризували Гуань Ханьціна як людину незвичайну, дуже освічену, з великим хистом до письма, розумним, здатним до співчуття, вільним в поглядах та вчинках. Творчість Гуань Ханьціна була досить прогресивною для того часу, адже саме він вводить до китайської драматургії жіночі образи, героїні з сильними жіночими характеристиками присутні в кожній його п'єсі. Гуань Ханьцін – реаліст. Його персонажі – переважно демократичні люди з реального життя. Тут і сміливий та непідкупний суддя Бао, і терпляча Доу Е, і судді, і лікарі, і звичайні люди, і чиновники, і студенти. Отже, в своїх п'єсах Гуань Ханьцін змальовує майже всі прошарки суспільства доби Юань (1271–1368).

До наших днів збереглося вісімнадцять з шістдесяти шести п'єс Гуань Ханьціна, і усі вони пронизані ліризмом та є глибоко трагічними. Особисті почуття та кохання, буддійське співчуття відіграють провідну роль у драмах Гуань Ханьціна. Характери персонажів живі та реалістичні, дуже ретельно прописані у п'єсах цього автора.

Суто буддійські п'єси в творчості Гуань Ханьціна відсутні, адже філософські мотиви були не надто притаманні цьому драматургові, та треба зазначити, що буддійські мотиви трапляються в його п'єсах як певне відображення буддійських кармічних ідей,

зокрема в п'єсі «Образа Доу Е» (窦娥冤), написаній автором у 1291р. Помер Гуань Ханьцін приблизно в 1300 р., проживши довге на той час життя – понад вісімдесят років [159, с. 140–160].

Ма Чжиюань [160, с. 140–160], інший відомий драматург доби Юань (1271–1368), народився в Пекіні часів Хубілая. Там він провів першу половину життя, був членом товариства «Літературного клубу Юанець», згодом отримав посаду в провінції Цзянчжэ (сучасні провінції Цзянсу та Чжецзян), після досягнення похилого віку відмовився від державної служби та вів відлюдницький спосіб життя. З тридцяти драм, написаних Ма Чжиюанем, збереглося лише сім, однак до нас дійшло сто двадцять поем – арій *цюй*, написаних Ма Чжиюанем про радість відлюдницького життя, в яких трапляються численні буддійські мотиви. Найвідоміша п'єса Ма Чжиюаня – «Осінь в ханському палаці» (汉宫秋). Драматург пішов з життя приблизно в 1321–24 роках (точних відомостей немає).

Про життя Чжен Тінюя, автора п'єси «Знак терпіння», на жаль, інформації не збереглося.

Варто згадати про ще одного великого драматурга, твори якого дійшли до наших часів – Бай Пу [160, с. 124–139]. Бай Пу мешкав у Пекіні, а народився в північному Китаї (можливо, в провінції Шаньсі) в родині поважного чиновника чжурчженської династії Цзін, дід Бо Пу служив дому Сун (960–1279), тому Бо Пу відмовився служити династії Юань (1271–1368). Найбільш відома з його п'єс «Дощ в платанах» присвячена історії кохання імператора Сюань-цзуна та його подруги Ян Гуйфей.

Такими є короткі портрети драматургів доби Юань (1271–1368), особистостей, що любили та цінували свободу, людей вільного мислення, творчих та соціально незалежних. Майже всіх їх поєднав Пекін.

### 2.3. Структурні особливості юанської драми

Можна констатувати, що в процесі історичного розвитку китайської драми значення терміну *цзацзюй* (杂剧) зазнало змін. Тому, в різні періоди китайської історії термін *цзацзюй* мав відмінні значення. Вперше термін *цзацзюй* зустрічається в 829 році в «Записах про династію Цзінь та Тан»: «під час окупації столиці династії Тан Ченду Південно-Китайським царством Наньчжао зі столиці династії Тан війська вивезли чотирьох митців, двоє з яких були спеціалістами у виставах *цзацзюй*» [161, с. 11].

Безперечно, у нас немає жодних підстав говорити про наявність літературної драми *цзацзюй* в Китаї доби Тан (618–907), швидше за все, ідеться про народний театр, у чому ми можемо пересвідчитися з літопису доби Тан «Танський театр», в якому є наступне визначення *цзацзюй*: «*Цзацзюй* – це вистава, де з піснями та танцями разом виступають чоловіки та жінки», але термін *цзацзюй* уперше відомий нам саме з фіксації цього випадку в літописі [160, с. 11].

За часів Сун (980–1279) та Цзінь (1115–1234) термін *цзацзюй* мав два смислових навантаження. В широкому сенсі під *цзацзюй* розуміли будь-яку виставу, у вужчому – жанр театральних вистав, який ліг в основу юанської драматургії.

Тексти *цзацзюй* доби Сун до наших днів не дійшли, збереглися лише назви 230 драм, опубліковані в десятому розділі тексту Чжоумі «Давні історії Цзюліня» «Список драм». На сьогодні нам відомі 70 назв юанських *юаньбень*: назви свідчать, що це були різні соціально-побутові п'єси, драми про кохання, фантастичні драми [160, с. 11].

Першою книгою, де був опублікований список драматургів доби Юань (1271–1368), стала «Льюйгубо» – «Список драматургів минулого» (1530) [161], а першим джерелом, з якого ми знаємо тексти юанських *цзацзюй*, стала «Збірка давніх та сучасних п'єс *цзацзюй*» (1588), в якій були зібрані тексти юанських драм [160, с. 12]. Термін *цзацзюй* закріпився як назва за творами, зафіксованими у збірці, і використовується до сьогодні. Отже, для позначення жанру саме юанської драми, починаючи з доби Мін, використовувався термін *цзацзюй*.

Юанські *цзацзюй* фактично продовжили розвиток театральних жанрів – танських та сунських вистав *цзацзюй*, але жанр *цзацзюй* набагато складніший за танські та сунські вистави з аналогічною назвою. Чжен Чженьдо [159, с. 494] наводить наступну схему формування Юанської драми: Сунська арія *цюй* та романси *ци* + жанр *чжугундяо* доби Сун (960–1279) та Цзінь (1115–1234) + театр доби Сун *сівень* та жанр розмовного театру *хуабень*.

Отже, ми можемо розглядати драму *цзацзюй* як складний комплексний жанр китайської літератури. Дуже часто китайські літературознавці відносять жанр драми доби Юань (1271–1368) до розділу поетики *цюй*, наприклад, Ван Говей в «Історії сунської та юанської драми» розглядає жанр *цзацзюй* як різновид поетичного жанру *цюй*, що випливає з назви праці «Історія сунських та юанських *цюй*». У такому випадку, поетика *цюй*, використана у аріях юанської драматургії, виступає не лише як поетичний жанр, а як жанр, складовими якого є вистави *цзацзюй* та вільні вірші, написані у вигляді арії (散曲, *саньцюй*).

Фактично, семантичне поле вживання терміну *цюй* дуже широке – воно включає як поетичні, так і музичні арії. Не буде помилкою назвати юанську драму (при виконанні останньої) терміном *юаньцюй*, адже в цьому випадку термін включатиме як літературну драму, так і драму музичну. Але коли ми говоримо з суто літературознавчої точки зору про тексти юанської драми, ми маємо вживати лише термін *цзацзюй*, оскільки йдеться лише про літературні тексти, що дійшли до наших днів з часів Мінської доби (1368–1644). З погляду літератури, під *цюй* ми розуміємо тексти арій *цзацзюй*, які є складовими частинами драми.

Місце *цюй* у системі класичних жанрів китайської літератури було достатньо високим. Зазвичай, у навчальних закладах Китаю доби Мін (1368–1644) та Цін (1645–1911) після освоєння навчальних канонів та конфуціанського чотирикнижжя вивчали поезію *ши* (詩) та романси *ци* (詞), а вже потім переходили до вивчення юанських *цюй*. Жанр *цюй* (曲) за доби Юань (1271–1368) розглядали як сучасний різновид *юефу* (乐府, досл. «Музичної палати»),

фольклорних китайських пісень, розповсюджених в період Північних та Південних династій (420–589 р.). Жанр *цюй* фактично є видозміною романсу *ци* доби Сун (960–1279). На формування жанру визначний вплив мали мелодії національних меншин півночі Китаю, які за доби Юань (1271–1368) увійшли до складу імперії. Отже, жанр *цюй* продовжив розвиток китайської поезики в нових історичних умовах.

Юанську драму *цзацзюй* можна назвати комплексним жанром, який фактично є результатом всього історичного літературного процесу Китаю – на драму *цзацзюй* вплинули і китайська поезика, і проза, оповідання *сяошо* (小说) та історична проза, і буддійські вистави для одного актора.

Розглянемо місце жанру *цюй* в контексті розвитку поезики в давньому та середньовічному Китаї. Найдавнішим жанром китайської поезії є жанр *ши*, у якому написані вірші «Книги пісень». *Ши* – жанр «уставного» вірша в китайській поезії. Жанр поетичного романсу *ци* набагато вільніший від «уставного» віршу *ши*, а жанр *цюй*, який часто перекладають як «арія», є вільним поетичним жанром [69;70]. В. Ф. Сорокін виділяє два різновиди пісень *цюй* – окремих віршів, які виконувалися соло та циклу арій *цюй* – *таошу* [103]. (До циклу *таошу* 套数 може входити від двох до тридцяти віршів *цюй*.) Правила римування *цюй* дозволяли вставляти додаткові склади до вірша, що обумовлювало доволі вільне римування арії *цюй*.

Традиційно виділяли північні та південні арії *цюй*, адже традиційні народні мелодії північних та південних народів, що населяли Китай, були достатньо різними. На відміну від класичних віршів *ши*, тематика та образний ряд *цюй* були абсолютно вільними. Отже, жанр *цюй* давав китайським митцям чи не найбільшу свободу творчості. Саме тому ключові арії драм *цзацзюй* написані у стилі арій *цюй*, яка дає змогу повністю розкрити почуття головного героя або героїні. Фактичним спадкоємцем жанру *ши* є романси жанру *ци*, жанр *цюй* – це подальший розвиток китайської поезики. Жанр *цзацзюй* практично інкорпорував арії жанру *цюй*.

Але в драмах *цзацзюй* ряд арій *цюй* тематично пов'язуються між собою, арії послідовно розкривають характери головних героїв, сюжет драми. Тому, драма *цзацзюй* є драматичним, театралізованим продовженням розвитку поетичної арії *цюй*.

Структура драм *цзацзюй* достатньо складна. Традиційно виділяють три компоненти арії *цюй* 曲, репліки *біньбай* 宾白 та пантоміму *ке* 科. Як вже зазначалось, п'єси *цзацзюй* зазвичай складаються з прологу, чотирьох (а інколи шести) актів дії та епілогу. Кожна дія драми є логічним структурним фрагментом сюжетної лінії. Інколи, між діями драми проходить великий відрізок часу – до десяти-двадцяти років, таким чином, сюжетна лінія юанської драми може розгортатися протягом усього життя головного героя. (Яскравим прикладом є драма «Образ Дю Е», дія якої охоплює все життя головної героїні).

Традиційно драма *цзацзюй* складається з чотирьох актів *чже* (折) [159, с. 29]. Зазвичай, акт передбачає одне місце дії, тобто одну картину, але в деяких драмах один акт може містити більше картин, наприклад: перший акт п'єси «Образ Дю Е» має три картини. Окрім актів, у драмах *цзацзюй* можуть траплятися «вставки». В. Ф. Сорокін зазначає, що «вставка» – це «акт в мініатюрі» [103, с. 83]. Вставка складається з кількох арій, такі включення є у 113 з 162 п'єс *цзацзюй*. Кожен акт *цзацзюй* пов'язаний зі складною музичною композицією [159, с. 30]. Чжоу Децін у праці «Музика серединно-китайської рівнини» фіксує дев'ять різновидів мелодики юанської драми, які мають назву *сяньлугун*, *чжунлугун*, *хуанчжунгун*, *чженгун*, *наньчжунгун*, *дашидяо*, *шуандяо*, *шандяо*, *юедяо*. Отже, кожна арія в драмі *цзацзюй* виконується на встановлену мелодію. Перший акт покладений на мелодію *сяньлугун* (букв. «Палац безсмертних»), другий акт драми покладений на мелодію *наньлугун* (букв. «Південний палац»), третій акт драми покладений на мелодію *чжунлугу* (букв. «Середній палац»), четвертий акт драми покладено на мелодію *юншуандяо* («Подвійна гармонія»). Зазвичай, вставки виконувалися на мелодію *сяньлугун*. У текстах драм записані назви мелодій та назви арій. Найкоротший акт драми

*цзацзюй* складається з трьох арій, найдовший включає понад двадцять арій. У середньому, один акт юанської драми вміщує приблизно десять арій. Послідовний цикл арій отримав назву *таошю*.

Другою важливою складовою юанської драми *цзацзюй* була система реплік *біньбай* 宾白 [159, с. 33]. У книзі «Наньци сюйлу» (описовий каталог південних романсів), «арії цюй – господарі, репліки біньбай – гості, тому коли кажуть *бай*, зміст легко прояснюється». Отже, хоча діалогам в юанській драмі відводилася другорядна, допоміжна роль, вони були важливими для розкриття сюжетної лінії драми. Репліки *бай* в драмі *цзацзюй* бувають монологічними та діалогічними, покладеними на мелодію та вільними текстовими вставками. Репліки *біньбай* зазвичай виражені речитативом з чотирьох або восьми ієрогліфів, на нашу думку, розмір репліки може символізувати світову гармонію та завершеність, адже число чотири асоціюється з чотирма сторонами світу.

Окрім реплік *біньбай*, в юанській драмі присутні вставні репліки *юнь*. Репліки *юнь*, на відміну від реплік *біньбай*, переривають арії драми. Функціонально репліки *юнь* використовуються для діалогу з глядачами зі сцени з метою привернути увагу глядача до певних деталей сюжету драми.

Третім вагомим компонентом юанської драматургії є *ке* – акторські дійства. (Семантика такої назви до сьогодні залишається невідомою).

Щодо сюжетів юанських *цзацзюй*, то дотепер у китайському літературознавстві існують численні версії тематичної класифікації драм. Декілька варіантів тематичної класифікації юанських драм *цзацзюй*, запропонованих китайськими дослідниками, розглядає В. Ф. Сорокін у книзі «Класична китайська драма XIII–XIV ст.» [103, с. 130–133]. На думку дослідника, тематичну класифікацію драм жанру *цзацзюй* уперше було наведено в чотирнадцятому столітті в книзі Сян Бохе «Зелені будинки».

Сян Бохе виділяє наступні категорії драм *цзацзюй*: 1) Про правителів та слуг; 2) Про рукопашні бої; 3) Про молодих жінок; 4) Про духів та Будд; 5) Про імператорів; 6) Про жіночі жалоби;



7) Про «лісних лицарів»; 8) Про молодиків. Інший варіант тематичної класифікації розглядає Чжу Цюань. Він виділяє наступні групи сюжетів драм *цзацзюй*: 1) Про святих небожителів та досягнення Дао; 2) Про відлюдників; 3) Про жінок; 4) Про вірних сановників; 5) Про повагу до старших та мораль; 6) Проти зрадників; 7) Про вигнаних чиновників та дітей-сиріт; 8) Про двобої на мечях та палицях; 9) Про вітер, квіти, сніг та місяць; 10) Про горе та радість, зустрічі та розставання; 11) Про «будинки весілля» та пудру; 12) Про добрих та злих духів.

Власний варіант класифікації юанських драм запропонував Гу Чжаоцан. Він об'єднує п'єси *цзацзюй* в три великі групи. До першої групи входять п'єси історичної тематики, які автор ділить на три підгрупи: суто історичні п'єси, частково вимішлені п'єси та фантастичні п'єси, прив'язані до певної історичної події. До другої групи Гу Чжаоцан відносить п'єси, основою яких є сюжет, взятий із класичної літератури. До третьої групи належать п'єси, сюжети яких безпосередньо взяті «з життя». Безперечно, така класифікація також має свою логіку.

За класифікацією, наведеною у Чжен Чжендо [158, с. 532] (яка не описана у В. Ф. Сорокіна), юанську драматургію можна розділити на шість основних груп п'єс: 1) Детективні драми; 2) «Ліричні» драми (драми про кохання); 3) Історичні драми; 4) Даоські та буддійські драми; 5) Драми про помсту; 6) Інші драми. Класифікація Чжень Чжендо, на нашу думку, є повністю логічною, вона лягла в основу сучасних тематичних класифікацій юанської драми *цзацзюй*. Можна сказати, що тематика юанської драматургії охопила всі сфери життя юанського Китаю та прекрасно ілюструє систему світогляду доби Юань, повністю розкриваючи життя тих часів.

Сучасні китайські літературознавці виділяють чотири основні види: історичні, фантастичні, побутові *цзацзюй* та п'єси *цзацзюй* про кохання [159; 160; 162].

Історичні *цзацзюй* є суто реалістичними п'єсами і не містять релігійних та фантастичних елементів. Дійові особи історичних *цзацзюй* є насамперед особами суто історичними – це правителі,

полководці, чиновники. Тому шукати фантастичні, міфічні або релігійні елементи в історичних *цзацзюй* не варто, адже метою п'єс був авторський переказ історичних подій, поданих з авторського погляду. В *цзацзюй* побутової тематики ми бачимо численні фантастичні, релігійні, містичні мотиви, у *цзацзюй* символіко-фантастичного характеру символічним та фантастичним істотам відводиться ключова роль.

Жанр *цзацзюй* був розрахований на всі верстви суспільства. *Цзацзюй* була, мабуть, єдиним жанром китайської літератури, який не входив ні до категорії високої, ні до суто народної прози. В цілому, про драму *цзацзюй* можна говорити як про «демократичний» жанр китайської літератури, адже вона відображала прагнення всіх верств суспільства. В п'єсах соціального спрямування ми бачимо і критику соціальної нерівності, несправедливості, і критику негативних рис персонажів, що відображали типові вади тих часів. На думку В. Ф. Сорокіна, «Юанськими драматургами було створено тисячі образів людей різних характерів та соціального стану. Але ці персонажі жили в суспільстві, заснованому на чіткому розподілі за соціальною, цеховою, конфесіональною рисами, станом в родині: «вони представляли всі ступені соціальної піраміди» [31, с. 123].

На думку А. Е. Цукера [156], в китайській драмі ми можемо побачити китайське суспільство так, як його бачили самі китайці, персонажі китайської драми дуже реалістичні, немає ані повністю «білих», ані повністю «чорних» героїв. На китайській сцені можна було побачити представників трьох класичних релігій Китаю (конфуціанство, даосизм та буддизм). Часто головними героями китайського театру були конфуціанські вчені, воїнам відводилася другорядна роль. З даосизмом пов'язувались всі містичні та міфологічні події на театральній сцені. З іншого боку, Е. А. Цукер наводить паралель між китайським та європейським середньовічним театром. Як в китайській, так і в європейській драмі, велику роль відіграє міфологія, символічні звернення, можна знайти і певні сюжетні паралелі, наприклад, між соціально-фантастичним

*цзацзюй* «Перевтілення Йоу Сін» та «Ревізором» М. Гоголя. Як і в п'єси М. Гоголя, одним із головних героїв в китайському сюжеті драми виступає чиновник-ревізор, який приїздить з візитом до провінції. Хоча цей сюжет і далекий від п'єси «Ревізор», паралель можна провести дуже віддалену, адже соціальна, лірична та комічна тематика, на нашу думку, об'єднує всю світову драматургію. У кожному окремому випадку драма розкриває суспільство тієї країни та доби, в якій було створено художній твір.

В “Miscellaneous Pieces relating to the Chinese”, одній з перших європейських «Хрестоматій з китайської філології» (1764 р.) [153], був опублікований англomовний переклад драми «Китайський сирота» Вольтера. У передмові зазначалось, що китайська драма доби Юань (1271–1368) розкривала життя ізольованого від зовнішнього світу Китаю, китайського суспільства, підданих Піднебесної імперії [153, с. 109]. Але в ті часи британська наука майже нічого не знала про китайські реалії, тому знайомство англійців з китайською драмою викликає багато запитань, зокрема, щодо символіки драми *цзацзюй* та образного ладу китайської мови взагалі. Дійсно, юанську драму можна назвати енциклопедією середньовічного китайського суспільства, в якій представлені не лише всі соціальні прошарки, але й вся система світогляду доби Юань (1271–1368).

Сюжети юанських драм за тематикою є надзвичайно різноманітними. В історичних драмах ми бачимо сюжети про визначні події з китайської історії, наприклад, сюжет п'єси «Осін в ханському палаці» розгортається на тлі війни династії Хань з гунами. П'єса «Трицарство», яка згодом лягла в основу відомого китайського роману-епопеї, написану Ло Гуаньчжуном, присвячена подіям війни царств У, Юе та Шу в період після падіння династії Хань. В цілому, драми історичної тематики суворо реалістичні, в них немає місця міфологічному символізму, даоські та буддійські мотиви в історичних драмах також майже відсутні. Портрети головних героїв історичної драми настільки реалістичні, що їх часто називали переказом історії.

Драми соціального характеру широко ілюструють все суспільство доби Юань (1271–1368). Герої соціальної драми – це і торговці, і сироти, і чесні та нечесні чиновники. Соціальна драма – найбільш розширена категорія драм доби Юань (1271–1368). У цьому жанрі працювали драматурги Гуань Ханьцін («Образа Доу Е», «Сон про метеликів»), Бай Пу, У Хань («Китайський сирота»), Цін Цзеньфу («Дунчанський старець»), Чжан Чжентін («Раб чужих грошей»). Метою соціальної драми було показати вади тогочасного китайського суспільства, реалістично зобразити соціальне життя тих часів. Більшість соціальних драм *цзацзюй* є трагічними.

На перший погляд, метою соціальних драм була критика негативних суспільних явищ та вад тогочасного суспільства, але якщо проаналізувати глибше, то ми побачимо детально розкриті психологічні портрети головних героїв (наприклад, образ Доу Е в драмі «Образа Доу Е»), в принципі, набагато глибший, ніж в танських та сунських новелах. У соціальній драмі часом трапляються також і фантастичні або релігійні елементи, але вони обумовлені сюжетом, є допоміжними та не мають сюжетотворчих властивостей: наприклад, у драмі «Образа Доу Е» душа Доу Е приходиться до судді Бао, щоб розказати йому про подробиці її незаслуженого вбивства та цим допомагає слідству.

Драми про кохання з усіх китайських драм, мабуть, найближчі до європейського розуміння змісту терміну «драма». В творчості Гуань Ханьціна, Бай Пу, Ма Чжиюаня присутня велика кількість п'єс з любовної тематики. Серед них, насамперед – «Бесідка поклоніння місяцю», «Верхи по огорожі», «Дош в платанах», «Душа Цінною розстається з тілом», «Цюху радує жінку». Необхідно звернути увагу на той факт, що в соціальній драмі головним героєм дії часто виступає жінка.

Роль та місце жінки в китайській літературі та китайському суспільстві змінилося, що, безперечно, пов'язано з послабленням конфуціанських патріархальних поглядів та значним впливом буддизму та даосизму на розвиток китайської літератури. Чжао Цзеці вбачає в *цзацзюй* про кохання розвиток жіночого образу [159].

Жіночі характери тут набагато краще змальовані, ніж у попередніх жанрах китайської літератури. В ряді п'єс жінка виступає набагато сильнішою за чоловіка, що, на нашу думку, свідчить про розвиток китайської літератури та китайського суспільства. Образи в драмах *цзацзюй* стають все більш незалежними від традиційних стереотипів: сюжет драм набагато вільніший, закони драм *цзацзюй* вже не вимагають слідування стереотипним уявленням. Як чоловічий, так і жіночий персонаж може бути позитивним або негативним, морально сильним або слабким духом. Фактично, в юанських драмах *цзацзюй* достатньо глибоко розкривається психологічний портрет героя, головного персонажу. Наприклад, на нашу думку, в драмі «Образ Дю Е» психологічний портрет головної героїні розкритий надзвичайно широко.

Фантастичні драми *цзацзюй* – окрема категорія юанської драми, яка виникла в процесі взаємодії з філософсько-релігійними уявленнями Китаю. На думку В. Ф. Сорокіна, більшість буддійських та даоських драм мають дещо подібний сюжет. Певна людина живе абсолютно звичайним, грішним життям: накопичує багатства, ображає ближніх, віддається пристрастям. Згодом, за певних обставин, головний герой визнає, що він є втіленням того або іншого небожителя, що був скинутий на землю для спокутування гріхів. Його метою є знайти свою істинну природу, але зробити це можна лише в хвилини духовного осяяння, зустрівши божественного наставника [32, с. 120–131]. Більш детально генезу релігійно фантастичних п'єс *цзацзюй* ми розглянемо в наступному підрозділі.

Отже, драма *цзацзюй* – це жанр, що складається з багатьох компонентів. П'єси повністю віддзеркалюють життя середньовічного Китаю доби Юань (1271–1368), тому дослідження *цзацзюй*, безперечно, є важливою віхою в дослідженні літератури, культури та буття середньовічного Китаю.

## 2.4. Фантастично-релігійні п'єси юанської драматургії: буддійський компонент

Кожний літературний жанр, кожний авторський витвір тим або іншим способом пов'язаний з духом тієї доби, за якої він був створений, і, незалежно від того, чи пов'язує автор твору його сутність з духом тієї доби, за якої він був написаний, чи ні, все одно він проникнутий хоча б невеликою частиною світогляду свого часу.

Жанрова специфіка фантастично-релігійних п'єс *цзацзюй* нагадує нам про дух доби XIII ст., коли відчуття містичності, прагнення до порятунку душі взяло верх над раціональними роздумами давньокитайської філософії, що відігравала роль, подібну до ролі античної культури в середньовічній Європі (цьому питанню присвячена величезна кількість наукових праць, зокрема фундаментальне дослідження Е. Р. Курціуса «Європейська культура та латинське середньовіччя» [68], в якій розкрито вплив античної культури на всі галузі європейської середньовічної літератури, зокрема в сьомому розділі дослідження «Метафорика» йдеться про «Театральні містерії» (п. 5) [68, с. 147–166], що ми розглянемо нижче в контексті запропонованої теми дослідження).

У впливі буддизму та санскритської літератури на розвиток китайської культури ми можемо побачити паралель з впливом шкіл античної філософії на культуру середньовічної Європи. Адже, згадаймо, що буддійська культура мала багато дотиків з культурою античною в період еллінізму на індійському півострові, зокрема в імперії Мауріїв (найяскравішим свідченням греко-буддійських зв'язків є видатний буддист імператор Ашока, який написав ряд буддійських едиктів на давньогрецькій мові. Отже, давньогрецька мова виступала як мова канонічна, що для тієї доби вказувало на її надзвичайно високий статус у буддійській імперії Мауріїв, а значить – і про ряд дуже глибоких зв'язків). У Греко-бактрійському царстві буддійська культура увійшла в контакт з культурою античною, отже, ми можемо сміливо говорити про вплив буддизму Махаяни як частини не лише індійської, а й еллінської античної культури на розвиток культури Китаю (відповідно, через адаптацію та

китаїзацію буддизму Махаяни та елементів індійської культури, що разом з буддизмом потрапили до Китаю, зокрема – літературної драми). Таким чином, ми методично можемо розглядати буддійський вплив та буддійську символіку в драмах *цзаццюй* як античний символізм у драматургії середньовіччя та Відродження.

У такому ракурсі буддійську культуру слід розглядати як різновид культури античної, вплив буддійської культури на генезу китайської драми, який ми розглянули вище, можна порівняти з впливом культури античності на європейську середньовічну культуру: ідея індійської драматургії вплинула на формування китайської національної драматургії, форма реалізації китайської драматургії залишилася суто китайською.

Рецепція культурної спадщини розкрилася саме в ракурсі середньовічного світогляду, відповідно, в нових культурно-історичних умовах розвитку: велика роль відводиться легендарному, міфічному, фантастичному, яке, на відміну від романтичної поезики та прози нових часів, не набуває витонченого романтичного забарвлення, а є світоглядною «реалією» середньовічного суспільства, частиною народної свідомості, яка переосмислює та доповнює «античний спадок». Зокрема, в юанських драмах персонажі сутр буддизму Махаяни (Авалокітешвара, Майтрея, Будда Татхагата, Ямараджа), укладених за античних часів, діють поруч з численними істотами народної китайської міфології та в історичних умовах життя за юанської династії.

Безумовно, китайська середньовічна драма пронизана ідеалами своєї доби, висвітлює уподобання та наміри китайського середньовічного суспільства, яскраво розкриваючи як позитивні, так і негативні риси представників китайського суспільства, в чому вона нагадує драматургію європейського середньовіччя.

Якщо ми порівнюємо китайську драму XIII ст. з середньовічною європейською драматургією, то побачимо ряд паралельних явищ. Так, порівнюючи середньовічний китайський театр та театралізовані дійства середньовічної Європи, В. В. Малявін зазначив: «народний театр старого Китаю, подібно театру середньовічної

Європи, міг надати своєму герою повну свободу дій, але не дозволяв йому встати проти суспільства» [64, с. 394]. А отже, китайський театр XIII ст. (з юанської драматургією включно) повністю відповідав духу своєї доби.

Ще одна думка В. В. Малявіна: «Отже, в народній культурі старого Китаю предметом театру було екстатичне спілкування людей з потойбічними силами – мешканцями небес або пекла; гра ж служила способом регулювання цієї одночасно чудової і небезпечної зустрічі, гра дозволяла перетворити почуття смертельної небезпеки в радість, що лікує» [75, с. 392–393]. Отже, театральна традиція Китаю явно мала культово-релігійне значення, і якщо до XIII ст. китайська драма вже стала авторською, сама форма китайського театру нагадує нам про культово-релігійне походження театральних дійств. Згадаймо, що народні культово-релігійні дійства зберегли тісний зв'язок з більш пізньою традицією. «Основа театральної традиції розкривається в декількох типах уявлень. Сільський театр зберігав міцні зв'язки з релігійними обрядами і стихією свята. Зрозуміло, що такі подання наділялися магічними функціями і були покликані забезпечити благополуччя місцевих жителів. Як правило, сюжет їх становила боротьба богів і героїв з демонічними силами» [73, с. 501–502]. Таким чином, морально-етична основа юанської драматургії була закладена не лише в текстах китайської філософії, а і в «народному» сприйнятті китайської театральної традиції, що, безумовно, також мало прямі та непрямі впливи на формування китайської драматургії. Народними традиціями була визначена сама «функція» юанської драми, яка згодом, знайшла свій розвиток у авторській драматургії, адже боротьба з демонічними силами та негативними рисами характеру головного персонажу драми – одна з ключових тем п'єс морально-етичного, фольклорно-фантастичного даоського та буддійського спрямування.

«Усі відправлення релігійного ритуалу супроводжувалися виступами акторів, які відбувалися перед храмом і в денний, і в нічний час. При цьому на обидві вистави нерідко запрошували різні



трупі. Те, що театральні вистави влаштовували саме перед головним храмом, свідчило про суворість релігійного ритуалу, в якому театру відводилася вже квазі-релігійна роль» [100, с. 202].

Отже, на думку С. А. Серової, китайський театр не можна розглядати як суто релігійні містерії за умов тісного зв'язку, який китайський театр підтримував з релігійними діями. Відповідно, фантастично-релігійне наповнення є характерним для юанської драматургії.

Серед рис, притаманних китайській середньовічній фантастичній та фантастично-релігійній драмі ми можемо виділити наступні: паралельне співіснування абсолютно реальних представників суспільства, персонажів буддійського та даоського канону та абсолютно міфічних істот, що характерно для буддійських («Знак терпіння», «Порятунок Лю Цуй», «Сон Дунпо», «Подорож на захід», «Мавпа слухає сутри») та даоських драм. Фантастично-містичний елемент є характерним не лише для п'єс буддійсько-даоського напрямку, а й для деяких соціальних драм *цзацзюй* – ми зустрічаємо суто містичний елемент безсмертя душі. Наприклад, в п'єсі Гуань Ханьціна «Образа Доу Е», в якій душа головної героїні п'єси Доу Е повертається на землю після несправедливої страти та допомагає судді Бао розібратися, чим сприяє справедливій розв'язці сюжету драми.

«У творі Philebos (50b) Платон пише про «трагедію і комедію життя». У цих глибоких роздумах, які у Платона несуть ще й відблиск першотвору, закладено уявлення про світ як про театр, в якому люди за порухом Божим грають свої ролі». Подібні до цього уявлення можна побачити у Горація, Сенеки, Павла, Клементя Александрійського. «Ми бачимо: метафора світового театру, як багато чого іншого, припливла в середньовіччя і від поганської античності, і з християнських писань. Обидва джерела в пізній античності змішалися між собою» [68, с. 160].

Китайське розуміння театру, драматичності, включило в себе як суто буддійське бачення істинності лише духовних цінностей та примарності сансарного буття, так і теїстичне поклоніння Небу в

рамках традиційної китайської моралі. В цілому, фаталізм є властивим китайській драматургії, і в цій тенденції ми можемо побачити паралель з драматургією середньовічної Європи. Відповідно, щодо юанської драматургії буде справедливим і шекспірівське твердження: «All the world's a stage» («Весь світ – сцена») [68, с. 162].

Ще ближчим до драми, пронизаної буддійським чи даоським пантеїзмом, буде інше визначення, наведене Е. Р. Курціусом. «У праці «Criticon» (1651 і д.) Балтазар Грасіан одразу другий розділ називає «El gran teatro del Universo». Та йдеться зовсім не про театр, а про природу життєвої гри (космос як арена)» [68, с. 163.] Це твердження, що виникло в Європі часів Просвітництва, якнайкраще розкриває природу середньовічної китайської драми, адже місцем дії в одній драмі можуть бути різні точки всесвіту, як реальні, так і містичні місцевості, що описані в буддійських легендах. Дійовими особами, як уже зазначалося, є і реальні живі люди, і даоські та буддійські подвижники.

Згадаймо в цьому контексті і відомого драматурга доби Лі Чжі, про якого С. А. Серова зазначає наступне: «Саме буддійське сприйняття світу людей як швидкоплинної сансари навело Лі Чжі на думку про зіставлення цього світу з театральним видовищем. «Цей світ є театральні підмостки, – писав він. І тоді, коли на них розігрується театральна сцена, немов би досягаючи [зображення] доброго та поганого, все дорівнює всьому» [100, с. 69].

За видимої народності, навіть середньовічного примітивізму юанської драми, драматичні твори мають усі засоби для відображення складної сюжетної лінії та повної свободи думки автора, який може відобразити на сцені будь-яку думку. Поле дії для фантазії автора залишається необмеженим. Можливо, ближчим жанром до *цзацзюй* можна вважати середньовічний міраклъ.

З іншого боку, юанська драматургія має і сакральні характеристики, характерні для драми середньовічної Європи. Як і в європейській драмі до часів театру французького класицизму, провідна роль тут відводиться фантастичному, релігійно-філософському початку, з іншого ж боку, ми можемо зустріти і комічні елементи.

Порівнюючи фантастичні юанські драми *цзацзюй* із середньовічною європейською драматургією, ми не можемо знайти прямого відповідника, адже такі жанри європейської літератури XIII ст., як літургійна драма та містерії, мали літургійну основу та чітко слідували біблійному сюжету або сюжету з життя святих. Сюжет п'єс *цзацзюй* значно вільніший, хоча фабула побудована на конфуціанській моралі, а в багатьох п'єсах простежується даосський та буддійський світогляд, елементи канонічного буддизму та даосизму.

Якщо ми порівняємо китайську класичну драму, що контрастує з театром французького класицизму (напр., Мольєра, Расіна, Корнеля), то побачимо небагато спільного. На думку відомого французького літературознавця Антуана Адана, «цей театр був людський, у суворому сенсі слова, і більш земний, ніж всяка інша форма драматичного мистецтва» [3, с. 5].

Спільним елементом є саме роль людини: і в юанській драматургії, і в драмі французького класицизму в центрі оповідання – людина з її думками, надіями, злетами та падіннями. Для юанської драматургії буде абсолютно правильним судження А. Адана про театр французького класицизму: «Герої трагедії – це люди, волею або неволею залучені до дійства» [364, с. 5], але роль релігійно-містичних уявлень в китайській драматургії набагато вища за «класичну» драму. В китайській драматургії образ головного герою вписаний в навколишній світ, пронизаний світоглядом автора XIII ст. Цей світ складається з персонажів буддійської та китайської міфологічної (можливо, «міфопоетичної») когнітивної картини світу, а отже, майстерність сценічного втілення драми полягала в передачі цілісної «картини світу», а не лише характеру головних героїв.

Китайський актор був не лише митцем. В очах середньовічного китайця це було повноцінне втілення історичного або сакрального персонажу на сцені, тому п'єса сприймалася китайським селянином священнодійством, фактично, продовженням буддійських та даосських містерій на сцені. Релігійні китайські драми виконували медитативно-релігійну функцію, тобто естетика, естезис

китайської фантастично-релігійної вистави мав вести глядача до катарсису, очищення шляхом рецепції морально-етичних істин, закладених у сюжет тієї або іншої вистави. “Dramatic art became an important way to communicate experience of *nirvana* realized from the self. The theatre in China expressed the inner life of things and helped facilitate *nirvana*” [150, с. 85].

(«Драматичне мистецтво стало важливим способом вираження досвіду самореалізованої нірвани. Театр в Китаї виражав внутрішнє життя речей та допомагав, сприяв досягнути нірвану».)

Такий релігійний елемент ми можемо побачити в усіх релігійно-філософських п'єсах *цзацзюй*, про які йтиметься нижче. Отже, завданням філософсько-релігійної драми є вказати саме на цей досвід, розкрити його для глядача, сучасного автору, передати своє бачення світу, моралі та переживання. Коли ми говоримо про буддизм в п'єсі, маємо враховувати, що на характер рецепції та передачі буддійських істин саме авторська рецепція має сильний вплив. На жаль, ми не можемо навести певні свідчення, які б прояснили світогляд таких драматургів як Ма Чжиюаня, Чжен Тіню, але ми можемо чітко прослідкувати, як розкривається суть їхньої творчості в юанській драматургії.

Естетика китайського театру сприяла рецепції глядача та послідовному розкриттю філософських істин. «Парадигма буття театру засновувалась на дихотомії двох нероздільних його начал: *ши* (реальне, справжнє, заповнене) і *сюй* (порожнеча, нереальне, вигадане)» [100, с. 245].

Питанню естетики та ролі актора у китайському театрі присвячено велику кількість досліджень, зокрема В. Ідема та Х. Веста, в одній з останніх робіт яких «Monks, Bandits, Lovers and Immortals. Eleven early Chinese plays» автори книги продовжують та розвивають позиції дослідження, що було розпочато в роботі «Chinese Theatre» [149].

Отже, в контексті нашого дослідження, розглянемо тези щодо зв'язку китайської релігії та китайської драми і театру. В. Ідем та Х. Вест пов'язують розвиток жанру *цзацзюй* із жанром *бяньвень*

(короткою виставою для одного актора за сюжетом буддійської сутри), про що вже йшлося вище. Отже, вони не відкидають індійського впливу на формування драми [149]. Про драматичну виставу як про сакральне дійство свідчить і назва «Ворота привидів» – двох протилежних дверей, через які актори виходять на сцену, що нагадує про дуалізм буття, де панують життя і смерть.

Вплив сакральності та релігії на форму вистави середньовічної китайської драми (тобто, на сценічне втілення) та засоби її вираження досліджує С. А. Серова в роботі «Китайський театр та китайське традиційне суспільство». «По-перше, це космізація і сакралізація символічного простору (сцена-квадрат – символ землі, орієнтований на чотири сторони світу, але в разі необхідності сцена трансформувалася в позамежні сфери сакрального простору. Далі – насичення предметів, що потрапляють на сцену – реквізит, костюми, грим – символічним змістом, пов'язаним з символічною релігійною та державною ритуалу. Підпорядкування сценічного руху і танцю суворій симетрії та впорядкованому малюнку, властивому композиції мандали, – містичній діаграмі всесвіту. Зрештою, не тільки пластичне (за допомогою жесту і сценічного руху), але і більш тонке – засобом музики, тісно спорідненої з голосом природи – моделювання простору і часу» [100, с. 245].

Отже, метою китайської вистави, окрім сюжету п'єси, є передача глядачеві певного сакрального навантаження, зазвичай морально-етичного характеру, а в п'єсах фантастично-релігійного характеру і певних фантастично-містичних елементів, зокрема віру в будд та бодхистав. Тому середньовічний китайський драматичний театр розробив велику кількість засобів вираження, що сприяли рецепції не лише зовнішньої форми, а і внутрішнього, сакрального змісту тієї або іншої п'єси.

Китайський актор мав пройти спеціальну складну підготовку для того, щоб грати роль персонажу буддійської або даоської драми. Зазначимо, що китайський актор мав стале, визначене на все життя амплуа, а отже міг втілювати на сцені лише персонажів певного типу. І якщо це був буддійський подвижник, актор мав

злитися з його образом не лише на сцені, а хоча б трохи і в реальному житті.

«Неважко помітити, що релігійне життя актора включало культу і ритуали, пов'язані з найбільш раннім етапом релігійних уявлень, зокрема – табуювання, пов'язане з магічними елементами практики шаманства...» [100, с. 259].

Отже, метою виходу китайського актора на сцену у костюмі того або іншого буддійського чи даоського святого була не лише демонстрацією майстерного виконання ролі, а й священний, ритуалізований акт, який мав сприяти сакралізованій рецепції сюжету глядачем, примусити його повірити в чудо дійства, що відбувалося на сцені. Тому, якщо в драмі *цзацзюй* з'являвся буддійський святий, зазвичай його вихід супроводжувався довгою арією на спеціальну мелодію, де він розкривав сутність свого персонажу.

Таким чином, релігійно-фантастичні *цзацзюй* знаходилися під дуже сильним впливом як індійської, так і китайської традиційної народної культури.

Серед останніх китайських досліджень, присвячених впливу релігії на юанську драматургію – дисертаційна робота та монографія Мао Сяююя «*虚幻与现实之间—元杂剧“神佛道化戏”*» («Між ілюзією та дійсністю – чарівні, буддійські та даоські юанські *цзацзюй*»), видана в 2001 році [191]. У дослідженні наводиться класифікація п'єс фантастично-релігійного характеру, є конкретний аналіз. Тож, у контексті нашого дослідження варто розглянути класифікацію, наведену Мао Сяююя, та її принципи.

Автор класифікує п'єси *цзацзюй* буддійського та даоського напрямків, розглянувши чотири категорії буддійських та даоських п'єс *цзацзюй* (一是表现济世救人的度脱戏) [191, с. 40–47]. Перша – це п'єси про порятунок людини від страждань (二是因果业报戏) [191, с. 47–49], друга – про причинно-наслідкові зв'язки (三是隐剧乐道戏), третя категорія – про шлях таємних радощів [191, с. 47–55], (四是神话传说戏) четверта категорія – за міфами та легендами [191, с. 55–58].

На думку Мао Сяюя, буддійське вчення відкидає суто матеріальний початок пошуку початку духовного. Різниця буддійських шкіл Хінаяни та Махаяни («широкого» та «вузького» шляху) полягає у погляді на другу буддійську істину – істину порятунку від страждання [191, с. 40]. Буддисти Махаяни сповідують два способи порятунку від страждання: з опорою на власну природу (自性自度, досл. «Своя природа свій порятунок»), погляд, притаманний для буддійської школи Чань, та з опорою на милість будд та бодхисатв, погляд, притаманний для буддійської школи Чистої землі. Практично, китайські буддисти поєднували вивчення школи Чань, школи Чистої землі та традиційної китайської філософії.

Буддійські драми *цзацзюй* відображають «прозріння головного героя» як з опорою на власні сили, так і з чарівною допомогою будд та бодхисатв. Тому всі без виключення буддійські драми належать як до вчення Чань-буддизму (апелює до прозріння власної природи), так і до вчення буддизму школи Чистої землі (головна мета героя – потрапити до буддійських райських земель).

З цього можна зробити висновок, що основою буддійських п'єс є послідовний рух героя драми від буденного до пізнання буддійських істин, тому розкриття цих істин (тобто, морально-етичний шлях головного героя) є суттю сюжету буддійської драми. Отже, «релігійною» метою подібних *цзацзюй* було вказати на шлях до спасіння одного з головних персонажів п'єси. В цьому аспекті, на нашу думку, буддійська драма є унікальною.

До тематичної групи творів, пов'язаних з порятунком головного персонажу, належать три буддійські п'єси *цзацзюй* «Ченець Будай пише Знак терпіння» (《布袋和尚忍字记》), «Наставник Мінное рятує Лю Цуй» (《月明和尚度柳翠》), «Сон Дунпо» (《花间四友东坡梦》). Всі три п'єси витримані чітко в межах буддійського вчення. На думку Мао Сяюя, всі три належать до школи Чань, але паралельно ми можемо знайти вплив школи буддизму Чистої землі (образи будд та бодхисатв). Отже, вищезгаданим трьом п'єсам, що найширше передають дух та філософію китайського буддизму, ми присвяtimo один із наступних підрозділів

(«Буддійська мораль та етика в юанській драматургії»). Зауважимо, що п'єса «Ченець Будаї пише Знак терпіння» через значну кількість комічних елементів може здатися цілком комічною. Але вона містить також велику кількість елементів буддійської філософії та, безумовно, побудована на буддійській моралі, зокрема на морально-етичних засадах буддійських моральних чеснот – параметр: 1) (布施) щедрості; 2) (持戒) дотримання заборон; 3) (忍辱) терпіння; 4) (精进) очищення; 5) (静虑(即禅定)) медитація (чанська стабільність); 6) (智能(般若)) мудрість (праджня) [191, с. 43]. Отже, підсумуємо: метою буддійської драми про порятунок є вказання на духовний шлях головного героя, на послідовне розкриття буддійських істин та моральних чеснот, яке відбувається як в звичайних, побутових умовах, так і під час фантастичної зустрічі з буддами та бодхисатвами.

П'єсою про порятунок Мао Сяюю вважає буддійську п'єсу «Мавпа слухає сутри», в якій фантастична істота, чарівна мавпа, самотужки осягає істини буддійського вчення. Цю коротку, достатньо камерну п'єсу (на трьох акторів), Мао Сяюю відносить до драм про порятунок головного героя та буддійське просвітлення.

До наступної групи релігійних п'єс Мао Сяюю відносить такі, де зустрічаються мотиви кармічної відповідальності. Ці твори ми можемо розглядати і як буддійські, і як морально-етичні п'єси в цілому, адже в них відсутні персонажі буддійської міфології, але є елемент причинно-наслідкового зв'язку (закону кармічної відповідальності у межах буддійського вчення). Враховуючи, що у цих п'єсах немає яскраво вираженої буддійської тематики, аналізувати ми їх не будемо. П'єси цієї групи також порушують морально-етичні питання. Але, на нашу думку, на відміну від п'єс першої групи, фантастично-релігійні п'єси третьої групи, яку виділяє Мао Сяюю, мають визначальні особливості та побудовані як діалог учня з наставником. У згаданих п'єсах особлива увага приділяється не лише буддійській філософії, а й пейзажній ліриці.

До четвертої підгрупи належать п'єси фантастичного характеру. До цієї групи Мао Сяюю зараховує багато творів, де присутня



велика кількість міфічних або легендарних елементів, наприклад, п'єсу Лі Хаосу (李好古) «Студент Чжан варить воду біля острова Шамень» (《沙门岛张生煮海》).

Отже, в дослідженні Мао Сяюя ми бачимо чітку класифікацію релігійних *цзацзюй*, автор монографії наводить велику кількість фантастичних буддійських та даоських п'єс (близько 30), глибокий аналіз сюжету таких п'єс як «Знак терпіння», «Мавпа слухає сутри», «Порятунок Лю Цуй» автор не здійснює.

## РОЗДІЛ 3



### **Аналіз та класифікація буддійських мотивів у драмах жанру *цзацзюй***

#### **3.1. Буддійська мораль та етика в юанській драматургії (на прикладі драм: «Знак терпіння», «Сон Дунпо», «Порятунок Лю Цуй»)**

Мораль – один з основних компонентів, присутній у драмах усього світу, адже мораль, якого б характеру вона не була, є невід’ємною частиною світогляду людини. Згідно з визначенням новітнього філософського словника, «мораль – це специфічний тип регуляції відносин людей, спрямованих на їх гуманізацію» [81], «Структура моралі включає в себе погляди на моральність, орієнтири сенсу життя та ідеали, моральні засади, традиції, норми, принципи, заповіді, мотиви, мету, відносини, вчинки, оцінки, категорії добра, совісті, честі, справедливості, щастя» [81].

А отже, морально-етична спрямованість юанської драматургії безпосередньо пов’язана з культово-релігійним походженням та з моралізаторською функцією драми в китайському суспільстві.

Варто підкреслити ще раз, що роль драми в суспільстві доби Юань (1271–1368) була досить значною, адже в ті часи драма була одним із небагатьох джерел інформації для неосвічених і недостатньо освічених верств суспільства, оскільки театральні дійства були доступними для всіх прошарків населення Китаю. Отже, як уже було зазначено вище, адресатом драми були як пересічний глядач, так і верхівка юанського суспільства. Саме тому юанська драма користувалася підтримкою імператорської влади. З одного боку, це накладало на неї деякі обмеження, наприклад,

на театральній сцені не можна було зображати правителів чинної династії, з іншого боку, драматичні вистави були дієвим моралізаторським засобом, адже, на відміну від схоластичного моралізаторства китайської середньовічної релігії, драма *цзацзюй* мала бути живою, цікавою для глядача, а отже – дієвою ілюстрацією моральних постулатів на прикладі життя персонажів-героїв п'єс юанської драми. Адже герої юанської драми були типовими представниками тогочасного китайського суспільства, близькими для наратора п'єси.

Оскільки драма доби Юань виконувала суспільно-моралізаторську функцію, буддійська мораль як складова китайської традиційної релігії була широко представлена в творчому доробку юанських драматургів. Адже, сюжети драм китайського театру завжди будувалися на основі традиційної віри в справедливість, розв'язка сюжетної лінії своєю чергою мала підтверджувати цю віру, ілюструючи буддійське вчення про карму.

Тому, фактично всі сто тридцять п'єс *цзацзюй*, незалежно від того чи є вони комедією, чи трагедією, закономірно мають справедливе завершення сюжетної лінії. З вищенаведеного випливає, що буддійське вчення про карму та причинно-наслідкові зв'язки буття настільки глибоко проникло в серця китайських літераторів, що свідомо чи підсвідомо автор спирався на цю традиційну буддійську логіку, незалежно від того, чи вважав себе драматург буддистом, чи був просто знайомий із буддійським ученням, чи взагалі відкидав буддійські догми та все одно мав орієнтуватися на пронизані буддизмом моральні устої XIII ст.

Китайська традиційна мораль, яка вступила в діалог з китайським буддизмом і глибоко засвоїла його норми, пронизала собою всю структуру драми. Адже середньовічний китайський наратор або не став би сприймати взагалі, або сприйняв би дуже критично твори, в яких традиційні моральні постулати не були б присутніми чи були б сильно зміненими. Вищезазначене найкраще підтверджує той факт, що до збірок китайських літераторів не входили тексти, зміст яких виходив за межі традиційної конфуціанської

моралі або буддійсько-даоських світоглядних уявлень, тому п'єси *цзацзюй* іншого характеру до нас не дійшли. Отже, кожна драма *цзацзюй* більшою або меншою мірою розкриває традиційні моральні чесноти китайської культури та китайського буддизму (і як складової частини цієї традиційної культури, і як окремого філософсько-релігійного вчення). Серед п'єс, в яких глибоко розкрита буддійська мораль, можна виділити драму Чжен Тінюя «Чернець Будай пише «Знак терпіння»» (《布袋和尚忍字记》) (надалі скор. «Знак терпіння»), яку традиційно китайські літературознавці відносять до категорії буддійських *цзацзюй*.

П'єса «Знак терпіння» не лише прекрасно ілюструє буддійську мораль та етику, а й розкриває буддійський світогляд північного Китаю XIII ст. Ми можемо сміливо стверджувати, що сюжет драми «Знак терпіння» повністю побудований на законах моралі та етики китайського буддизму, а отже – на «кармічних» (або причинно-наслідкових) законах, тому мотиви очищення (катарсису), навернення, закони моральних цінностей Махаяни відіграють у ній провідну роль. Тому в ракурсі нашого дослідження будуть проаналізовані буддійські мотиви та закономірності побудови сюжетної лінії драми «Знак терпіння».

Драма «Знак терпіння» починається зі сцени, під час якої учень Будди Ананда виходить та співає арію, в якій коротко розкривається сюжет драми. Отже, розгляньмо першу арію:

«我佛在于灵山会上，聚众罗汉讲经说法。有上方贫狼星，乃是第十三尊罗汉，不听我佛讲经说法，起一念思凡之心。本要罚往酆都受罪，我佛发大慈悲，罚往下方汴梁刘氏门中，投股托化为人，乃刘均佐是也。恐防此人迷却正道，今差弥勒尊佛化做布袋和尚，点化此人，再差伏虎禅师化为刘九儿，先引此人回心，后去岳林寺修行，可着定慧长老传说与他大乘佛法。若此人弃却酒色财气，人我是非，功成行满，贫僧自有个主意» [191] («Мій Будда під час зібрання на горі Душі (букв. горі Ліншань) пояснював буддійський закон усім Архатам. (Там) був (дух, представник) верхнього сузір'я Бідного Вовка, (який також) був тринадцятим Архатом, не слухав, як мій Будда пояснював канони та говорив

про буддійське вчення, і думками змутив серце. За цей злочин він мав відправитися до пекла Шоуду, але мій Будда проявив велике співчуття, (Будда) як санкцію наказав йому спуститися в (місто) Бяньлян, (де) втілювався як людина з плоті, і став Лю Цзюньцзо. І побоюючись, що ця людина може заблукати та втратити правильний шлях, у той самий час бодхисатва Майтрея перевтілюється на монаха з мішком, щоб приборкати цю людину (Лю Цзюньцзо – перевтіленого тринадцятого Архата). Наставник медитації Тигр, що затаївся (чаньши 禪師, майстер буддизму школи Чань), має повернути серце цієї людини, а потім відправити (його) до монастиря Юелінь торувати свій шлях, якщо ця людина оступиться та стане пити та накопичувати багатства, (зрозуміє що суперечності між) мною та людьми були неправильними, успішно досягне абсолюту (досконалості)». Після закінчення арії учень Будди Анада залишає сцену.

Таким чином, уже в першій арії драми «Знак терпіння» розкривається вся суть сюжету, яка, за задумом автора, є прихованою в процесі розвитку сюжетної лінії та не помітною для нарації глядача до моменту сюжетної розв'язки. Отже, розглянемо естетику та семантичне навантаження образів у першій арії драми, де іде мова про гору Ліншань (灵山) – «гору Душі».

Згідно з буддійськими канонічними текстами, гора Ліншань – місце, в якому Будда Шак'ямуні проповідував учення «Лотосової сутри», одного з найфундаментальніших канонів північного буддизму (про який уже йшлося вище). Географічно, гора Грідхакута (Gṛdhrakūṭa), яку ще називають Ліншань, розташована в центральній Індії [178, с. 484]. Але в драмі гора є суто фантастичним часопростором, тотожним буддійській концепції «Чистої землі» – раю, в якому збираються будди, буддійські архати, небожителі. Зазначимо, що в Китаї також є кілька вершин з назвою Ліншань: у провінції Хебей, Шаньдун, Хенань, Хайнань, Гуаньсі-чжуанському автономному районі. Отже, ця міфопоетична назва місцевості дуже поширена в Китаї. У тексті аналізованої нами драми образ «гори Ліншань» є символічною «вершиною Духу», «Чистої землі»

Будди, тобто «райська місцевість», недосяжна звичайним людям і населена буддами та бодхисатвами.

Варто зазначити, що символ «Гори» як «вершини Духу» є одним із найвагоміших символів не лише в китайській, але й у світовій літературі (і культурі). Варто зазначити, в Китаї здавна вклонялися священним горам. Якщо говорити про священні вершини Китаю то в першу чергу необхідно згадати про легендарні гори Пенлай або гори Куньлунь (міфічне місце життя даоських безсмертних), священні гори Китаю – гора Тайшань, священні вершини китайського буддизму (Гори Утайшань, Цзюхуашань, Емейшань, Путошань) – на кожній з яких буддійський світогляд розміщав бодхисатву: бодхисатву мудрості Маньчжурі – на горі Утайшань (яка, до речі, відіграла ключову роль у становленні китайського буддизму та буддизму північних народів), на горі Путошань – бодхисатву співчуття Гуаньїнь (Авалокітешвару), в горах Емейшань – бодхисатву Діцзанвана (Кшитагарбху), який допомагав рятувати з пекла душі грішників, у горах Цзюхуашань, пов'язаних з бодхисатвою, дотримання обітниць та моральних чеснот Пуцзінь (Самантабхадру), в горах Суншань, де був розміщений буддійський монастир Шаолінь, в якому за легендою почала своє існування китайська школа Чань [87, с. 12]. Священні гори для китайських буддистів це символічне земне віддзеркалення райських «Чистих земель» – філософії північного буддизму. На кожній горі були побудовані сотні буддійських монастирів, які з'явилися з моменту першого знайомства китайців з буддизмом (І ст. н. е.) та продовжують діяти і досі.

У цьому ракурсі необхідно згадати, що концепція «Чистої землі» є ключовою у філософії китайського буддизму. Будди та бодхисатви, буддійські архати в обраній нами драмі виступають не як історичні, земні буддійські подвижники, а як фантастичні, небесні духи, ідеальні істоти, що перебувають у позаземній місцевості на «вершині гори Душі». Таким чином, часопростір прологу драми, місце дії, яке глядач бачить на початку п'єси, ідеалізоване та спрямоване на сакралізовану естетику сприйняття.

Аналізуючи першу арію драми, ми можемо виокремити декілька буддійських мотивів: мотив буддійської священної гори, гріхопадіння, «падіння з вершини Духу» – своєрідне відлучення з «Чистої землі» (буддійського раю) з подальшим переродженням на «реальній», «грішній» землі (в цьому випадку діє протиставлення чисте – брудне, ідеальне – неідеальне, істинне – хибне, святе – грішне). Згадаймо, що в китайському буддизмі концепція «Чистої землі» фактично є тотожною духовному абсолюту, небесному раю, який в китайській буддійсько-даоській філософії є тотожним чистій природі людини. Також у п'єсах юанської драми прослідковується значний ступінь китаїзації в образах будд та бодхисатв. Наприклад, у драмі «Знак терпіння» Будда Шак'ямуні фактично виконує традиційні для китайського чиновника функції: він вирішує, де має народитися та жити його підлеглий, що з точки зору індійської буддійської традиції є повною нісенітницею, але з точки зору китайського буддизму є нормою, адже Будда виступає в драмі як небесний дух – чиновник, що керує своїми підлеглими. Тринадцятий Архат, у цьому випадку, теж не просто буддійський святий, він виступає як підлеглий Будді чиновник, отже йдеться про певну вибудовану ієрархію, яка, на нашу думку, є яскравим продуктом китайської рецепції буддизму – сприйняття суто у межах китайської естетики та реалій. Оскільки ми точно не знаємо характеру раннього буддизму, стверджувати, що подібної естетики сприйняття образу Будди як духа-чиновника в ранньому буддизмі не було, ми не будемо. Але, в нашому випадку, процес китаїзації буддизму посідає вагомe місце в естетиці сприйняття буддійських істин китайським наратором. Отже, вже перша арія налаштовує глядача на певну дипластію сюжету середньовічної драми.

Перейдемо до розгляду образів «земного втілення» буддійських святих, основних героїв драми.

Головний герой драми – торговець Лю Цюньцзо (刘均佐). У пролозі та першому акті образ торговця Лю розкривається як образ жадібної, черствої людини, радії пожертвувати будь-чим за для власного збагачення.

Торговець Лю любить свою родину, але передусім через почуття власності, його головною рисою є ненаситне прагнення до багатства. Навіть у свята торговець Лю задля заощадження коштів боїться випити зайву чарку вина, торговець, зазвичай, не приймає гостей, щоб не зазнати зайвих фінансових витрат. Портрет цього персонажа розкривається у другій арії *цюй*, де герой сам розповідає про себе: «自家汴梁人氏，姓刘名圭，字均佐。嫡亲的四口儿家属，妻乃王氏。某今年四十岁，所生一儿一女，小厮儿唤做佛留，女孩儿唤做僧奴。我是汴梁城中第一个财主，虽然有几文钱，我平日之间，一文也不使，半文也不用。若使一贯钱呵，便是挑我身上肉一般。」 [193]. («Моя родина проживає у місті Бяньлян, прізвище Лю, в моїй родині четверо осіб, дружина з роду Ван, якій зараз сорок років, а також син та дочка, сина звать Фо Лю, доньку звать Сенну. Я найзаможніша людина в Бяньляні, зазвичай маю (багато) декілька зв'язок грошей, а посеред білого дня — ні вєня не потрачу (в даному випадку мається на увазі зв'язка монет) і половини теж. Якщо сплачувати дорогоцінні кошти, це неначебто відрізати шматок мого тіла»).

Отже, персонаж торговця Лю можна розглядати як образ дуже заощадливої людини, що живе виключно матеріальними цінностями. При цьому зазначимо, що буддизм Махаяни не вимагав повністю відмежуватися від матеріального життя та матеріальних цінностей (на відміну від інших індійських учень, наприклад, джайнізму, який вимагав повної відмови від будь-яких статків). Натомість, метою буддизму Махаяни, принаймні його китайської гілки, було «очищення свідомості», «повернення до власної природи», «накопичення позитивних моральних цінностей», тому в п'єсі критикується не стільки сама торгова діяльність, скільки система цінностей та моральних якостей торговця Лю.

Образ торговця Лю — уособлення типового торговця доби Юань (1271–1368). Зауважимо, що саме в період Юанської імперії активно розвиваються торгівельні стосунки, в обіг надходять паперові гроші, винайдені за доби Сун (960–1279) та перші паперові фінансові облігації. Економіка держави Юань (1271–1368) у



тринадцятому столітті набуває світового значення (ми маємо відомості про торгівлю з Близьким та Середнім Сходом, країнами Південної та Центральної Європи), в Китаї зароджуються перші корпорації («цехи») професійного типу. Тому торговці в цей період посідають дуже вагоме місце в суспільстві. (Згадаймо хоча б Марко Поло – італійського купця, який не зважаючи на іноземне походження керував у Китаї двома великими провінціями). Відповідно, соціально-економічний розвиток суспільства тих часів мав відображення в юанській драматургії, адже однією з функцій літератури є критичне розкриття життя суспільства свого часу, а тому сюжет цієї драми був актуальним для доби Юань (1271–1368). Зазначимо, що протиставлення жадібного торговця та буддистської святості також є новаторським для китайської літератури, адже перед добою Юань (1271–1368) китайська література не приділяла багато уваги характеру торговців, оскільки капіталістичні відносини були ще мало розвинутими.

У драмі «Знак терпіння» імена більшості героїв несуть символічне навантаження. Зазначимо, що діти Лю Цзюньцзо мають символічні імена: сина звать Фолю (佛留) – первинний Будда, доньку – Сенну (僧奴), служниця буддистської сангхи. Символізм імен нагадує нам про єдність співчуття та мудрості – однією із головних чеснот буддизму, що уособлено в п'єсі жіночим та чоловічим персонажами: співчуття – дівчиною Сенну та мудрість Будди – хлопчиком Фолю.

Отже, розглянемо мотиви буддистської моралі та етики в процесі розгортання сюжету драми. Дія прологу драми відбувається взимку. Дружина Лю Цзюньцзо, пані Ван, просить чоловіка налити вина, на що той неохоче погоджується. Після того торговець Лю повертається до крамниці і зустрічає Лю Цзінцзо – книжника з Лояна (столиці доби Тан).

У сюжеті драми «Знак терпіння» Чернець (Бодхистава Майтрея) герой-антагоніст жадібного торговця Лю. Якщо торговець Лю – персонаж трагічного плану, який упродовж розвитку сюжету втрачає багатство та родину, то Чернець – комічний персонаж зі

сталим характером (на відміну від характеру торговця Лю, який у кожному акті набуває нових чеснот, характер ченця не змінюється).

Образ ченця, а, згідно сюжету, це – втілення Бодхисатви Майтреї, у драмі достатньо комічний. Чернець Будай – традиційний комічно-саркастичний буддійський персонаж, що збирає милостиню з мішком золота за плечима. Зображення цього персонажу ми можемо зустріти у кожному китайському буддійському храмі, і дуже часто просто на вулицях сучасного Пекіну. Образ Будая має особливу саркастично-символічну естетику, яка вказує на символічність самого буддизму Махаяни.

Зазначимо, що образ ченця є типовим для буддійської культури, і хоча елементи пародії відчутно присутні в персонажі, на нашу думку, йдеться про самопародіювання буддійської культури в китайській літературі, тим паче, що інші буддійські образи драми «Знак терпіння» зображені достатньо серйозно. Низка подій, які розгортаються навколо спілкування Ченця з торговцем Лю, можна назвати трагічним, бо знущання головного героя драми Лю з Ченця на початку п'єси згодом має трагічні наслідки. Якщо в цьому випадку і можна говорити про трагікомедію, то лише в межах буддійського сприйняття, філософсько-іронічного самопародіювання буддійської традиційної культури.

Арії Ченця наповнені філософією Чань-буддизму. Отже, розглянемо першу арію Ченця Будая. «佛、佛、佛，南无阿弥陀佛。（做笑科，偈云）行也布袋，坐也布袋，放下布袋，到大自在» [193]. («Будда, Будда, Будда, Намо Амітофо! Ходжу з мішком за плечима, сиджу з мішком за плечима, поставлю свій мішок, і досягну великої свободи. Мирські люди за бідним ченцем ідуть з дому, ідуть-повертаються, а я кожного роблю Буддою, кожного роблю патріархом»).

Чернець, як було вже зазначено вище, яскраво комічний образ, що має риси, притаманні народному фольклору. Але, в першу чергу, цей образ вказує нам на парадоксальність китайського буддизму, наприклад, такий зворот як – «ось поставлю мішок і досягну свободи» – точно відтворює буддійське філософське знущання з

канонічності й одночасно ключовий постулат китайського буддизму – досягнення свободи. Адже в китайському буддизмі (насамперед – у школі Чань) стан Будди (який тут ототожнюється з абсолютом) є потенційно досяжним для кожного за будь-яких умов. Вислів «я кожного роблю Буддою, кожного роблю патріархом» притаманний виключно китайському буддизму. Адже, для буддистів Китаю до стану Будди, з одного боку, можна йти тисячами років, з іншого боку, – китайський буддист може раптово стати Буддою [193].

Мотиви навернення до буддійського вчення мандруючими проповідниками неодноразово зустрічаються в буддійських *цзацзюй*. Паралелі ми можемо побачити у п'єсі «Мавпа слухає сутри», але у цьому творі можна побачити антагонізм в іншому: чарівна мавпа обертається на конфуціанського чиновника, який хоче довідатися таємниці великого шляху буддизму, а мандруючий буддійський Чернець не хоче брати Мавпу в учні та вчити її. Відмінний від цього сюжету – сюжет драми «Знак терпіння», де Чернець майже силою навертає жадібного торговця на буддійський шлях.

З точки зору буддійського символізму такі риси, як жадібність та гнів, затьмарюють шлях до духовних висот та абсолютного спокою, тому головний герой втрачає свою святість і не може знаходитися у просторі на горі Ліншань, він більше не має права бути «святим» добрим духом і перебувати в оточенні будд, бодхисатв та даоських духів, унаслідок чого відбувається падіння головного герою зі сфер небесних у сфери земні. Тому сюжетним завданням головного героя буддійської драми є розірвати пута земного, грішного і повернутися у світ святості. Цей, на перший погляд, нескладний конфлікт «грішного та праведного» і є тією зав'язкою, навколо якої побудовано фабулу драми Чжен Тінюя. Конфлікт має суто морально-етичний характер, а сюжет драми – це процес катарсису головного героя, що кардинально відрізняє буддійську драму від драми, наприклад, європейського класицизму. Зміни в особистості головного героя – ось основа, навколо якої розгортається сюжет драми.

Мотив гріхопадіння доволі розповсюджений у світовій драматургії. Відповідно, у випадку *цзацзюй* ми бачимо суто буддійський варіант «вигнання з раю» головних героїв драми. Цей символічний рай представлено безсмертними буддами та бодхисатвами. Походження мотиву гріхопадіння через спокусу та вигнання з раю безсмертних у китайській традиційній культурі на сьогодні для нас не є доконечно зрозумілим. Цей мотив нам не відомий з канонічних творів китайського буддизму – сутр, шастр та інших буддійських пам'яток, швидше він є народною адаптацією даоських та буддійських легенд, які набагато ближчі до суто релігійного сприйняття, ніж буддійська філософія, а отже мотив втрати святості споріднює китайську драматургію з європейською літературою та мистецтвом. Подібний мотив ми можемо побачити в індійській поемі «Махабхарата» в першій книзі «Аді Парва» в розділі «Звернення Ганги», в якій Брахма повертає до світу смертних людей відлюдника Махабхішу через те, що той піддався спокусі [77, с. 25–27]. Ми можемо лише припустити, що автор «Знаку терпіння» міг бути знайомим із сюжетом «Махабхарати», яку на той час вже було перекладено китайською мовою або був знайомий з однією із подібних легенд, що нагадує про значні індійські та індо-буддійські впливи в юанській драматургії. Мотив гріхопадіння через спокусу ми можемо віднести як до суто буддійських, пов'язаних з кармою, так і до мотивів всесвітньої літератури, що ставить китайську класичну драму в один ряд з творіннями європейської драматургії. Але характер символів та образів у драмі *цзацзюй* достатньо близький до символізму античної драми. Як і в античній драматургії, в драмах *цзацзюй* ми можемо побачити декілька символічних образів, наприклад, образ Будди як втілення абсолюту, комічний образ Бодхисатви Майтреї в ролі «Ченця з мішком», який нагадує про моральні якості (в першу чергу, терпіння) та про ілюзорність сприйняття оточуючого світу, властиве буддійське глумління над канонами та певну символічність образів.

Автор п'єси «Знак Терпіння» яскраво ілюструє ряд змін стану духу головного персонажу через акт гріхопадіння та втілення

на землі. Психологічний портрет головного героя з першого погляду достатньо простий: портрет грішника, що кається, з іншого боку, – характер торговця Лю достатньо багатогранний.

Наступний мотив, який ми бачимо в арії Ченця, – «несходження» бодхисатви Майтреї на землю з метою врятувати грішника та його символічне втілення в смішному товстому Ченці. Мотив несходження безсмертних на землю ми зустрічаємо в деяких інших драмах *цзацзюй*, наприклад, у драмі «Студент Чжан варить води світового океану», де мотив «несходження» присутній уже на початку драматичного дійства.

Головні герої драми мають залишити небесне середовище для того, щоб зустріти один одного на землі. На небі головні герої драми виступають як небожителі, але на землі вони набувають якостей звичайних людей. Отже, дія драми «Знак терпіння» розгортається в звичайному побутовому середовищі. Деталі побуту в драмі «Знак терпіння» змальовані дуже реалістично. В цілому, юанська драма достатньо повно та дуже точно ілюструє побутове життя середньовічного Китаю. Ми можемо розглянути такі деталі побуту, як одяг, харчування, життя головних героїв, наприклад, життя сім'ї торговця Лю. Всі деталі побуту вказують на мету показати не лише буденне життя, а і буденність самого звичайного життя. Персонажі драми зображені реалістично, але прикметною особливістю є те, що буддійські персонажі, будди та бодхисатви, також зображені як реалістичні герої. Цікаво, що при цьому вони не мають вад людського характеру, на відміну, наприклад, від богів давньогрецької міфології або богів міфології давньої Індії, які також виступають як герої індійського та давньогрецького драматичного театру. Буддійські образи в юанській драматургії набагато чіткіші та антропоморфніші, ніж образи індійської міфології, в якій імена та функції одного персонажу індійського світогляду передаються іншим. Буддійські персонажі в китайській літературі мають чітку систему символіки, що набагато спрощує розуміння та «декодування» і покращують сприйняття буддійського символізму. На нашу думку, буддійська символіка за чіткістю образів

наближається до символіки грецької в античній літературі. Що, враховуючи контакт буддизму та буддійської цивілізації з цивілізацією елліністичною за часів та після завоювань Олександра Македонського на межі нашої ери, є вагомим фактором впливу (а, можливо, і взаємовпливу) культури елліністичної та культури індійської. Враховуючи те, що китайський буддійський канон починає формуватися саме в цей період, можна припустити, що опосередкований вплив грецької культури на художню літературу, пов'язану з буддизмом, був цілком можливим.

Отже, юанські драми в цілому були побудовані на традиційній моралі китайського буддизму (включаючи сильні індійські впливи та можливі елементи впливу еллінської думки), конфуціанства та даосизму, але ми не можемо виключати авторський фактор. Адже автор драми міг вільно трактувати положення традиційної моралі. Законодавчі обмеження драми за доби Юань (1271–1368) торкались лише суспільно-політичних аспектів і жодна структура не стежила за морально-етичним навантаженням драми. Використання даоського та буддійського символізму в драмах було також достатньо вільним, від автора драми вимагалось лише дотримання буддійської моралі, а не чіткого слідування буддійським канонам (на відміну від середньовічного європейського театру). З вищесказаного ми робимо висновок, що сюжети драм *цзацзюй* були багатими настільки, наскільки була багатою фантазія автора. Фактично, свобода авторської думки відрізняє драму *цзацзюй* від релігійно-культових дійств з буддійським сюжетом (наприклад, літератури жанру *бяньвень* та *суцзян* доби Тан, в яких сюжет дійства мав суворо слідувати буддійському канону, за яким були поставлено твори названого жанру) та робить буддійську драму суто художньою, а не релігійною літературою.

Отже, повернемося до аналізу сюжету драми «Знак терпіння». Дія починається в середньовічному місті Бяньлян у будинку торговця Лю. Торговець Лю хоче закрити свою винну крамницю, він випиває кілька келихів з дружиною, а коли виходить за вином, коло воріт будинку торговця падає розорений літератор Лю

Цзюнью (刘均佑). Торговець Лю підбирає його, приводить в дім, і в ході розмови виявляється, що вони родичі. Лю Цзюньюу залишається жити в домі торговця Лю.

Перший акт дії починається в домі торговця Лю в день народження останнього. Лю Цзюнью, яким торговець Лю задоволений, вважаючи його гарним робітником, приносить найдешевше вино. Дружина торговця Лю, Лю Цзюньюу та сам торговець святкують день народження. Але під час свята починається шум. За вікном з'являється чернець з мішком, який ходить навколо дому торговця та підіймає шум. Чернець заходить в дім торговця Лю. Торговець спершу сприймає ченця достатньо скептично, що підтверджує перший діалог ченця та торговця, витриманий у комічному стилі. Лю насміхається з ченця, над його повною фігурою, над тим, що чернець їсть м'ясо, в свою чергу чернець насміхається з торговця Лю – «раба власних грошей». Тому в діалозі ченця та торговця ми бачимо не стільки пародію на буддійського монаха, скільки антагонізм образів торговця Лю та ченця Будая. Образи торговця та ченця на перший погляд протилежні, тому при зустрічі вони спершу не можуть зрозуміти один одного і виникає антагонізм, який не переростає у ворожнечу. Автор тут використовує прийом суто комічного спілкування, при якому обидва персонажа насміхаються одне з одного. Торговець Лю сміється з ченця грубо та саркастично, постійно вказуючи на надмірну вагу останнього, порівнюючи з відомими товстунами китайської давнини. У відповідь на глузування чернець сміється з торговця «刘均佑, 你笑我无, 我笑你有, 无常到来, 大家空手» [193]. («Лю Цзюньцзо, ти смієшся з мене (буквально, над моїм У – небуттям), я сміюся з твого статку (статок букв. 有 Йоу – мати), настануть переміни (тут ідеться про глобальні питання, життя та смерть) і всі будуть з порожніми руками»). В останній фразі «大家空手» ми можемо побачити і прихований буддійський контекст, адже «порожнеча», «просторовість» 空 Конг – ключова категорія буддійської філософії. Тому сарказм тут є філософсько-комічним, буддійсько-комічним і спростити цей діалог до рівня народного фарсу над буддійським ченцем ніяк не можна.

Чернець постійно пояснює Лю Цзюньцзо, що він є втіленням Будди, живим Буддою. Але торговець цього не бачить. (У комічному діалозі закладено ключовий аспект світогляду китайського буддизму, приховану пантеїстичну природу Будди у кожній живій істоті, яку, згідно буддійського вчення, не дає побачити затьмарена свідомість людини). Зрештою торговець погоджується прийняти і пригостити ченця. Чернець приймає від торговця м'ясо та вино, вживання яких було заборонено в первинному варіанті буддизму. Вдячний за прийом Чернець обіцяє передати Лю Цзюньцзо вчення – філософію північного буддизму – та пише на руці торговця ієрогліф *Жень* – терпіння, який складається з двох ключових знаків: «ножа» зверху та серця знизу. Згодом Чернець непомітно зникає, перетворившись на золотистий промінь.

Останній фантастичний елемент унесено до драми для того, щоб показати надприродну сутність ченця, який насправді є буддою Майтреєю. Торговець Лю, сильно роздратований тим, що чернець «завдав збитків» та зник, розглядаючи каліграму терпіння (ніж над серцем), помічає, що каліграма викарбувалася на його тілі і не змивається водою, лише відбивається на рушникові.

У той самий день, після візиту ченця в домі торговця Лю стала трагедія: кредитор Лю Дев'ятий приходив з метою забрати кошти, позичені торговцем Лю, Лю Цзюнью. Побратим торговця Лю Цзюньцзо виходить до Лю Дев'ятого, коли той починає вимагати кошти. Торговець Лю також виходить на вулицю та починає суперечку за гроші з Лю Дев'ятим, суперечка переростає в бійку, і торговець Лю випадково вбиває Лю Дев'ятого. Торговець Лю страшенно переляканий. Лю Цзюнью та Лю Цзюньцзо оглядають тіло Лю Дев'ятого та помічають на ньому ієрогліф терпіння. Торговець Лю хоче втекти, щоби сховатися від правосуддя. Але в цей момент з'являється чернець з мішком. Переляканий Лю Цзюньцзо просить ченця оживити вбитого Лю Дев'ятого, за що чернець просить Лю Цзюньцзо піти за ним у монастир. Лю Цзюньцзо спочатку погоджується, обіцяючи ченцю вклонитися трьом дорожцями буддизму: будді, дхармі та буддійській санзі, обіцяє



терпіти негаразди, але коли чернець оживляє Лю Дев'ятого і Лю Цзюньцзо повертає Лю Дев'ятому кошти, він просить ченця не забирати його до монастиря через те, що в нього є дружина та діти. Чернець погоджується, але просить Лю Цзюньцзо не забувати про терпіння. Лю Цзюньцзо погоджується стати «домашнім ченцем» («在家出家»), (буквально – проживаючи в домі, піти з дому), дотримуватися постів, начитати мантру Будди безсмертя Амитабхи (рецитація спеціальних мантр – одна з основних медитативних «практик» північного буддизму, якою може займатися як буддійський чернець, так і людина, яка не має монаських обітниць).

У першому акті Лю Цзюньцзо виступає як людина з дуже грубим характером, типовим торговцем середньовічного суспільства: він глузує з усіх, б'ється і навіть вбиває кредитора, якого повертає до життя чернець. Мотив повернення до життя персонажу буддійським подвижником серед усіх драм зустрічається лише у драмі «Знак терпіння». Тут цей прийом використано для того, щоб показати надприродні здібності ченця, з якого торговець Лю сміявся на початку дії, в принципі, прийом типовий для середньовічної літератури, адже середньовічній людині притаманна віра у дива. Психологічний стан головного героя драми досить неврівноважений. Торговець Лю змінює свою поведінку в процесі розвитку сюжетної лінії драми.

Події другого акту дії драми набагато драматичніші за перший акт. Другий акт починається з того, що Лю Цзюньцзо живе у хижці, спеціально побудованій біля власної оселі, дотримується постів та читає мантру будди Амитабхи. Світогляд Лю Цзюньцзо в другому акті дії змінюється. Тепер Лю Цзюньцзо вже дуже вдячний ченцю за те, що той врятував його від злочину, вбивства, дякує ченцеві та стає послідовником Махаяни: «谢诸尊菩萨摩诃萨, 感吾师度脱» [193]. («Дякую усім бодхиставам-махасатвам та моєму наставнику, який врятував мене від страждань»). Тепер Лю Цзюньцзо глибоко шанує дивного ченця та дуже вдячний йому за те, що той відкрив йому буддійське вчення (досл. 传授与我那莲台上无岸无边的佛法) [193]: «передав мені те безмежне, безбережне

вчення на вершині лотосу» (лотос тут виступає як символ духовної чистоти). Лю Цзюньцзо живе, милуючись пейзажами, думаючи про будд та бодхистав. Нині таке відлюдництво «посеред власного саду» здається достатньо дивним, але для мешканця середньовічного Китаю в межах свідомості середньовічного китайського суспільства таке «відлюдництво», «чернецтво» було абсолютно нормальним явищем. Медитативне інтермецо Лю Цзюньцзо було перерване візитом його власного сина.

З часів першого акту дії змінився характер не лише Лю Цзюньцзо, але і Лю Цзюнью, який у пролозі був жебраком. Зараз він керує справами Лю Цзюньцзо. Лю Цзюнью тепер живе в багатстві, так як йому заманеться, забувши про моральні правила та науки, прикладаючись до пляшки вина.

Одного разу до Лю Цзюньцзо приходять син і каже батьку, що прокладає свій буддійський шлях (букв. 修行) в саду за домом, каже про те, що Лю Цзюнью сильно напивається з дружиною Лю Цзюньцзо. Почувши про це і розлютившись, Торговець Лю іде до дверей дому, де чує, як Лю Цзюнью та дружина Лю Цзюньцзо розмовляють, Лю Цзюнью називає дружину торговця Лю своєю нареченою. Торговець Лю хоче увійти, але двері виявляються зачиненими. Після чого торговець Лю Цзюньцзо ламає двері ногами та хапається за ніж. Але в цю мить в домі непомітно з'являється загадковий чернець. Почувши, що хтось увійшов в дім, Лю Цзюнью втікає. В пориві гніву торговець Лю хоче вбити Лю Цзюнью, але, раптом на ножі бачить ієрогліф терпіння. Знак терпіння паралізує руку Лю Цзюньцзо та не дає статися трагедії. Торговець Лю починає сперечатися з дружиною, але в цей момент загадковий чернець нагадує Лю Цзюньцзо про семантику ієрогліфа терпіння, верхня частина якого та ключовий знак – ніж, а нижня частина – серце. Чернець каже Лю Цзюньцзо, що він не може жити життям монаха у власному домі, адже він вдруге замахнувся на вбивство, і щоб не повторити злочину, Лю Цзюньцзо краще піти до буддійського монастиря. Домашні справи і дім Лю Цзюньцзо передає Лю Цзюнью, якого він хотів вбити. Характер Лю Цзюнью змінюється – він

стає скупим, жадібно збирає гроші. Торговець Лю наближається до мішка з грошима, які зібрав Лю Цзюню, але на кожній монеті, яку в руки бере торговець, виникає ієрогліф терпіння. Торговець Лю усвідомлює трагізм свого становища та разом з ченцем іде до монастиря Юелінь.

Отже, другий акт драми «Знак терпіння» надзвичайно драматичний, трагічний, місцями трагікокомічний і, водночас, майже детективний. Характери і світогляд головних героїв драми змінюються під впливом обставин, і ми можемо зробити висновки, що буддійська драма *цзацзюй* передусім драма світогляду.

Третій акт дії драми повністю присвячений філософії буддизму. Місцем його дії виступає буддійський монастир Юелінь. На початку третього акту дійства виходить Староста, з арії якого ми можемо довідатися про буддійську космогонію: «自一气才分，三界始立。缘有四生之品类，遂成万种之轮回» [193]. («Відтоді, як першозданий ефір розділився, з'явилося три світи, потім з'явилося живе, що народжувалося чотирма способами (чотири форми народження в середньовічному китайському буддизмі: 胎生 – народження з зародку, 卵生 – народження з яйця, 湿生 – народження у воді, 化生 – «втілення, народження магічним шляхом»)). Далі Староста розмірковує про круговерть буття, переродження, розкриваючи нам картину середньовічного китайського буддизму. «累劫不能明其真性» [193]. («Еони років не можуть прояснити нам цього порядку»). «人身难得，佛法难逢，中土难生，及早修行，免堕恶道» [193]. («Людське тіло важко знайти, буддійське вчення важко зустріти, на серединній землі важко народитися, якщо рано почати «слідувати буддійським шляхом»), можна обійти негативні шляхи». Далі настоятель монастиря перераховує патріархів китайського буддизму школи Чань.

«想我佛西来，传二十八祖，初祖达摩禅师，二祖慧可大师，三祖僧灿大师，四祖道信大师，五祖弘忍大师，六祖慧能大师。佛门中传三十六祖五宗五教正法。是那五宗：是临济宗、云门宗、曹溪宗、法眼宗、沩山宗；五教者，乃南山教、慈恩教、天台教、玄授教、秘密教。此乃五宗五教之正法也» [193].

(«Думаю, коли мій будда прийшов з заходу, передав двадцяти восьми патріархам, першого звали Бодхидхарма, другого звали Хуейнен, третього – Сенцань, четвертого – Даосінь, п'ятого – Хунжень, шостого – Хуейнен». У «воротах буддійського вчення» передається п'ять учень та п'ять напрямків. Які це п'ять напрямків (відомі також як п'ять домів Чань-буддизму)? Це Ліньцзи, Юньмень, Цаосі, Фаянь, Вейшань. Які це п'ять вчень? Це вчення гори Наньшань (південної гори), вчення Цзиень (милостині та доброти), вчення Тянтътай (Небесної вершини), вчення Сюаньшоу (яке таємно передається) та вчення Мімі (таємне)».

Отже, в арії настоятеля монастиря, в хронологічній послідовності згадуються усі буддійські патріархи, вчення та напрямки, які були за доби Юань (1271–1368), чим повністю віддається дань китайській буддійській традиції.

Торговець Лю мешкає в монастирі, спілкується з настоятелем та загадковим ченцем-наставником. Тепер Лю Цзюньцзо дотримується усіх правил монастирського буття та читає буддійські канони. Чернець продовжує говорити про важливість терпіння, розказує Лю Цзюньцзо про стан буддійського просвітлення, про важливість відкриття своєї власної природи, про буддійську медитацію. «学道者莫言先慧而发定，定慧有如灯光，有灯即光，无灯即暗，灯是光之体，光是灯之用，名虽有二，体用本同，此乃是定慧了也» [193]. («Зосередження та мудрість – це як лампа та світло, якщо є лампа, то є і світло, немає лампи – це темрява, лампа – це основа світла, світло – це наслідок дій лампи, хоча назви (предмета) тут дві, основа та втілення – разом, це – зосередження та мудрість»). Цікаво, що в драмі «Знак терпіння» ми зустрічаємо як пейзажну та інтимну лірику, так і роз'яснення буддійської філософії та медитативних пошуків китайських ченців, драматизм дії, трагедію та комедію. На нашу думку, така комбінація є достатньо унікальною для китайської середньовічної літератури. Арії та сюжет третього акту дії розкривають світогляд китайського буддизму в літературі, зокрема постулюють важливість розкриття власної природи, пріоритет медитативних досягнень над

дисциплінарними правилами (в чому, на нашу думку, відбувається перемога китайської культури над індійською у межах буддизму). Розглянемо далі сюжет п'єси.

Отже, Лю Цзюньцзо медитує, але не знаходить собі місця в буддійському монастирі. Згодом, він починає згадувати родину та дітей. Тоді Чернець насилає на Лю Цзюньцзо видіння, в якому той бачить дружину та дітей, але коли він їх торкається, повсюди виникає ієрогліф терпіння. Згодом видіння розсіюється, і тоді Лю Цзюньцзо зустрічає в монастирі родину загадкового ченця, його дітей. Знову обурений поведінкою Ченця Лю Цзюньцзо, каже що той обдурив його та залишає монастир, щоб повернутися додому.

У четвертому, заключному акті дії торговець Лю повертається до Бяньлян. Але виявляється, що у гірському монастирі торговець Лю прожив не дев'ять місяців, а сотні років! Акт починається з арії восьмидесятилітнього онука торговця Лю, з якої зрозуміло, що Лю Цзюнь та дружина Лю давно померли і навіть його онуки постарили, адже час в абсолютному часопросторі буддійського монастиря тече не так, як в просторі земному. На сімейному кладовищі, роздивляючись могили, Лю спілкується зі своїм дев'яностолітнім онуком. Коли він усвідомлює скільки пройшло часу – починає читати буддійські тексти. Раптом з'являється Чернець і каже, що Лю вже в земному світі знаходитися не можна: і він, і його дружина, і діти – всі є втіленнями небесних безсмертних: дружина торговця Лю – є втіленням богині з гори Духа, діти – золотий юнак та яшмова діва. В цей час з'являється родина Лю, вони забирають його і разом з ченцем йдуть до абсолюту.

З вищенаведеного підсумовуємо, що основою сюжету драми є духовний шлях торговця Лю Цзюньцзо, а точніше, – шлях зміни його світосприйняття. Світобачення торговця Лю змінюється у кожному акті драми. Але розв'язка сюжету драми відбувається не в буддійському монастирі, а в той момент, коли Лю Цзюньцзо усвідомлює свою природу.

Окремої уваги заслуговує естетика драми. Дія драми надзвичайно жвава, і хоча ми не можемо чітко сказати, як саме сприймав

її середньовічний глядач, ми можемо констатувати, що автор у трагікокомічній формі намагався донести до глядача істини буддизму Махаяни, використовуючи вербальні та невербальні художні засоби.

Сюжет наступної драми, яку ми розглянемо, «Дунпо посеред квітів бачить сон про чотирьох друзів» [192] (надалі скорочено «Сон Дунпо»), легко входить до переліку традиційних буддійських *цзацзюй*. Су Дунпо – головний герой драми, видатна історична особистість доби Сун (960–1279), був відомий як видатний поет, що писав у жанрі *ши*, як державний діяч, як відомий літератор, перекладач буддійських сутр та буддійський подвижник. Але, на відміну від драми «Знак терпіння», акцент у драмі «Сон Дунпо» робиться не стільки на моральному очищенні, скільки на терпінні, вмінні протистояти спокусі. На початку п'єси Су Дунпо виступає лише як значний сановник, який не виявляє особливого інтересу до буддійського вчення. Наставник Фоїнь, друг Су Дунпо, хоче ознайомити його з буддійським духовним шляхом. Згідно із сюжетом, Фоїнь п'ятнадцять років провів у келії відлюдника, не виходячи з неї. (З тексту драми ми можемо дізнатися, які саме буддійські канони були найбільш популярними в той час – це канон серця «Праджня-парамітра хрідаясутра» та «Сутра Будди Безмежного світла».) Ми бачимо, що наставник Фоїнь знайомий з п'ятьма різними течіями Чань-буддизму, а також з «печаттю серця» – 心印, *xīn 'in*, тобто підсвідомою «передачею суті буддійського вчення» в Чань-буддизмі.

Під час зустрічі з Су Дунпо наставник Фоїнь їсть м'ясо та п'є вино (на нашу думку, такий епізод у сюжеті драми вказує на достатньо вільне трактування буддійського вчення китайськими подвижниками). Набагато важливішим у китайському буддизмі є розуміння суті буддійського вчення – філософського розуміння буття, а не наслідування формальних правил буддизму. (Зазначмо, що описаний у п'єсі епізод є достатньо унікальним для юанської драматургії). Разом з Су Дунпо на зустріч приходять Бо Мудань – жінка із збіднілого роду відомого поета танської доби Бо Цзюї,

але наставник Фоїнь відмовляється спілкуватися з нею. В образі Бо Мудань ми бачимо жіночий персонаж, традиційний для китайської літератури, але, в нашому випадку, вона є не стільки образом реалістичним, скільки образом суто фантастичним, оскільки її характер є антагоністичним до Су Дунпо, здатного до інтелектуальних роздумів та духовних пошуків.

Наступного дня Су Дунпо та Бо Мудань знов зустрічаються з наставником Фоїнем. Наставник Фоїнь відсилає Бо Мудань, а коли Су Дунпо засинає, Фоїнь, використовуючи свої психічні здібності, насилає Су Дунпо сон, в якому поет бачить чотирьох фей – духів Персика, Сливи, Верби та Бамбука. Феї починають водити хоровад та танцювати з Су Дунпо. В цей момент приходить дух Сосни, який має наказ від Небесного імператора відіслати духів. Су Дунпо намагається приховати духів, але дух Сосни є непохитно суворим та хоче забрати фей із собою. Врешті, дух сосни таки забирає фей. Духи в драмі «Сон Дунпо» символізують примхливість життя.

Отже, в п'єсі «Сон Дунпо» ми також можемо побачити мотив навернення головного героя від буденного життя до глобальних істин. Але ця драма *цзацзюй*, на відміну від драми «Знак терпіння», є більш фантастичною, символічною, та меншою мірою трагікокомедійною. В драмі немає ані трагічних елементів розвитку драми, ані трагічної розв'язки дійства. Персонажі драми, окрім Су Дунпо, суто фантастичні, вигадані автором. У китайській буддійській міфології немає ані фей, ані духа сосни. Буддійський наставник Фоїнь, як і Бо Мудань з роду Бо Цзюї, також є плодом авторської фантазії. Будди та бодхисатви в цій драмі не присутні. На нашу думку, художнє наповнення драми «Сон Дунпо» є набагато біднішим за драму «Знак терпіння», але фантазія автора «Сну Дунпо» набагато вільніша. В цілому, текст драми достатньо фантастичний, у діалогах набагато менше буддійської філософії, ніж у драмі «Знак терпіння» та в драмі «Порятунок Лю Цуй», сюжет якої ми розглянемо далі.

Драма «Чернець Мінює рятує Лю Цуй» [195] (надалі скорочено: «Порятунок Лю Цуй») включає буддійські мотиви, подібні до

тих, що є у драмі «Знак терпіння». Сюжет драми заснований на народній легенді, а отже, «Порятунок Лю Цуй» відображає народні буддійські вірування Китаю XIII ст.. Буддійській тематиці в драмі «Порятунок Лю Цуй» присвячена стаття-дослідження Чжан Цзедун (张则桐) «Юанська драма *цзацзюй* «Порятунок Лю Цуй» та літературний Чань» (张则桐. 元杂剧《度柳翠》与文字禅) [198].

Дійство драми починається з виходу на сцену бодхисатви Гуаньїнь (жіноче амплуа *дань*). Отже, вже перша арія налаштовує глядача на сприйняття буддійських істин, розкриває зміст драми. В першій арії бодхисатва Гуаньїнь (бодхисатва співчуття та порятунку від страждання) співає «宝座巍巍法力强, 慈悲极乐住西方» – «височиться дорогоцінний трон, сила буддійського закону міцна, доброта та милосердя вища радість ведуть на захід» (тут мається на увазі західний рай Будди Амитабхи). Згадаймо, що західний рай Будди Амитабхи, описаний у трьох канонічних текстах буддизму Чистої землі «Сукхарватівюха» – рай Будди Амитабхи та всіх будд китайського буддизму.

«慧眼才能开能救苦, 眉间放出白毫光。吾乃南海洛伽山观世音菩萨, 这一个童子善才。累劫修行, 才离苦海。只为慈悲心重, 遍游人间, 广说因缘, 普救苦难阐明佛法, 天花天乐常临, 济度众生, 凡恼几缘尽灭, 以此莲花座上, 号曰观音; » [194]. («Мудре око може знайти порятунок від страждання, з брів виходить сяйво, я – бодхистатва Гуаньїнь з гори Путошань, а це – юнак Шаньцай (добрий юнак). Кальпу за кальпою йдучи шляхом, тільки тоді перетнеш море страждань. Важливе лише співчутливе серце, мандруючи серед людей, обговорюючи причини (життя), все рятується від скорбот та труднощів, пояснюючи буддійські закони поряд з небесними квітами та музикою (ця фраза вказує нам, що бодхисатва Гуаньїнь знаходиться в райському, абсолютному часопросторі, вільному від людських страждань), рятуючи все живе, сидячи на лотосі, називаюся Гуаньїнь»).

Отже, за задумом автора, в першій арії першого акту бодхисатва Гуаньїнь відразу подає свій портрет. Образ бодхисатви Гуаньїнь в п'єсі ми можемо назвати повністю канонічним, образ чітко



збігається з образом бодхисатви в китайському буддійському каноні (зокрема, двадцять п'ятого розділу лотосової сутри («法华经») – «观世音普门品», «Загальні ворота бодхистатви Гуаньїнь» та великій «Сукхарватівьюха-сутрі», де описана бодхисатва Гуаньїнь, що знаходиться в західному раю Будди Амїтабхи [179, с. 483-497], [181]). З цього ми бачимо, що автор п'єси був прекрасно ознайомлений з буддійським каноном і метою п'єси була популяризація буддійських моральних цінностей. Для нас дана драма важлива тим, що в ній розкривається відображення цінностей китайського буддизму XIII ст. в літературі.

В арії Гуаньїнь бачимо месіанські мотиви північного буддизму – фактично, мотив порятунку від страждання, а також – мотив втілення Бодхисатви співчуття серед людей. Далі арія розкриває сюжет драми: «且说我那净瓶内杨柳，枝叶上偶污微尘，罚往人世，打一遭轮回» [194]. («Колись я поставила в чисту вазу тополя та вербу, але гілочка раптом забруднилася, за що народилася серед людей та потрапила в «колесо життя» (традиційний символ північного буддизму, який включає в себе систему з шести всесвітів: богів, демонів-асурів, людей, тварин, голодних духів, пекла). Отже, ми бачимо мотив несходження на землю, в грішний світ, але в цьому разі, на відміну від драми «Знак терпіння», головна героїня драми всього лише гілочка у вазі бодхисатви Гуаньїнь. В обох драмах присутній мотив духовного забруднення головного героя та його порятунку від страждань в ході розвитку сюжету драми. В усіх буддійських *цзацзюй* головний герой поступово усвідомлює вічні цінності та їх перевагу над миттєвими, найважливішим є його духовний шлях.

Якщо в п'єсі «Знак терпіння» головний герой прямує вкрай важким та трагічним шляхом, то в п'єсах «Сон Дунпо» та «Портрет Лю Цуй» цей духовний шлях не надто трагічний. Головний герой, світогляд якого до навернення не мав системи духовних цінностей, внаслідок бесіди з буддійськими наставниками прозріває та починає розуміти, що існує й інший погляд на світ. Прийняття буддійських цінностей (а точніше, цінностей буддизму

Махаяни) в драмах *цзацзюй* розглядається не як формальне прийняття буддизму головним героєм, а як зміна світогляду головного героя, перетворення його внутрішнього світу. При тому світогляд головного героя драми розкривається у вчинках, які він здійснює у ході розвитку сюжетної лінії та через арії *цюй*, в яких головний герой висловлює свої думки, розкриває почуття. Герой має усвідомити хибність та недоліки сансарного, земного буття, тому йому потрібний певний поштовх, певна зустріч з кимось вагомим для того, щоб усвідомити цю хибність. На нашу думку, шлях головного героя буддійської драми нагадує шлях Гаутами Шак'ямуні.

У першій половині драми головний герой живе звичайним життям і не замислюється про моральні цінності, подібно до Будди Шак'ямуні, який зустрів старого, хворого та смерть під час подорожі з візником. Крім того, душа головного героя існує до його народження, в чому розкриваються вірування буддизму Махаяни в безсмертя душі (особливо у китайському буддизмі) та віра в багатоплановість буття (суто містична віра в існування вищих сфер, багатоплановості космосу, буття та «психокосму», яке наближає буддизм Махаяни до релігії, а не тільки філософської школи. Китайські буддисти розглядають буддизм саме як систему філософсько-моральної освіти, але в народній версії, в синкретизмі буддизму та китайської культури, буддизму відводиться релігійна роль, елементи якої ми бачимо і в драмах *цзацзюй*).

Головний герой драми в ході розвитку сюжету п'єси має зустріти наставника, що вкаже йому як змінити систему цінностей з суто матеріалістичної на морально-етичну та настановить його на буддійський шлях. У драмі «Порятунок Лю Цуй» Лю Цуй зустрічає буддійського наставника в першому ж акті п'єси. Це буддійський чернець Юемін. Весь сюжет драми «Порятунок Лю Цуй», як і сюжет драми «Сон Дунпо», розгортається навколо спілкування головного героя з буддійським наставником, який у драмі є втіленням шістнадцятого Архату на землі. Мотив втілення на землі небесного наставника вказує на те, що на юанську драматургію сильно вплинули анімістичні вірування (перевтілення душ у різних планах буття), але все ж

таки в першу чергу юанська драматургія була покликана не стільки показати анімістичні вірування, скільки розкрити моральну основу буддизму, проілюструвати буддійські цінності в драматичних або мелодраматичних колізіях середньовічного китайського життя, тобто слугувати моральним підґрунтям для середньовічної китайської держави, тому китайські та монгольські правителі так активно підтримували релігійні вистави китайського театру.

Юаньська драма закликала до естетичного сприйняття, в ній ми можемо побачити елементи поезису, естезису та катарсису [139]. Поезис в юанській драматургії вимальовувався в першу чергу у віршованих аріях *цуй*, які вже перестали бути лише пейзажною лірикою, а по суті включали елементи інтимної лірики. Естезис, естетичне сприйняття в буддійських *цзацзюй* відображене в буддійському символізмі. Якщо естезис та поезис є вагомими чинниками глядацького сприйняття, адже Aestesis є естетичною насолодою від впізнавального бачення, то катарсис, третій важливий елемент літературної рецепції, є головним елементом сюжету буддійської драми. Отже, поезис та естезис є формою драми, а катарсис є самою суттю юанської драматургії, оскільки він розкриває морально-етичне значення драми. «Катарсис позначає ту позитивну насолоду від емоцій, розбурханих промовою чи поезією, яка може як вплинути на переконання слухача або глядача, так і спричинитися до вивільнення його душі» [139, с. 119]. У випадку *цзацзюй*, визначення катарсису Горгія, Арістотеля та Г. Р. Яуса значною мірою відповідають буддійським прагненням автора п'єси, адже сприйняття глядачами вистави є передовсім медитативним, глядач сприймає не тільки літературну частину драми, яка сама собою є *веньци Чань* («文字禪») – медитацією над письменами, найперше глядач сприймає зовнішню форму драми, в якій велику роль відіграють пантоміма та символіка руху. Отже, поезис та естезис і в китайській драматургії є вагомими чинниками сприйняття драматичного твору. Тому буддійській символіці, яка відіграє ключову роль в естетичному сприйнятті середньовічного глядача в юанській драмі відводиться така значна роль.

На початку драми бодхистатва Авалокітешвара (Гуаньїнь) посилає на землю шістнадцятого Архата, для того щоб повернути до буддійського вчення Лю Цуй (柳翠), яка колись була небесною феєю. В цій драмі ми бачимо ряд мотивів, аналогічних драмі «Знак терпіння». В першу чергу, це мотив «занепалого небожителя», який є одним з ключових структурних елементів буддійської драматургії та присутній в експозиції драми. Другий мотив – «мотив бодхисатви», небесного наставника, який утілюється на землі з метою допомогти герою знайти правильний шлях. Подібний мотив ми бачимо як у драмі «Знак терпіння», так і в драмах «Сон Дунпо» та «Порятунок Лю Цуй». Третій мотив – «мотив навернення», тобто зміни світогляду головного героя п'єси. Цей мотив ми можемо знайти в усіх трьох драмах. По суті, саме зміна світогляду головного героя є основою канви сюжетної лінії, адже метою драми було показати глядачеві світогляд китайського буддизму Махаяни в тринадцятому столітті (який не виключав конфуціанських, даоських та інших світоглядних елементів). Четвертий мотив, який є спільним у всіх п'єсах, – мотив «порятунку головного героя», що, як правило, і є розв'язкою сюжету буддійської драми. Отже, ми бачимо, що перераховані мотиви, тісно пов'язані з порятунком світогляду головного героя, є певною мірою закономірністю буддійських драм.

Повернімося до сюжету драми «Порятунок Лю Цуй» та розгляньмо означені закономірності та буддійський символізм у сюжеті.

Бодхистатва Гуаньїнь символізує співчуття. На відміну від будд, які перебувають у нирвані та не втручаються в людське життя, бодхистатва Гуаньїнь активно діє на землі, рятуючи всіх, хто до неї звернеться [23, с. 222–253]. Одним з головних канонів щодо Гуаньїнь є двадцять п'ятий розділ лотосової сутри, в якому описуються тридцять три форми, яких бодхистатва Гуаньїнь приймає для порятунку всього суцього (серед яких є і форма бодхисатви Тари, вкрай популярної серед буддистів Монголії та північної Індії, отже Гуаньїнь та Будда Амітабха були спільними як для буддистів Китаю, так і для буддистів Північної та Центральної

Азії, тому цей символ за часів монгольського панування відігравав настільки важливу роль у китайській літературі). У цьому аспекті китайський буддизм фактично нагадує індуїзм, де певний образ уособлює відтінки абсолюту, що може мати ряд втілень, але в китайському буддизмі підкреслений мехаястичний ідеал бодхисатви.

Матір Лю Цуй утримує багатій Ню Лінь, у якого десять років тому померла дружина. На пам'ятну дату Ню Лінь вирішує влаштувати поминальні дні. Він наказує Лю Цуй купити необхідні продукти та запросити десять монастирських ченців. Він просить Лю Цуй купити харчі та привести буддійських монахів, оскільки Лю Цуй займається переважно господарством. Соціальною функцією буддійських ченців у Китаї доби Юань (1271–1368) було проводити різні ритуали, пов'язані з пам'яттю про померлих. Особливо ця тенденція посилилася за доби Юань (1271–1368), коли впливи буддизму Центральної Азії на китайський буддизм були дуже потужними. Містичний та ритуальний аспекти північного буддизму тоді значно поширилися серед населення Китаю. Отже, Лю Цуй підіймається до гірського монастиря Сьєнлісі для того, щоб знайти буддійських ченців. В буддійському монастирі Лю Цуй просить старосту, щоб той відрядив буддійських ченців на пам'ятні дні. Староста перераховує всіх ченців, які є в монастирі на той момент. Лю Цуй повертається додому, а ченці слідуєть за нею.

Перший акт п'єси починається з картини, в якій Лю Цуй повертається до дому, а за нею слідує староста монастирської спільноти та десять буддійських подвижників. Лю Цуй повідомляє старості, що вдома вже готово все, що потрібно, на що староста відповідає: «万相观时空是色，一灵去后色还空» [194] («Видіння десяти тисяч образів, часу та простору – це форма, коли душа входить у форму та досягає простір»). «贫僧乃显孝寺住持的便是。柳妈妈，老僧与众僧都来了也» [194] («Бідні ченці з монастиря Сьєньлісі, мама Цуй, старий чернець та буддійські подвижники прямують в дім Лю Цуй»).

Але раптом Лю Цуй помічає, що одного ченця не вистачає. Лю Цуй кличе його, чернець з'являється, і Лю Цуй починає вести з

ним розмову, але раптом виявляється, що ченцю бракує вина та м'яса, і без таких важливих елементів він відмовляється надавати свої послуги. Лю Цуй умовляє ченця зробити гарну справу та прийти на поминки, гарантуючи вино та м'ясо.

Але Лю Цуй не знала, що чернець схильний до пияцтва та є втіленням шістнадцятого Архата. Чернець повідомляє своє справжнє ім'я – Юемін (月明).

«想初祖达摩西至东土，不立文字，教外别传，直指人心，见性成佛» [194] («Колись перший патріарх Дамо прийшов із заходу на схід; не спирайся на письмена, вчення назовні не передавай, прямо вкажи на людське серце, побачиш природу, станеш Буддою»). Ця відома фраза є класичним девізом китайського буддизму, основним постулатом китайської школи Чань. У ній ідеться про медитативну містичну спрямованість китайського буддизму: відчуте серцем є важливішим за писане слово, тому ми можемо говорити про емпіризм китайського буддизму (що не можна помилково трактувати як нехтування буддійськими канонами або літературою), китайські буддисти вважають, що лише вказавши на серце людини, на її душу можна прямо відкрити природу людини.

У ході розмови з ченцем Лю Цуй дізнається, що того звать Юемін (Ясний місяць). У цей час староста монастиря та ченці співають про різні буддійські канонічні тексти, зокрема про філософію праджня парамітри та про будду медицини. Юемін просить Лю Цуй повернутися на духовний шлях. Але Лю Цуй достатньо скептично налаштована щодо старого ченця, який повідомляє, що є втіленням шістнадцятого Архата. Староста монастиря та буддійські ченці продовжують співати та збирати милостиню. Першу картину завершує арія головного ченця. І саме в ній ми бачимо підкреслений месіанський мотив північного буддизму.

Дія другого акту відбувається наступного дня. Другий акт починається з того, що Лю Цуй повідомляє глядачам: уві сні їй наснився наставник Юемін, з яким вона зустрілася на вулиці. І дійсно, Лю Цуй у місті знов зустрічає буддійського наставника Юеміна. Між ними виникає бесіда. З арії Юеміна ми дізнаємося,

що дія драми відбувається шістнадцятого числа восьмого місяця за місячним календарем (тобто, приблизно в жовтні). Наставник Юемін каже Лю Цуй: «柳翠, 无量阿僧祇劫, 与大千沙界轮回一切般若波罗蜜心, 向不二门头变化。一条大路上天堂, 则为你那心邪行不得» [194]. («Лю Цуй, безмежні «асамхеїкальп» і мільярди всесвітів немов би з піску обертаються в світовій круговерті, і лише серце, наповнене найвищою мудрістю, веде до воріт недуалізму. Один шлях веде до Небесних чертогів, це твоє серце слідувати злу не дає»). В цій фразі ми бачимо відображення філософії буддизму Махаяни. Лю Цуй та чернець Юемін йдуть до чайної (традиційного місця зібрання митців, буддійських ченців та інтелектуалів різного плану в середньовічному Китаї).

У чайній наставник Юемін вводить Лю Цуй у глибокий сон, в якому Лю Цуй бачить духа Яньшєня – «підземного суддю». Згідно з визначенням «Духовної культури Китаю», Яньшєнь (阎神) – санск. «Князь Яма», владики загробного світу, який в китайській міфології керує десятим підземним судилищем, де може переродитися душа грішника, а також процесом переродження душі грішника на землі. Літературний прийом, згідно з яким головний герой уві сні бачить певні істини, часто трапляється в китайській літературі. Цей прийом є у новелах (наприклад, у відомій новелі Шєнь Цзіцзі «Чарівне узголів'я» [61, с. 54-58]) і використовується для того, щоб ввести паралельну художню лінію (наприклад, певне припущення розвитку долі головного персонажу, що потім не здійснилося) або певних фантастичних персонажів, які б не вписувалися в основну лінію сюжету.

Отже, уві сні Лю Цуй бачить, що в чайну заходить підземний суддя Яньшєнь та група демонів з головами биків, які оточують Лю Цуй. Підземний суддя співає «天堂地狱门相对, 任君拣取那边行» [194]. («Ворота небесних чертогів та підземної в'язниці розташовані одне навпроти одного, пан сам обирає, в які прямувати»). Згодом, Яньшєнь та його свита, духи з головами биків та численною зброєю виходять та намагаються схопити Лю Цуй. Лю Цуй вкрай перелякана страшним видінням. Чернець Юемін

з'являється та намагається врятувати дівчину. Він питає у Яншеня, у яких злочинах винна Лю Цуй. Яншень упевнений, що у Лю Цуй багато гріхів, він намагається забрати її з собою. Але ченцю Юеміну вдається врятувати Лю Цуй. У цей момент, коли свита Яншеня намагається схопити дівчину, вона прокидається. Лю Цуй усвідомлює істину китайського буддизму «生死原来是幻情»[195] – джерело життя та смерті – це фантазії та емоції. Отже, життя тут подібне психоемоційному відчуттю оточення. Смерть у контексті сюжету та китайських народних уявлень не є повним припиненням існування особистості, в китайській середньовічній народній буддистській картині світу смерть індивідуума є продовженням існування в паралельному нематеріальному світі духів, сам акт «буддистського просвітління» є пізнанням цього світу.

Тут ми бачимо експозицію раю та пекла в китайському буддизмі. Але сказати, чи в ранішому буддизмі була така концепція, чи це суто китайські народні буддистські уявлення на сьогодні ми на сто відсотків не можемо. Наступна фраза Янло має колорит китайської філософії, яку важко дослівно передати: «寿从心地阴功起, 神向清明善念生, 吾神乃地府阎神是也, 掌管人间生死轮回之事 [194]»: «Довголіття виникає з «інської роботи» серця (тут відображена китайська концепція Ін-Янь. Категорія ін в китайській філософії пов'язана з жіночим, земним, життєдайним початком, у контексті висловлювання саме сила ін, жіноча земна сила, веде до довголіття). «神向清明善念生» [194]. («Дух Шень виникає зі спокійного доброго зосередження (досл. «читання»), «рецитації» канонів)). Щодо категорії Дух, до речі, при перекладі християнської Біблії китайською мовою перекладачі використовують саме ієрогліф Шень, протиставляється категорії Довголіття, категорія Дух-шень виступає тут як духовне, категорія Довголіття виступає як суто матеріальне начало). «吾神乃地府阎神是也, 掌管人间生死轮回之事»[194] («Я – дух, володар підземних чертогів Янь-шень, завідую питаннями життя та смерті людей»). Яншень, у сні Лю Цуй якого оточують страшні духи, пропонує дівчині йти за ним. Образ Яншеня та його охоронців у його сценічному втіленні



був достатньо страшним, викликав у середньовічного глядача жах, що, треба наголосити, у неспокійну добу XIII ст. мало хороший ефект. Середньовічні європейські вистави, такі як міраклі, вертеп мали багато спільного в образному ряді. Персонажі народної релігії, близькі кожному середньовічному глядачеві, образи добрих та злих духів часто виголошують філософські істини, які в Китаї, як і в середньовічній Європі, походять з «античної» класики, в нашому випадку – класики буддійської та даоської. Але в цьому разі буддійські істини дещо спрощені, адаптовані для сприйняття глядача, яскраво проілюстровані в китайському театрі. Отже, в п'єсі «Порятунок Лю Цуй» виокремлено мотив буддійського пекла.

Другий акт п'єси «Порятунок Лю Цуй» закінчується на тому, що, почувши погрози Яншеня і побачивши його пекельну свиту, Лю Цуй погоджується іти разом з буддійським ченцем Юеміном до монастиря.

Додаткову сюжетну лінію введено у п'єсі з метою глибшого розкриття міфології китайського буддизму, його образного ладу.

У третьому акті дії Лю Цуй разом з ченцем Юеміном відвідує свій дім. Акт починається з короткого нагадування про те, що Лю Цуй пішла в монастир разом з наставником Юеміном, але в певний день вона має повернутися додому, щоб відвідати своїх близьких.

«柳翠落了发者。(旦儿云)师父，我心清静，何须落发？» [194]. («Лю Цуй розпустила волосся. Лю Цуй (Дань) каже: «Майстре, моє серце та почуття чисті, чи можна мені розпустити волосся?»).

У цій фразі ми бачимо китайське середньовічне розуміння буддизму. Ченцем тут можна було бути тимчасово, щоб «спокутувати гріхи» або «очиститися» в монастирі, після чого людина має право повернутися до звичайного життя. Потім знов можна було повернутися надовго або перебувати в монастирі під час свят. Таких тимчасових «ченців» в середньовічному Китаї було багато, що й відобразилось у середньовічній драмі.

У діалогах третього акту п'єси ми зустрічаємося з деякими концепціями, які є ключовими в уявленнях про світ середньовічних

китайців. Лю Цуй та Юемін грають в китайські шахи, обговорюючи єдність протилежностей інкського та яньського початків. Вдома Лю Цуй зустрічається та спілкується з родичами та заможним Нью Лінем, який утримує її матір, в кінці третього акту Лю Цуй повертається до монастиря.

Четвертий акт дії є кульмінацією сюжету драми. Якщо перший та другий акт дії є зав'язкою, в третьому акті відбувається розвиток сюжету, то в четвертому – кульмінація та розв'язка сюжету драми.

Місце дії четвертого акту п'єси, як і п'єс «Знак терпіння» та «Сон Дунпо», – буддійський монастир. На початку дії на сцену виходить монастирський староста. Відбувається буддійське зібрання, на якому велика кількість ченців та подвижників медитують, відбиваючи такт буддійськими знаряддями («法器» *фаці*, тобто різними буддійськими бубнами, колотушками, вертушками) «众僧响动法器，请师父出来» [194]. («Всі ченці галасують «буддійськими інструментами», виходить буддійський майстер»). Перша арія четвертого акту розкриває буддійську філософію доби Юань (1271–1368). З тексту арії ми дізнаємось, що середньовічні китайські ченці вбачали головним у діяльності китайського монастиря. «个个学无为» Кожен вивчає У Вей (无为) – не-діяння. «不见有贤圣，下不见有凡愚 外不见有是非，内不见有自己» [194]. («Зверху не видно мудреця, знизу не видно дурного, ззовні не видно правду й брехню, зсередини себе не видно»). «净裸裸，赤泼泼，一念不生» [194]. («Свідомість чиста не породжує жадної думки»).

До старости монастиря підходить мандрівник, з яким той спілкується. Згодом староста починає вести діалог з наставником Юеміном. Ми можемо прослідкувати традицію бесіди буддійських ченців, що відтворена в драмі.

«甚的明来明如日？

(正末云)佛性本来明如日。

(长老云)甚的暗来暗似漆？

(正末云)众生迷却暗如漆。

(长老云)甚的苦来苦似柏？

(正末云)噤声!若是阿鼻地狱门。

(长老云)甚的甜来甜似蜜?

(正末云)甜是般若波罗蜜» [194]。

(«Староста: Що таке ж ясне, як сонце ?

Юемін: Природа Будди така ясна, як сонце.

Староста: Що таке ж темне, як темний лак?

Юемін: Хибні погляди всього живого такі ж темні, як лак.

Староста: Що таке ж гірке як (смак) кипарису?

Юемін: Пекло Аді таке ж гірке, як смак кипарису.

Староста: Що таке ж солодке, як мед ?

Юемін: Це найвища мудрість (праджня-парамітра)»).

Після логічного спілкування іде ряд алогічних, суто Чань-буддійських питань та відповідей, метою яких є вказати на абсолютне. Спробуємо як приклад проаналізувати і розв'язати одне з питань. Наприклад, на питання Старости «无眼和尚往南走» [194] («Сліпий чернець прямує на південь») відповідь Юеміна: «合眼静坐到西方» [194] («Чернець із заплющеними очима медитує на заході»). Чому в репліках вживаються такі напрямки, як Південь та Захід? Південь у китайській міфології пов'язаний з південними островами, населеними безсмертними. Отже, фраза «сліпий чернець прямує на південь» пов'язана з духовними пошуками, пошуками духовного безсмертя. Захід в буддійській традиції пов'язаний із західним раєм Будди Амитабхи, отже, потрапивши на Захід, ченцю не потрібно кудись іти, він знаходиться в райській місцевості, тому він медитує. Отже, в контексті теми нашого дослідження не будемо розглядати всі, на перший погляд, буддійські «коани» (питання-відповіді), що є в п'єсі, але варто зазначити, що жанр коану мав вплив на юанську драматургію.

Лю Цуй підходить до наставника Юеміна та просить вступити в Чань-буддійський діалог («柳翠特来问禅» [194]), згодом, Лю Цуй, медитуючи під деревом у монастирі, згадує свою істинну історію, «досягає буддійського просвітлення». В цей момент приходить бодхистатва співчуття Гуаньїнь та забирає Лю Цуй на гору душі – гору Ліншань, вершину духа.

Отже, драма «Порятунок Лю Цуй» є певною мірою винятковою серед інших *цзацзюй*, тут точно описані як вірування, так і реалії середньовічного китайського буддизму. Інтер'єром першого та четвертого акту дії є надзвичайно детально змальований буддистський монастир, розкриті портрети буддистських наставників та структура буддистської общини в середньовічному Китаї, ставлення китайського суспільства до буддизму – повага та невтручання в «справи» буддистських монастирів, інтерес та водночас недовіра до буддистських наставників. Фактично, в драмі «Порятунок Лю Цуй» немає жодного конфлікту характерів, основною фабулою драми є ряд змін світогляду головної героїні, які відбуваються без надмірного драматизму та трагічних подій, характерних для драми «Знак терпіння». Отже, драма «Порятунок Лю Цуй» – інтровертна і є драмою самої свідомості – побутової та сакральної. Психологічні діалоги в буддистському монастирі – ось, фактично, кульмінація цього незвичайного твору. В драмі також присутні як моральні, так і міфічні буддистські мотиви. Міфічні мотиви тут пов'язані з бодхистатвою Гуаньїнь та видіннями буддистського пекла, моральний мотив тут сама фабула – «Порятунок Лю Цуй» до іншої системи цінностей. Драма прекрасно ілюструє свідомість середньовічного китайця, її буддистський компонент, допомагає нам ширше розкрити місце та роль буддизму в середньовічній китайській літературі, а також і в свідомості китайського народу, а отже, краще зрозуміти Китай.

### **3.2. Відображення міфічних мотивів китайського буддизму в юанській драматургії**

Фантастичний світ Юанської драматургії багатий народним світоглядом, народною уявою про навколишнє середовище, суто китайським сприйняттям буддизму, яке відобразилось у фантастичних *цзацзюй*. І хоча кількість п'єс *цзацзюй*, де діють міфічні персонажі китайського буддизму не надто велика в порівнянні з загальною кількістю п'єс *цзацзюй*, світ китайського буддизму в драмах *цзацзюй* розкритий достатньо глибоко.

Буддійські персонажі, яких ми зустрічаємо в текстах юанської драматургії, це переважно фольклорні, підкреслено символічні персонажі китайського буддійського пантеону. Фактично кожен фантастичний персонаж буддійської драми – це естетизований літературними засобами символічний персонаж буддійських сутр, який, окрім буквального значення, тотожного втіленню на сцені, має своє символічне значення. Кожен буддійський персонаж в драмах *цзацзюй* є яскраво змальованим, має унікальні, притаманні лише йому властивості та риси характеру.

На фантастично-релігійні драми впливали як буддійські сутри та буддійський театр, так і народна творчість. Отже, доцільно провести паралель між середньовічним європейським міраклем та юанською драмою *цзацзюй*: і європейський міракль, і юанська драматургія широко використовують релігійні та фольклорні сюжети, мають на меті проілюструвати релігійні та морально-етичні істини, донести їх як до високоосвіченого глядача, так і до глядача з простого народу, обидва жанри паралельно співіснують в тринадцятому столітті.

Як і істини європейської середньовічної моралі, істини юанської драматургії достатньо прості та водночас глибокі: це глобальні моральні якості, що мають як буддійський, так і загальносвітовий характер, притому, персонажі юанської драми, навіть якщо це фантастичні істоти, змальовані реалістично, і відображають реальне суспільство китайського середньовіччя. Отже, не втрачаючи глибини сюжетного символізму, фантастичні юанські *цзацзюй* мають достатньо популярний характер.

П'єси з міфічними мотивами буддизму (який розкривається у межах китайського народного синкретизму) належать до фантастичних п'єс юанської драми, які ми розглянули вище. Одна з драм *цзацзюй* – п'єса «Подорож на захід» найкраще розкриває буддійську міфологію доби Юань (1271–1368). Драма «Подорож на Захід» – буддійська. Отже, приділимо увагу буддійським персонажам, символам та мотивам цієї п'єси, адже ця драма значно відрізняється від драм «Знак терпіння», «Сон Дунпо», «Порятунок Лю

Цуй», які ми віднесли до групи драм *цзацзюй* з морально-етичними мотивами буддизму.

Сюжет драми фольклорно-міфічний, у текстах арій набагато менше уваги приділяється проблемам буддійської філософії. Буддизм цієї драми насамперед народний, фольклорний і вже потім філософський. Морально-етичні проблеми хоча й присутні у сюжеті драми, стоять не настільки гостро як морально-етична проблематика вищенаведених драм, портретні характеристики головних героїв п'єси водночас дуже чіткі та достатньо прості. Кожен персонаж драми має свій власний характер, притаманні саме йому риси, водночас, характери персонажів є типово фольклорними. Драма не підіймає такого великого пласту соціальних та моральних питань, як інші *цзацзюй*, а отже її можна характеризувати як буддійську фольклорно-фантастичну п'єсу, націлену на сприйняття пересічним глядачем юанської доби, а отже, спрямовану на систему рецепції китайського середньовічного народного світогляду.

«Віртуальний реципієнт – це закладена в структуру тексту особа, яка опанувала мову твору, тобто сукупність норм і конвенцій, що визначають його будову. Такий адресат є певною нормою і не має нічого спільного з фактичним читачем, він становить – як ми вже згадували – внутрішньотекстову категорію» [121, с. 212]. «Фактичний, історичний читач читає твір відповідно до власних норм та культурного рівня» [121, с. 212]. Отже, виходячи зі структуралістського підходу до аналізу фабули драм, п'єса «Подорож на захід» розрахована на нарацію середньовічного глядача доби Юань (1271–1368), світогляд якого призвичаєний до буддійської міфології. Тому нам, сучасним читачам та дослідникам середньовічної китайської літератури, необхідно декодувати та розглянути міфологічні структурні компоненти, які покладено в основу драми. Це завдання обумовлює необхідність звернення до структуралістського методу аналізу текстів п'єс.

Отже, згадаймо визначення структуралістського методу, який ми кладемо в основу цього дослідження. «Структуралізм – це сформований в ХХ ст. дослідницький метод, який переоцінює

причинно-наслідкове мислення на користь сприйняття явищ як елементів певних єдностей у їх одночасності і взаємозв'язку» [72, с. 198]. Водночас, у межах дослідження варто звернутися і до когнітивної методики, але, враховуючи дуже велике поле когнітивістських досліджень, обмежимося лише «когнітивним» поглибленням структурного дослідження сюжетів п'єс, тобто розглянемо «ключі» розуміння текстів буддійської драми.

«Оповідь постає як комбінація тих елементарних одиниць, що творять парадигму окремого корпусу текстів. Функції є одиницями, які корелюють між собою. Герої в оповіді підпорядковані функціям: їх визначає не стільки характер, скільки участь у певній сфері дій. Історія (фабула) складається з двох рівнів: рівня функцій та рівня дій (персонажів, адже вони визначаються через дії)» [72, с. 213]. Таким чином, в «міфічних» драмах ми можемо виділити два рівні: «функціональний рівень» та «рівень дій», адже герої драми діють в залежності від своєї функції, а їхня функція, якщо це історичні персонажі з буддійських канонів або народного фольклору, визначена заздалегідь.

Отже, з метою виокремлення буддійських мотивів у сюжеті драми ми маємо розглянути буддійську символіку та функцію головних та другорядних персонажів драми «Подорож на захід».

Сюжет драми «Подорож на захід» розгортається навколо персони Сюаньцзана – історичного буддійського ченця VII ст., що здійснив подорож до Індії через територію Східного Туркестану та залишив детальні записи про кожну з відвіданих ним країн. Сюаньцзан зробив вагомий внесок у розвиток середньовічної китайської буддології та буддійської філософії середньовічного Китаю (зокрема, значно поглибив вчення про причинно-наслідкові зв'язки), тому Сюаньцзан став героєм китайського народного фольклору, а згодом і авторської драми «Подорож на захід».

Звернімо увагу: якщо герої фольклору інших країн та інших народів передусім войовничі, то герой китайського фольклору – буддійський чернець, який самовіддано прямує на захід за канонами, долаючи велетенську кількість перешкод та демонічні сили

в своєму прагненні до духовного знання. Саме такий герой з його прагненням до знання, просвітлення, досконалості хвилював серця як знаних, освічених, так і простих представників китайського суспільства. Характерний для китайської літературної традиції, Сюаньцзан є реальним історичним персонажем. Народна традиція приписувала йому багато надприродних властивостей: властивість перемоги над демонами (які в філософській традиції буддизму уособлюють негативні риси характеру), «надприродну буддійську мудрість», надприродне терпіння. Самі «подвиги» Сюаньцзана є перемогами над демонічними силами – мотив явно героїчного походження, що дозволяє нам сполучити образ Сюаньцзана з образами епічних героїв, але водночас підкреслюється його велике терпіння, цілеспрямованість, позитивні моральні якості. Сюаньцзан, як літературний образ, уособлює ідеального буддійського наставника в традиційній китайській літературі та драматургії.

Необхідно зауважити, що досліджувана п'єса є досить складним драматичним твором і за обсягом значно перевищує інші драми *цзацзюй*, має багатий ряд персонажів, залучає значну кількість персонажів народного китайського буддизму доби Юань (1271–1368). Текст драми дуже великий за обсягом, нараховує шість актів та двадцять чотири картини. Переказ та аналіз тексту драми Ян Цзяняня «Подорож на захід» виконаний нами за матеріалами оригінального тексту [193].

Отже, як і в інших буддійських *цзацзюй*, на початку п'єси на сцену виходить буддійський персонаж, у «Подорожі на Захід» це – бодхисатва співчуття Гуанінь (观音).

Бодхисатва Гуанінь вирішує поширити на Далекому Сході великий буддійський канон *Дацзан* (大藏), і це складне завдання має виконати архат Пілука, відряджений на землю та втілений у родині чиновника Чень Гуаньжучи. Розгляньмо функцію бодхисатви Гуанінь у сюжеті драми. Бодхисатва Гуанінь в драмі «Подорож на захід» виступає як культурний герой, який виконує «цивілізаційне завдання» – поширює буддійські знання та, паралельно, виступає як чиновник «вищого рангу», що наказує арахту Пілуці (функція



якого тут подібна до функції «чиновника нижчого рангу») втілюється на землі та допомогти здійснити глобальну місію – допомогти іншим позитивним героям драми розповсюдити буддійський канон. Отже, функціонально буддійські персонажі тут виступають як герої, що мають певне, заздалегідь визначене завдання та мають виконати його на землі, в земному втіленні. Мотив гріхопадіння, присутній у сюжетах трьох інших драм, у цьому сюжеті відсутній, але ми бачимо мотив втілення буддійського святого на землі з метою виконання певної місії – тобто розповсюдження буддійського канону в Китаї.

Надалі місце дії драми переноситься на землю. Чиновник Чень Гуаньжуей (陈光蕊引) має переїхати на нове місце служби в місто Хунчжоу. Оскільки дорога далека та небезпечна, бодхисатва Гуаньнінь просить царя-дракона оберігати Ченя і його вагітну дружину на шляху до місця служби. Як і в драмі «Знак терпіння», у «Подорожі на Захід», існує другорядний, допоміжний персонаж, що допомагає головному герою у виконанні його місії.

Бодхисатва Гуаньнінь – Аволокітешвара, про яку вже йшлося вище, найпопулярніша бодхисатва в китайському буддизмі. Культ бодхисатви Гуаньнінь в Китаї, на думку В. С. Васильєва, був третім за популярністю після бодхисатви Майтреї та будди Амитабхи [21, с. 331–333]. Тому бодхисатва Гуаньнінь часто з'являється в китайській літературі, зокрема в 4–6 ст. н. е. бодхисатві Гуаньнінь було присвячено низку буддійських коротких оповідань, в яких Гуаньнінь рятує тих, хто до неї звертається [93, с. 404–499]. Гуаньнінь в китайській культурі часто зображували як провідника до західний раю будди Амитабхи – «батька» бодхисатви Гуаньнінь, адже, за легендою, Гуаньнінь була породжена з променю, який випромінював будда Амитабха (що відповідає останній легенді китайського містичного походження).

Нагадаймо, що одним з найважливіших буддійських текстів, присвячених бодхиставі, є двадцять п'ятий розділ лотосової сутри. Портретні характеристики Гуаньнінь в драмі «Подорож на захід» подібні до портретних характеристик персонажу в драмі

«Порятунок Лю Цуй». Тому, образ Гуаньїнь в юанській драматургії, як і, в принципі, в усій китайській літературі, є сталим. Це – особливий буддїйський персонаж, що рятує кожного, хто до неї звернеться. Середньовічний китаєць у моменти страху звертався як до Неба, так і до бодхисатви Гуаньїнь. З точки зору китайського народного буддиста, Гуаньїнь рятує від всіх негараздів та злих сил, може врятувати від будь-якої біди, навіть від пекельних мук. Моряки південного Китаю вклонялися Гуаньїнь, просячи її заступництва [23, с. 222–253]. Крім того, бодхисатва Гуаньїнь допомагала потрапити до західного раю. Отже, жіночий образ Гуаньїнь завжди був близьким китайському народу, і, на думку Л. С. Васильєва, посідав одне з провідних місць у релігійному синкретизмі китайців [21, с. 331–333]. Дотепер у монастирях Китаю щодня можна почути найдовшу буддїйську мантру, присвячену Гуаньїнь, тривалість виконання якої може бути більше години.

Отже, ідея співчуття, любові, порятунку завжди відігравала і відіграє велику роль у свідомості китайського народу, і це робить бодхисатву Гуаньїнь дуже популярним персонажем у китайській культурі.

Згідно з китайською народною міфологією, бодхисатва Гуаньїнь знаходиться в райській місцевості Потала та в західному раю будди Амїтабхи [37; 54 с. 222–253].

Розвиток символізму бодхисатви Гуаньїнь простежується з ранніх містерій жанру *бяньвень* доби Тан (618–907) безпосередньо до аналізованої нами п'єси *цзацзюй*, що ще раз підтверджує теорію індо-туранського походження буддїйської драматургії Китаю, про що йшлося в першому розділі дослідження.

Отже, на початку драми ми бачимо низку буддїйських мотивів, характерних і для інших буддїйських *цзацзюй* перевтілення. Перший мотив – перевтілення героя з небесних сфер в сфери земні за вказівкою бодхисатви. На землі втілюється як один з героїв драми, так і допоміжний герой – «кінь-дракон». Функцією останнього є допомога Сюаньцзану та його команді дістатися Індії, отже, на рівні дій у своєму земному втіленні дракон виступає як білий

кінь, що допомагає Сюаньцзану дістатися Індії та здобути священне буддійське вчення, тобто допомагає Сюаньцзану виконати його місію. Тому ми спостерігаємо месіанський мотив буддизму в розвитку сюжету цієї драми, адже «місія», завдання, мета життя головного героя заздалегідь визначена, глядач або читач драми від початку розраховує на позитивний фінал, головний герой має подолати велику кількість перешкод на шляху до Західного краю.

Сюжетна лінія драми далі розгортається наступним чином. Дорогою в Хунчжоу чиновник Чень купує рибу, яка починає жалібно битися і кліпати очима, через що Чень відпускає її у воду. Зазначимо, що риба є буддійським символом свободи. Придбавши рибу та відпустивши її у воду, чиновник Чень виконує буддійський «ритуал» звільнення живого. Оскільки за контекстом риба є символом духовної свободи, а буддисти ставили за мету насамперед досягнути духовної свободи, звільнення риби в драмі є символічним актом прояву співчуття та звільнення живого. Отже, можна виділити мотив прояву співчуття головним героєм, що часто трапляється в народному фольклорі, казках та легендах народів світу.

Слуга чиновника Ченя Вань Ань (王安) орендує човен і наймає прислужника Лю Хуна, який згодом виявляється грабіжником. Дружина Ченя (Інь) не довіряє Лю Хуну, та чиновник Чень не прислухається до порад дружини.

Дорогою в Хунчжоу Лю Хун (刘洪) зіштовхує в річку слугу Ван Аня, після чого, втопивши чиновника Ченя, силою примушує дружину Ченя Інь стати його дружиною. В цьому випадку ми бачимо протиставлення характеристик чиновника Ченя та слуги Лю Хуна. Чиновник Чень є втіленням небесного архата Пілуки – він максимально чесний, отже, функціонально цей персонаж прагне до порятунку живого. На протигагу Чиновнику Ченю, прислужник Лю Хун є дуже негативним персонажем, нечесною людиною. Єдина причина, яка не дозволяє прислужнику Лю Хуну одружитися з Інь – це дотримання трирічної жалоби дружини та те, що в неї є дитина. Дія картини закінчується на тому, що розбійник Лю Хун, який видає себе за чиновника Ченя, велить матері втопити

власну дитину. Отже, можна говорити про те, що драма «Подорож на захід» містить елементи трагізму.

Риба, яку чиновник Чень відпускає у воду, перевтілюється в дух водного дракона. Тобто, риба виконує «функцію» героя-рятівника. Риба, що символізує в буддизмі свободу, перевтілюється на дракона – величний символ китайської цивілізації (Дракон – споконвічний тотем китайського народу, символ єдності, адже в китайській міфології він увібрав в себе елементи різних тварин – кігті птаха, тіло змії і т. д.) [37, с. 73–77].

Цар-дракон забирає чиновника Ченя до свого підводного Кришталевого палацу. Кришталевий палац в міфопоетичній картині світу китайців знаходиться глибоко під водами світового океану. Символізм морського змія-дракона, зокрема подобу морського змія в китайській міфології та його зв'язок з китайським буддизмом, розглядає один з засновників літературознавчого структуралізму В. Пропп в роботі «Історичне коріння чарівної казки».

«Водною істотою змії є і в Китаї. Він є морською та озерною істотою, також проживає в криницях. Морський змії живе на дні моря в палаці з прозорого каміння, з дверима з кришталю. Раннім ранком за тихої погоди цей палац можна побачити, якщо нахилитися над водою. Іншими словами, з володаря стихії він перетворився на царя чи імператора стихій, на зразок китайського імператора» [91, с. 67].

Цар-дракон призначає сину чиновника Ченя охорону. Це водяні духи і демони. Зазначимо, що духи-хранителі – особлива категорія істот, притаманна північному буддизму. Духи-хранителі – це зазвичай істоти демонічного походження (в сюжеті – демони Еча), які змінили свою мораль і охороняють буддійських святих та праведників. У міфології народів, що сповідують північний буддизм, духи-хранителі часто живуть у підземному або підводному часопросторі, незрідка їх зображували з багатьма кінцівками, вони мали виглядати жахаючими та страхітливими чудовиськами. В п'єсі духи-хранителі функціонально виступають як другорядні персонажі, отже, їхня портретна характеристика в тексті

не конкретизується. В описаному епізоді присутній суто кармічний мотив причинно-наслідкового зв'язку, який репрезентується найбільшим благодіянням у координатах буддизму – порятунком живих істот. За логікою фантастичної історії, головний герой сам опиняється в ролі врятованого істотою, що її сам до того врятував.

Третя сцена п'єси починається з арії водяного дракона, який вносить скриньку з хлопчиком на поверхню води. Виходить рибалка та, закинувши сітку, витягає скриньку з хлопчиком. Не знаючи, що робити зі скринькою, він вирішує віднести її до настоятеля монастиря Цзіньшаньси, якого звать Чань-буддійський наставник Данься. Настоятель монастиря, читаючи листа, що був написаний кров'ю матері, дізнається історію дитини, про яку йшлося вище, та здогадується, що це немовля і є буддійський архат Пілука, про «відрядження» якого на землю розказували ще на початку драми в ідеальному часопросторі, і вирішує виховувати його в монастирі. Через 18 років настоятель розповідає юнакові, який отримав ім'я Сюаньцзан, історію про те, як його знайшли у воді, та просить помститися за батька. Сюаньцзан їде в Ханчжоу, де знаходить свою матір, вона розказує йому, що трапилося в ті давні часи. Мати, побоюючись підступу Лю Хуна, посилає сина за настоятелем монастиря.

Отже, наступним мотивом, який ми можемо виділити, є мотив незвичайного порятунку дитини з річкової води. Символ Річки асоціюється з вічною протяжністю життя, дитина, яку знаходять в річці, є символом продовження життя, його тривалості. Лист, написаний материнською кров'ю, супроводжує головного героя драми. Рибалка в цій історії наділений містичною інтуїцією та швидко розгадує небесне походження головного героя драми, несе його до буддійського монастиря. Настоятель буддійського монастиря бере на себе функції прийомного батька Сюаньцзана та закликає головного героя до помсти, що в цілому не характерно для буддійського вчення. Насамперед це звично для народної релігії, тому ми вважаємо, що народний пласт в цьому випадку домінує над буддійським. Філософія, етика та мораль відходять на другий

план. Наприклад, у драмі «Знак терпіння» помста протиставляється співчуттю. В драмі «Подорож на захід», на перший погляд, є набагато більше буддійських персонажів, ніж у драмі «Знак терпіння», але моральна конотація дій головного героя в драмі «Подорож на захід» абсолютно інша.

У третьому епізоді драми ми знову віднаходимо мотив причинно-наслідкового зв'язку та порятунку життя, який тепер логічно поєднує перший та другий епізоди першого акту п'єси. Весь перший акт п'єси наповнений трагічністю, жалобою та плачем матері, що має на меті розчулити та викликати співчуття глядача, лист, написаний кров'ю, повинен посилити ефект. Отже, естетика дії першого акту максимально трагедійна. Фатальна настільки, наскільки її можливо відобразити в середньовічній драмі.

Дія наступної картини відбувається вже в місті Хунчжоу, яким керує чиновник Юй Шинань (虞世南). Юй Шинань співає арію, в якій він розповідає, як керує своїм містом. До нього приходять настоятель Дань Ся та Сюаньцзан. Дань Ся розказує історію Сюаньцзана чиновнику. Почувши від нього історію сім'ї чиновника Ченя, правитель Юй викликає воїнів та велить схопити розбійника Лю Хуна. Вони приводять Лю Хуна на суд. Лю Хун зізнається, просить помилування, але чиновник Юй Шинань залишається невблаганним. Згідно з розпорядженням Юй Шинаня, Сюаньцзан іде на берег річки, де загинув його батько, та читає буддійські канони, але в цю мить князь-дракон та демони Еча разом з батьком Сюаньцзана виходять з води, батько Сюаньцзана розказує про свій чарівний порятунок.

У цьому епізоді ми знову бачимо кармічний мотив – мотив справедливої помсти, здійсненої шляхом закону. Мотив достатньо дискусійний для буддизму Махаяни, адже тут є суперечність логіки кармічного воздаяння за гріхи з Махаяністичною мораллю співчуття. Наприкінці сцени з'являється бодхисатва Гуаньїнь і повідомляє, що Сюаньцзану належить вирушити на захід за буддійськими канонами.

Виходячи зі сказаного, останній, на перший погляд надто фантастичний та казковий епізод, коли батько Сюаньцзана з'являється

неушкодженим, неначебто порушує логіку дії і виходить за межі причинно-наслідкових зв'язків, на яких побудовано логіку дії п'єси, але глибший аналіз сюжету покаже, що логіка дії причинно-наслідкових зв'язків у цьому випадку не порушується, враховуючи реципрокність порятунку батька Сюаньцзана та Духа-дракона. Необхідно зробити ремарку щодо певної реалістичності китайської фантастичної літератури. Образи духів живих та померлих у китайських феєричних п'єсах часто взаємодіють в єдиному часпросторі.

Після такої преамбули Сюаньцзан дізнається про справжню мету свого життя та вирушає в мандри на захід, з метою знайти та розповсюдити буддійський канон. Отже, розглянемо біографію реального Сюаньцзана, навколо якої виросла велика кількість легенд. Згодом історичний Сюаньцзан, буддист, учений, перекладач в народній свідомості перетворився на ченця-чарівника, зображеного в п'єсі «Подорож на захід».

Сюаньцзан народився в 602 році [32, с. 589], в столиці Китаю імперії Тан (618–907) – Лояні. Родина, в якій він ріс, була багатодітною. Він був наймолодшим, четвертим сином у родині Ченів. З молодих років Сюаньцзан вирізнявся значним інтересом до навчання, багато читав, був достатньо серйозним і не любив гратися з однолітками.

Зацікавленість буддизмом Великого Шляху у Сюаньцзана з'явилася в ранньому дитинстві під впливом старшого брата Чанце, який був учнем буддійської спільноти (буддійської санзі).

В тринадцять років Сюаньцзан залишив свій рідний дім і став ченцем у Лоянському монастирі школи Чистої землі (淨土) Цзиньтуси (淨土寺), де жив його брат. Однак, наявна в монастирі література з буддизму не могла задовольнити інтерес Сюаньцзана, глибокий аналітичний розум юнака відчував багато невідповідностей між китайським та індійським буддизмом, але Сюаньцзан продовжував старанно вчитися.

Згодом, Сюаньцзан перечитав весь буддійський канон китайського буддизму Дацзан, а такі відомі канони північного буддизму,

як «Махапаринірванна Сутра» і «Махаяну сампаріграху шастру», Сюаньцзан вивчив напам'ять, чим здивував весь монастир, і став відомим знавцем буддійського вчення в столиці доби Тан Лояні.

Коли Сюаньцзан повністю засвоїв весь буддійський матеріал, який був у монастирі Цзіньтуси, він перебрався до провінції Сичуан (四川), де були розташовані егейські гори, відомі буддійськими монастирями та глибокими буддійськими вченнями, зокрема – сичуанським Чань-буддизмом. Однак Сюаньцзан помітив невідповідність у китайській та індійській версіях буддизму через складнощі перекладу концептів санскритської філософії китайською, адже в процесі адаптації індійського буддизму в Китаї концепти індійського буддизму часто передавалися концепціями суто китайської філософії. В двадцять три роки Сюаньцзан став буддійським ченцем [31, с 589].

Згодом, Сюаньцзан переїхав до Сіаня з метою вивчити санскрит і працювати з оригіналами буддійських текстів. Серед шкіл індійської філософії Сюаньцзана особливо цікавила філософія індійської школи Йогачара, яка поруч зі школою Мадх'яміка, була основним джерелом буддійської філософії на Сході. Саме ці студії підштовхнули історичного Сюаньцзана до подальших пошуків.

У двадцять дев'ять років, в 629 р. н. е., Сюаньцзан просить у імператора дозволу залишити Китай, але імператор Тайцзун такого дозволу не дав, адже середньовічний Китай доби Тан був закритою країною.

Попри заборону імператора, Сюаньцзан прямує до провінції Ганьсу і, минаючи заставу Юйменьгуань, разом з купцями мандрує Середньою Азією. Через Карашгар, Кучу, Аксу доходить до перевалів Тяньшаня, згодом через Іссик-куль, Чуйську долину, Талас, Байшуй дістається Ферганської долини, після чого Сюаньцзан продовжує свій шлях дорогами давньої Бактрії (Термез, Балх, Баміан) і лише через Афганістан (Капісу, Нангхатар, Кабул), долину Свата, Удіяну досягає території північної Індії [30, с. 590].

Згодом Сюаньцзан відвідує південну Індію, Непал та Ассам. Мандруючи, Сюаньцзан пише «Записки про Західні країни» – твір,



який став дуже цінним для вивчення історії й історичної географії Середньої Азії і середньовічної Індії. Сюаньцзан об'їздив всю Індію, описуючи середньовічні індійські королівства, зокрема міста-держави Айодху, Гандхару, Удіяну [30, с. 590]. В усіх містах-держав, які він відвідав, Сюаньцзан брав активну участь у філософських диспутах. Відвідавши всі великі культурні центри Індії, Сюаньцзан оселився в буддійському університеті Наланди – найдавнішому університеті в Індії, а можливо, і найдавнішому університеті світу. В університеті Наланди вивчали наступні науки: *шабду* – граматику та лексикографію; *шильпастанхану* – мистецтво; *чікітса* – медицину; *хету* – логіку; *абхідхарму* – філософію [10, с. 783].

Необхідно зазначити, що університет Наланди на ту добу був достатньо демократичний, адже сюди приймали «студентів», незважаючи на їх кастову, соціальну і релігійну приналежність. Навчання проводилося переважно усно, учень жив у домі свого вчителя [10, с. 783], і той підбирав методiku та термін навчання на свій розсуд [10, с. 783]. Навчання в Наланді було безкоштовним через те, що університет обслуговували двісті селищ. В Індії Сюаньцзан пробув дев'ятнадцять років, ідеально засвоївши індійську філософію, звичаї, санскрит. За час свого перебування в Індії Сюаньцзан переклав китайською мовою сімдесят п'ять вагомих філософських пам'яток, зокрема трактати, що мали надзвичайне значення для розвитку вчення Великого Шляху на Далекому Сході. Це – переклад «Йога-шастри» і «Праджняпарамітри Хрідаї Сутри» («心经»), «Трактат про ступені просвітлення вчителів йога чари», «Сутра, що розкриває глибокі таємниці» [31, с. 590], на санскрит Сюаньцзаном був здійснений переклад Дао де цзіну. Переклади Сюаньцзана мали великий вплив на розвиток Махаяни в світі – ними до сьогодні користуються буддисти Японії, Кореї, В'єтнаму, Китаю. Повернувся Сюаньцзан до Китаю з великими почестями, імператор Тайцзун особисто зустрів мандрівника і подарував Сюаньцзану монастир. Помер Сюаньцзан в 664 році, отримавши титул «Великий учитель Трипітаки», в ореолі слави і в оточенні вірних учнів, один з яких – Бяньцзи – допоміг Сюаньцзану

завершити переклад буддійських сутр, а після смерті вчителя залишив його життєпис [30, с. 590].

Але сюжет драми «Подорож на захід» розгортається альтернативним до справжньої історії чином. Ми не знаємо, чи автор п'єси був знайомий з історико-географічною працею Сюаньцзана, чи просто спирався на усну народну традицію, але сюжет п'єси є альтернативною фантастичною, фентезійною історією, яка розгортається навколо Сюаньцзана вигаданого, легендарного, яка в тексті п'єси починає розвиватися наступним чином.

В першій арії другого акту Юй Шинань розказує про те, як Сюаньцзан, поринувши в медитацію, припиняє посуху в Китаї. За цей магічний героїчний вчинок Син Неба (імператор) нагороджує Сюаньцзана цінним буддійським одягом, дорогоцінним посохом, буддійськими канонами, «буддійським законом» і колесом. Виходячи з буддійської символіки, в цьому епізоді три останні дари символізують «три дорогоцінності буддизму» – Будду, Вчення і Учнів (буддійську сангху). Мотив, в якому їх дарує китайський імператор вказує нам на значний синкретизм конфуціанства, буддизму, місцевих вірувань, а також на статус імператора – сина неба як універсального першосвященника феодального Китаю.

У драмі *цзацзюй* імператор неначебто офіційно уповноважує Сюаньцзана на подорож до Індії, що вказує на сакралізованість влади в середньовічному Китаї, зокрема, за доби Юань, коли імператорська влада позитивно ставилася до буддизму. Колесо – колесо буття, бхавачакра – один з найрозповсюдженіших символів північного буддизму, на якому зображено шість частин світобудови та дванадцять істин буддизму. Колесо буття часто трапляється в буддійській літературі з фантастичними елементами.

Врешті-решт, в переказаному епізоді буддійський ченець викликає дощ, що відчутно вказує на реліктові, раритетні шаманські функції буддійських подвижників у народів Центральної Азії та північного Китаю.

Сюаньцзан від'їжджає на захід за священними манускриптами. Сановник Юй Чигун влаштовує Сюаньцзану проводи. Юй

Чигун розмірковує про сенс життя та єдність протилежностей та хоче стати на буддійський шлях. Сюаньцзан дає йому чернече ім'я Бао-лин, після чого Сюаньцзан розмірковує над буддійськими істинами, наставляючи на буддійський шлях оточуючих. Нарешті, в кінці сцени, Сюаньцзан вирушає у подорож на захід.

У сюжеті драми *цзацзюй*, на відміну від історичних реалій, імператор Тайцзун особисто запрошує ченця Сюаньцзана та намовляє його відправитися до Індії за буддійськими канонами. Мабуть, цей прийом використаний для того, щоб показати вагоме суспільне становище ченця Сюаньцзана через його грамотність, освіченість, що завжди цінувалися в Китаї, а враховуючи моралізаторські функції юаньської драматургії, цей епізод підкреслює важливість вчинку Сюаньцзана, який до доби Юань вже набув надзвичайно вагомого значення.

До другої сцени другого акту включена побічна лінія дії драми. Головними діючими особами тут є старий селянин Чжан (老张), Товстушка та сільський робітник. Вони не встигають на зустріч з Сюаньцзаном, тому обговорюють події між собою. Товстушка глузує з одягу чиновників, церемоніями, марністю їхнього життя.

Наступний епізод п'єси, на перший погляд, абсолютно комічний – неначебто, сповнена невігластва грубувата селянка насміхається з витончених церемоній. У такому ракурсі ми гіпотетично можемо побачити і відчутний буддійський підтекст: церемонії уособлюють марність мирського, а персонаж селянки символізує простоту буття. Згадаймо, що п'єса насамперед спрямовувалась до гіпотетичного простого глядача, тому в ній обов'язково мали бути присутніми народні персонажі.

Наступна сцена п'єси починається з діалогу між вогняним драконом та бодхисатвою Гуаньїнь. Виходить вогняний дракон Південного моря та розказує, що він винен в засусі, яка довгий час тривала в Піднебесній (і від якої Китай врятував Сюаньцзан). Тому нефритовий імператор має стратити дракона. Дракон благає про порятунок. На благання Дракона відповідає бодхисатва Гуаньїнь. Вона приходить до дракона та пропонує йому перетворитися на

коня, який буде супроводжувати Сюаньцзана. У цей час Сюаньцзан та Візниця (胖姑) залишили столицю Чанань та ідуть шляхом на захід. Сюаньцзан хоче знайти коня, але не може. Вони зустрічають Мучу, якого послала Гуаньїнь. Муча намагається продати коня, на якого перетворився цар-дракон. Сюаньцзан довгий час не наважується купити коня. І лише коли Муча розкаже Сюаньцзану, що він не торговець, а учень Гуаньїнь, а кінь насправді є драконом, Сюаньцзан купує коня. (Тобто, Муча розкриває в тексті свою функцію в драмі та функцію коня).

Епізод з купівлею коня-дракона нагадує нам як про західно-туркестанські витоки буддизму «Чистої землі», так і про індо-турські витоки китайської драматургії.

Нефритовий імператор – голова даоського пантеону, головний дух буддійського пантеону народів північного Китаю. Нефритовий імператор в тексті драми уособлює вищу силу, вище правосуддя. В цьому випадку функція Нефритового імператора в сюжеті драми полягає в уособленні вищої сили, вищої справедливості, адже Нефритовий імператор діє справедливо та, водночас, співчутливо допомагаючи Сюаньцзану. Бодхисатва Гуаньїнь (Аволокітешвара) під впливом китайської народної міфології у цій ситуації виконує функцію чиновника нижчого рангу стосовно Нефритового імператора. Відповідно, розібраний нами «сегмент» сюжету зазнав потужного впливу з боку китайського світогляду, але, з морально-етичної точки зору, значною мірою залишається буддійським, адже бодхисатва Гуаньїнь, що уособлює співчуття, знову допомагає ченцю Сюаньцзану виконати його місію, а відповідно, і функцію головного героя в сюжетній канві. Отже, ми виділили мотив допомоги бодхистатви головному герою, фактично відсутній у драмах буддійського морально-етичного спрямування.

У наступному епізоді п'єси знову розгортається буддійський міфічний мотив, пов'язаний з допомогою бодхисатви охоронцям буддійського вчення. Бодхисатва Авалокітешвара (Гуаньїнь) збирає десять небесних захисників: «第一个保官是老僧，第二个保官李天王，第三个保官那吒三太子，第四个保官灌口二郎，第五

个保官九曜星辰, 第六个保官华光天王, 第七个保官木叉行者, 第八个保官韦驮天尊, 第九个保官火龙太子, 第十个保官回来大权修利, 都保唐僧» [196]. («Перший чиновник-охоронець – це старий ченець, другий чиновник-охоронець – небесний князь Лі, третій охоронець – «третій принц» Ночжа, четвертий охоронець – посвячений Ерлан, п'ятим є дев'ять світил та зірки, шостим – «князь неба різнокольорового світла», сьомий охоронець – Мучжа (в кит. міфології син одного з небесних князів та супутник бодхисатви Гуаньїнь), восьмий охоронець – Вейто (бодхистава Ваджрапані), дев'ятий охоронець Принц Вогняний Дракон, «повернення великої влади будувати благо»). Отже, в цитованому уривку ми маємо мотив духів-захисників, своєрідних північно-буддійських «янголів-охоронців».

У цьому епізоді бодхисатва Гуаньїнь виступає як чиновник вищого рангу, нижчі за посадою духи-чиновники прислугують Гуаньїнь та небесному імператору і, фактично, виступають як чиновники нижчого рангу.

Місце дії сцени знаходиться в «небесних палацах», тобто, умовно в абсолютній реальності. Десять небесних стражів – персонажі північного буддизму, що в буддійському пантеоні не входять до категорії будд та бодхисатв, але є добрими духами – захисниками буддійського вчення, дещо подібними до «грізних янголів» середньовічного європейського християнства. Наступна картина драми пов'язана вже з іншим міфом – про Сунь Укуна, царя мавп. У п'єсі в печері живе дружина Суня – з «Країни золотої триноги». Вона сумує за своєю країною, батьком та матір'ю, але в цілому задоволена своїм життям, «金鼎国女子我为妻, 玉皇殿琼浆咱得饮» [196]. («Принцеса країни золотої триноги мені Дружина, в палаці Нефритового імператора ми куштували напій з розчиненої яшми»). З першої арії третьої частини драми ми довідуємося, що Сунь Укун має і іншу «рідню»: двох сестер та трьох братів, які теж є фантастичними істотами, наділеними магічними здібностями. Чарівна мавпа Сунь Укун, в майбутньому послужник Сунь, розповідає про свої «героїчні» вчинки – крадіжки персиків, одягу

та шапки у богині Сіванм. («我偷得王母仙桃百颗，仙衣一套，与夫人穿着。今日作庆仙衣会也» [196]). («Я вкрав у Ванму сто кісточок персиків безсмертя, комплект одягу безсмертного, носив їх з моєю дружиною»). За цей ганебний учинок небесний князь Лі зі своїм військом поспішає покарати мавпу. Військо небесного князя Лі велетенське, до нього входять вісім мільйонів небесних воїнів. Ім'я генерала Лі «відоме на чотирьох континентах» (які розташовані навколо небесної гори Меру, та з яких складається буддійський всесвіт). Отже, функція цього персонажу в драмі визначена заздалегідь – захищати порядок, встановлений небесами. Небесний генерал відправляється на гору Хуаго та намагається там знайти Сунь Укуна, та замість нього знаходить там дружину Сунь Укуна. В цей момент вона розважається на бенкеті з приводу вдалої крадіжки у Сіванму. Дружина Сунь Укуна просить небесного князя повернути її до рідних. Велетенське військо нападає на гору Хуага, син небесного князя Ночжа б'ється з Сунь Укуном, та все марно. Ночжа – небесний воїн, син небесного князя. Його функціональна властивість у сюжеті драми така сама, як і властивість небесного князя Лі. В кінці сцени приходять бодхисатва Гуаньїнь і вирішує придавити Суня горою Хуаго на час, поки не прийде Сюаньцзан, якому мавпа буде служити. Адже згадаймо, що «функцією» бодхисатви Гуаньїнь в сюжеті драми є контроль над здійсненням місії Сюаньцзана – перевезення буддійського канону в Піднебесну імперію.

Сунь Укун – один з найвідоміших персонажів китайського буддійського фольклору, що не є традиційно-канонічним буддійським персонажем. Його приклад демонструє тісну взаємодію середньовічного китайського буддизму, народного фольклору та авторської творчості, адже анонімний автор драми не лише використовує персонажів буддійського канону, а й вводить власних фольклорних та особисто вигаданих персонажів, що вже значно відрізняє буддійські *цзацзюй* від жанру *бяньвень*, через який популяризуються суто канонічні сюжети китайського буддизму. Фольклорний персонаж (у цьому разі – Сунь Укун) та вигаданий автором

персонаж, дружина Сунь Укуна активно взаємодіють з героями даосько-буддійського пантеону.

У статті С. В. Нікольської зі збірки «Філософські питання буддизму», присвяченій роману У Чаненя, до канви якого лягла драма про Сюаньцзана, «Буддійські мотиви в романі У Чененя «Подорож на захід» [75, с. 114–123] розкрито символізм образів драми, отже розглянемо деякі позиції дослідження Нікольської з даної теми.

На думку С. В. Нікольської, «прагнучи виправдати своє буддійське ім'я, мавпа постійно шукає, але ніяк не знаходить істину, чим вільно чи мимоволі порушує спокійне розмірене життя небес, і тільки будді Татхагата (кит. Жулай) вдається тимчасово її втихомирити» [80, с. 116].

Отже, якщо ми будемо користуватися методологією структуралістського літературознавства та виходитимемо з концепції існування значення в будь-якому тексті, то «значенням» Сунь Укуна є активний розум, що розвивається та прагне дістатися фінального ступеня свого розвитку, тобто увійти до буддійської нирвани. Тому, «функціонально» Сунь Укун приєднується до Сюаньцзана на шляху за відповідними буддійськими канонами духовного шляху. Таким чином, внутрішнє семантичне навантаження, яке несе образ чарівної мавпи, можна трактувати як кмітливий розум, свідомість, що вчиться, з притаманним їй внутрішнім духовним пошуком та прагненням досконалості.

Образом Укуна автор драми водночас протиставляє і доповнює образ ченця Сюаньцзана. Сюаньцзан спокійний, співчутливий, розважливий, цілеспрямований персонаж, який прямує до своєї мети, Сунь Укун, навпаки, має активний, дещо розбишакуватий характер. Сунь Укун не має святих постулатів, легко долає труднощі на шляху.

«Супутниками Танського ченця на шляху до Індії є незвичайні істоти: чарівна мавпа Сунь Укун, що володіє талантами сімдесяти двох перетворень, кабан Чжу Бацзе, здатний приймати тридцять шість образів, білий кінь-дух і нарешті, дух-канонік Ша Сен. Уже самі імена героїв підкреслюють їх причесність до буддизму:

Онук – нащадок, що пізнав порожнечу, Кабан, що дотримується восьми заповідей, Піщаний монах-буддист, або піщинка, що збачував канони (Ша Сен або Ша Уцзін). Вибір цих героїв здається нам не випадковим, з буддійських канонів випливає, що мавпа символізує розум, кінь – волю, кабан – почуття» [80, с. 119]. Таким чином, з точки зору запропонованого структуралістського підходу кожен персонаж в сюжеті драми наділений своєю функцією і виконує її через свої дії.

У наступній картині відбувається зустріч Сюаньцзана з Сунь Укуном. На сцену виходить дух гори Хуаго, який вартує чарівну мавпу Суня, придаленого горою. З'являється Танський ченець Сюаньцзан. Сюаньцзан спілкується з духом гори та розкаже йому про свою місію. Лише переконавшись у правоті Сюаньцзана, гірський дух розповідає Сюаньцзану історію Сунь Укуна, про яку йшлося вище в минулій картині, та про те, що Сунь Укун чекає на Сюаньцзана. Сюаньцзан чує жадібний голос Суня і, незважаючи на застереження духа гори, що Сунь Укун є дуже небезпечним демоном, Сюаньцзан визволяє Сунь Укуна з полону. Сунь Укун хоче втекти, але з'являється бодхисатва Гуаньїнь та велить йому служити ченцеві. Тепер Сюаньцзан має чарівний обруч, що у разі непокори завдає Сунь Укуну болю. Лише цим «силовим» способом Гуаньїнь вдається заспокоїти Сунь Укуна та примусити його виконувати свою сюжетну функцію – допомагати Сюаньцзану долати перешкоди на шляху.

Виходячи з символізму персонажів драми, про що йшлося вище, чарівний обруч в епізоді визволення Укуна вказує на подвижницьке підкорення розуму, контроль над думками, що є однією з основних чеснот китайського буддизму. Функціонально в сюжеті драми Сунь Укун має допомагати Сюаньцзану виконувати його місію, але «демонічна» мавпа (можна сказати, що Сунь Укун – герой-трікстер, який уособлює як демонічний, так і комічний початок) не хоче підкорятися своїй сюжетній функції, тому Сюаньцзан та бодхистатва Гуаньїнь мають примусити Сунь Укуна до виконання його сюжетної роботи – допомагати Сюаньцзану.



Варто звернути увагу, що в розглянутому нами епізоді образ Сюаньцзана можна трактувати як уособлення мудрості, образ бодхисатви Гуаньїнь можна трактувати як уособлення співчуття, адже Гуаньїнь звільняє Сунь Укуна та наставляє його на буддійський шлях.

Фактично, в цьому випадку ми можемо виділити мотив підкорення демонізму – адже образ Сунь Укуна, хоча і пронизаний певним комізмом, усе ж є образом демонічним. Отже, Сюаньцзану необхідно було витримати численні випробування, пройти довгий шлях для того, щоб дістатися Індії і привезти до Китаю священний буддійський канон. Особливу роль у розвитку сюжету п'єси, як ми бачимо, відіграють демони. Тут демонічні сили виступають в якості ряду перешкод, які головний герой має подолати на шляху за священним буддійським каноном. У цьому, досить-таки примітивному протиставленні, головного героя та демонічних сил і полягає головний антагонізм: протистояння образу Сюаньцзану, що уособлює прагнення до просвітління, мудрість, медитативність і демонів *зуй*, які уособлюють жадібність, злість, бездуховність.

У наступній картині Сюаньцзан зустрічає водяника Шасена. Його образ розкривається в першій арії п'єси, з якої ми дізнаємося, що Шасен – страхітливий демон, що не дає жодному човну проплисти вздовж річки. Шасен описує страхітливую картину місця свого життя «人骨若高山，人血如河水，人命若流沙，人魂若饿鬼» [196]. («Людських кісток, неначе велика гора, людської крові, неначе велика ріка, людських життів, неначе діони, людські душі, неначе голодні демони»). Такий страшний пейзаж відкривається нам на початку сцени.

Шасен не дає пройти Сунь Укуну та Сюаньцзану, бо хоче з'їсти чарівну мавпу Сунь Укуна, але йому це не вдається. Сюаньцзан та Сунь Укун розказують Шасену історії свого життя. Тоді Шасен погоджується стати супутником Сюаньцзана у його духовній подорожі. Образ Шасена – суто демонічний, набагато страхітливий за образ чарівної мавпи Сунь Укуна. Гіпотетично, образ водяника веде нас до первісного фольклору та не є суто буддійським. Якщо образ Сунь Укуна ми можемо порівняти з іншим відомим

персонажем – Хануманом, то образ Шасена має фольклорно-демонічне походження. Але Сюаньцзан та Сунь Укун підкорюють демона, та підкоривши, надають цьому персонажу нової сюжетної функції. Нова «робота» Шасена – супроводжувати Сюаньцзана в «Західний край» та допомогти йому знайти буддійські манускрипти.

Наступний епізод сюжету п'єси також пригодницько-авантюрний та пов'язаний з мотивом подолання головним героєм – буддійським ченцем Сюаньцзаном – негативних сил. Сюаньцзан, Сунь Укун та Шасен продовжують шлях. Вони підходять до одинокої хатини, в якій живе селянин Лю Тайгун. Старий дуже засмучений, адже він залишився самотнім, оскільки його дочку викрав Срібнолобий генерал, який мешкає біля гори Хуанфен і тепер живе з нею в печері, це постать, що наводить на всіх жах. Старий селянин розказує Сюаньцзану про своє горе. Сюаньцзан, Сунь Укун та Шасен знаходять печеру, в якій таївся Срібнолобий генерал (银额将军) перемігають та вбивають його і звільняють дочку селянина Лю Дацзе.

У цьому епізоді можна знову чітко побачити мотив підкорення демона буддійським ченцем. Функціонально, Шасен – демонічний персонаж, що, згідно з дослідженням С. В. Нікольської [80] та логікою драми, символізує гнів. Оскільки Шасен (гнів) не може перемогти Сунь Укуна, він стає підкореним і контрольованим Сюаньцзаном. Срібнолобий генерал, негативний персонаж, зазнає поразки. Отже, сцену зі Срібнолобим генералом можна розглядати не лише як епізод авантюрний, але і як подальшу перемогу над людськими вадами на «духовному шляху».

В наступній картині дія відбувається через декілька днів. Мандрівники втомлені та хочуть перепочити. Раптом Сюаньцзан помічає дитину, він просить Сунь Укуна покласти дитину на спину та віднести його до хати, яку вони побачили попереду. Оскільки Сунь Укун не може підняти дитину, він попереджає Сюаньцзана, що цей хлопчик насправді біс-перевертень, але Сюаньцзан не хоче слухати свого супутника та «учня» мавпу Сунь Укуна. Поки Сунь панькається з неймовірно важкою дитиною, його мати-відьма (Бісівська матір) викрадає ченця. Шасен ніяк не може завадити цьому.

Отже, у цій сцені на перше місце виходить китайська середньовічна міфологія, яка, як і міфологія середньовічної Європи, налічує низку образів фольклорно-народного характеру. Функціонально в тексті драми бісівська мати теж виступає як уособлення демонічних сил, що є в китайській буддійській та даоській міфології, адже вона не лише сама є демоном, а і породжує ряд демонів. Цей образ суто жіночий, чим ще більше підкреслюється протиставлення образу Бісівської матері чоловічим обрам Сюаньцзана, а також буддійським святим. Але без вищої допомоги ченець Сюаньцзан не може подолати демонічної сили.

Отже, зорієнтувавшись, що вчитель пропав, супутники починають благати втрутитися Бодхисатву Гуанїнь та Будду. Бодхисатва Гуанїнь приходить до них. Дізнавшись про ситуацію, вона повідомляє, що відьма – це насправді демон, «Бісівська мати», що має велетенську силу та приготувала пастку для ченця Сюаньцзана на шляху до буддійської нірвани. Гуанїнь звертається за допомогою до Будди і той накриває хлопчика-демона великою буддійською чашею та забирає до себе на сім днів і ховає під свій трон. Бісівська мати збирає демонічне військо, але Будда кличе всіх бодхисатв, серед яких є бодхисатва мудрощі Маньчжушрі та бодхисатва дотримання буддійських заповітів Самантабhadра, що фігурують у тексті «Лотосової сутри». Бісівська Мати і все бісівське воїнство приходять до Будди Шак'ямуні, але не подумують звільнити хлопчика-демона. Бісівське військо відступає. Нарешті, Бісівська мати демонструє готовність визнати вчення Будди і їй повертають сина. А Сюаньцзан, Сунь Укун та Шасен продовжують свій шлях.

Розглянутий епізод має як народне, так і буддійське походження, адже він нагадує нам про легенду перемоги Будди Шак'ямуні над демоном Марою. В п'єсі він дуже подібний на буддійські легенди, зокрема ми маємо мотив навернення демона до буддійського вчення. Згідно з буддійською концепцією, навернений демон полишає творити зло та починає захищати тих, хто іде буддійським шляхом. У п'єсі ці деталі не розкриті, оскільки для світогляду середньовічного китайського буддиста вони є реальними.

Зрештою, в драмі йдеться про перемогу доброго персонажу над персонажем негативним, але навернення демона до релігійного вчення – сюжет суто буддійський, для західної культури в цілому не характерний. З точки зору логіки структури п'єси кожен герой має свою «функцію». Функцією Будди Шак'ямуні є навернення до буддійського вчення, функцією Гуаньїнь, а разом і помічників Сюаньцзана, є допомога Сюаньцзану подолати великий шлях. Отже, кожен герой діє відповідно до власної функції.

Наступна сцена починається з арії Чжу Бацзе (豬八戒). Чжу Бацзе – це кабан, генерал-візник, що живе в країні Молічжі. Він розповідає про Пей Тайгун, що живе недалеко на захід від гори, на якій проживає Чжу (гора має назву Чорного вітру), що не хоче видавати свою дочку Хайтан за бідняка Чжу, але дівчина щовечора чекає нареченого. Чжу Бацзе милується красунею та хоче її викрасти. Він має хитрий план: вночі він перетворюється на бідняка Чжу, якого чекає Хайтан, приходять до дівчини та вмовляє піти на гору Чорного вітру, помилуватися красивою природою. Дівчина легко піддається вмовлянням та тікає разом з Чжу Бацзе, що перетворився на бідняка Чжу. В цей час Сюаньцзан із своїми супутниками підходить до гори.

У цьому епізоді з'являється образ «Кабана». Отже, кабан Чжу Бацзе в сюжеті драми функціонально уособлює негативні, тваринні інстинкти людини, жадібність, ненаситність. Таке уособлення досить характерне для буддизму, в сучасній китайській Махаяні образи кабана, змії та півня, що уособлюють негативні риси, а саме жадібність, підступність та гнів, часто зустрічаються на діаграмі «Колесо Буття». Отже, образ Кабана Чжу Бацзе, хоча і вільно інтерпретований автором, все ж має канонічне буддійське походження. Тут можна простежити казковий сюжет, подібний до «Красуні та чудовиська», де головні герої сцени виступають як антитеза один одному. Але Чжу Бацзе це також герой-трікстер. Його функцією є ілюстрація тваринних інстинктів. Перемогу Сунь Укуна над Чжу Бацзе можна трактувати як перемогу розуму над тваринними інстинктами.

Наступна сцена починається з арії Хайтан, яку викрав демон Чжу Бацзе. Хайтан не знає, куди вона потрапила, та дуже сумує за домом. Вона боїться демона Чжу Бацзе, адже його зовнішність жахлива. Згодом приходить Чжу Бацає та вимагає від Хайтан принести йому вина. З діалогу ми можемо дізнатися, що батько Хайтан та її наречений Чжу подали один на одного до суду через зникнення Хайтан, але Чжу Бацзе ця справа абсолютно не хвилює.

Тим часом Сунь Укун, Сюаньцзан та Шасен подорожують біля Чорної гори. Вирішивши відпочити, вони піднімаються на гору Чорного вітру. Сюаньцзан та супутники чують діалог Чжу Бацзе з Хайтан. Сунь Укун бере великий камінь та нападає з ним на кабана Чжу Бацзе, далі він розмовляє з Хайтан, яка скаржитья на долю і просить Суня передати її батьковій хустинку, як знак того, що вона досі жива.

У цьому епізоді продовжує розвиватися казковий фольклорний мотив, подібний на сюжет «Красуні та чудовиська». І знову Сунь Укун функціонально виступає як герой-трікстер, тобто як міфічний магічний персонаж, зазвичай хитромудрий та позитивний, що не підлягає загальним засадам поведінки інших персонажів згідно з логікою драми.

Наступна сцена починається з арії батька Хайтан Пея. Він сумує за своєю зниклою вісімнадцятирічною дочкою та звинувачує бідняка Чжу в її зникненні. Зі свого боку, Чжу звинувачує батька. Вони готують позов один на одного, але в цей час приходять Сюаньцзан із супутниками. Сюаньцзан розказує про те, що бачив, як Чжу Бацзе веде бесіду з Хайтан. Щоб знайти Чжу Бацзе, який утік від Сунь Укуна, останній викликає місцевого духа землі (В китайській народній та народно-буддійській міфології духи Землі виступають як чиновники найнижчого рангу, що несуть відповідальність за свій регіон). Отже, Сунь та дух землі намагаються знайти демона Чжу Бацзе, для цього Сунь Укун повертається на гору та прямує до печери, де перетворюється на Хайтан, а справжня Хайтан повертається додому. Повертається Чжу Бацзе та, спочатку не помітивши підміни, залишається разом з Сунь Укуном. Чжу

Бацзе дуже здивований зміною характеру Хайтан, адже вона стає неввічливою. Нарешті, у той момент, коли Сунь Укун нападає на Чжу Бацзе, останній хапає ченця Сюаньцзана та зникає. Єдине, що рятує Сюаньцзана в цьому авантюрно-казковому епізоді, – нове звернення Сунь Укуна до Гуаньїнь та до небесного генерала Ерлана, «грізного янгола» північного буддизму.

Наступна сцена починається з арії генерала Ерлана, який спустився на землю. Функція Ерлана в тексті фантастичної драми – допомогти Сюаньцзану виконати свою місію. Ерлана супроводжує «худий пес» – істота, яку боїться кабан Чжу Бацзе.

Ерлан з допомогою пса знаходить місце, в якому Чжу Бацзе ховає танського ченця. Чжу Бацзе при зустрічі каже, що небесний генерал Ерлан – його найголовніший особистий ворог. Ерлан осаджує печеру, кабан відбивається, але побачивши пса втікає. Його хапають – ченця Сюаньцзана звільнено. Після всього Кабан Чжу Бацзе демонструє покірність Будді і готовність супроводжувати ченця.

Ерлан в китайській міфології виступає у функції «небесного генерала», духа-хранителя буддійського вчення, прислугує бодхисатві Гуаньїнь як чиновник нижчого рангу чиновнику вищого рангу, а отже функцією Ерлана в п'єсі є захищати Сюаньцзана, не дати йому провалити завдання. Ерлан сам розказує в діалозі з Чжу Бацзе про свою «функцію». І дійсно, ми можемо побачити прямий та достатньо примітивний антагонізм Чжу Бацзе як демонічної істоти та Ерлана як небесного генерала. Антагонічними є і їхні функції в картині, що розглядається: «функцією» Чжу Бацзе є завадити Сюаньцзану, але в результаті двообою перемагають світлі сили. Бо коли Сюаньцзан і Ерлан ловлять Чжу Бацзе, він приймає буддійське вчення та продовжує слідувати разом з Сюаньцзаном.

У епізоді перемоги над Кабаном ми можемо побачити мотив перемоги бодхисатв над демонічною істотою. Необхідно зауважити, що буддійські бодхисатви не можуть заподіяти шкоди живій істоті, а отже, підкорюючи, демона ніколи не вбивають і не завдають йому значної шкоди, адже вбивство будь-якої живої істоти, навіть демона, в китайському буддизмі вважається смертним

гріхом. Отже, весь четвертий акт п'єси присвячений сюжету з Чжу Бацзе та складає окрему історію.

На початку п'ятого акту мандрівники наближаються до Держави жінок. Держава жінок знаходиться на захід від Китаю, тут немає жодного чоловіка. Цариця царства жінок хоче, щоб Сюаньцзан та його супутники навіки залишилися в її країні. Отже, «функція» цариці така сама, як і у демонів: не дати супутникам досягти їхньої мети, зірвати їхню місію. Сюаньцзан розповідає, що уві сні до нього прийшов Вейто (бодхисатва Ваджрапані, захисник буддизму) та попередив про небезпеку. Цариця запрошує супутників на бенкет щоб підпоїти їх з чаші насолоди та залишити навіки в палаці. Але Сюаньцзан та Сунь Укун відмовляються пити з чаші насолоди. Чжу Бацзе та Шасен, не зважаючи на попередження, випивають з неї та втрачають свідомість. Після чого приходять служниці та намагаються затягнути ченця Сюаньцзана і супутників до заднього палацу, свої дії Цариця пояснює цитатами з конфуціанського вчення. Але спершу втручається Сунь Укун, а згодом з'являється бодхисатва Вейто, повідомляючи в арії про свою сюжетну «функцію» – врятувати Сюаньцзана за вказівкою бодхисатви Гуаньїнь. Зрештою, Цариця усвідомлює важливість місії Сюаньцзана та відпускає подорожніх. Подорож продовжується.

Країну жінок можна розглядати як суто міфічний мотив, в принципі, країна жінок – часопростір, який можна протиставити традиційному патріархальному конфуціанському суспільству. Отже, країна жінок – «дзеркальне» місце дії відносно Китаю доби Тан. Цариця ж посилається на конфуціанські закони.

Чаша задоволення – символ спокуси, яку Шасен та Чжу Бацзе не можуть подолати, адже «функція» Шасена – символізувати гнів, злість та негативні емоції, а «функція» Чжу Юацзе – символізувати тваринні відчуття. Тому Шасен та Чжу Бацзе ще не змогли подолати спокуси, відповідно до своєї функції в сюжеті. Сунь Укун, згідно з власною сюжетною функцією, символізувати активний розум і подолати цю спокусу може. З іншого боку ми, як глядачі, спостерігаємо за випробуванням Сюаньцзана. Сюаньцзан

без чарівної допомоги будд та бодхисатв ще жодного разу самостійно не зміг подолати випробування. В останньому з розглянутих епізодів діє Вейто – бодхистава Ваджрапані, тобто бодхисатва «з алмазними руками». Вейто знову «функціональний», другорядний персонаж, хранитель буддійської віри. Алмаз (Ваджра) символізує в буддизмі Махаяни непорушність, вірність обітницям, духовну чистоту та міцність. Бодхисатва Ваджрапані в північному буддизмі є покровителем військової справи. Ось чому в вищезазначеному епізоді драми автор вводить образ саме цього персонажу північного буддизму.

У наступній сцені після довгої мандрівки, заблукавши, подорожні зустрічають мандруючого даоса, збирача лікарських трав. Даос попереджає супутників про Вогняну гору, на вершині якої живе «Царівна з вогняним віялом», яке може загасити вогні Вогняної гори та дати супутникам пройти. Сунь Укун вирішує попроситися до неї в чоловіки і обманом заволодіти цим дорогоцінним віялом. Тому Сунь Укун звертається до місцевих духів та питає дорогу до царівни.

Персонаж лікаря, якого Сюаньцзан разом з учнями зустрічають на шляху до Індії також можна розглядати як символ, адже проповідники буддійського вчення часто розглядають свою діяльність як подібну до справи лікаря, китайські «традиційні», народні лікарі також прекрасно ознайомлені з буддійським вченням.

«Вогняна гора» та «Царівна з віялом» – теж суто фантастичні, фольклорні мотиви давньої п'єси, які можна функціонально розглядати як перешкоди, які має подолати Сюаньцзан на своєму шляху за буддійськими канонами.

«Вогняна гора» символізує великі труднощі, які мандрівники зустрічають на шляху. В цьому епізоді Сунь Укун знов функціонує як герой-трікстер, допомагаючи всім своїм супутникам долати перешкоди. Враховуючи, що згідно дослідження С. В. Нікольської [80, с. 116], Сунь Укун – символ активної, практичної свідомості, який можна протиставити персонажу Сюаньцзана, як символу свідомості, зануреної у себе, медитативної та абсолютної. Саме



Сунь Укун намагається вирішити практичне завдання, яке перед ними постало.

Наступна сцена починається з арії «Царівни з вогненным віялом». Згодом приходить Сунь Укун, але царівна розгадує його план. Задум Суня не вдається: спершу він розкаже про себе, а згодом починає сваритися з царівною. Сварка переростає в бійку, та царівна за допомогою чарівного віяла скидає Сунь Укуна з гори.

У цій сцені герой Сунь Укун не може впоратися із завданням, тому він звертається по допомогу до бодхисатви Авалокітешвари – Гуаньїнь. Тут ми бачимо сильний вплив буддизму Лотосової сутри (школи *тяньтай*) та вірувань цзінту, як на саму структуру п'єси, так і на свідомість автора. Адже в двадцять п'ятому розділі Лотосової сутри бодхисатва Гуаньїнь розглядається як метафізична істота, що може допомогти будь-кому, хто просить її про допомогу. Це вірування відображається в наступній сцені драми.

Падаючи з гори, Сунь Укун звертається до бодхисатви Гуаньїнь. Гуаньїнь відповідає на звернення Сунь Укуна та посилає князя грому, дядька-вітра, матір-блискавку, наставника-доща а також водяних створінь згасити Вогненну гору. Істоти, яких прислала бодхисатва, гасять вогняну гору, і Сюаньцзан з супутниками проходять гору та вирушають далі.

В описаному епізоді ми знову спостерігаємо взаємодію канонічного буддійського персонажу – бодхисатви Гуаньїнь та фольклорних персонажів, що уособлюють сили природи. Матінка-блискавка – другорядний, суто функціональний персонаж, ім'я якого вказує на його функцію, фактично значення дуже примітивно відображається у назві означуваного. Бодхисатва Гуаньїнь вкотре проявляє надприродні здібності, щоб, згідно зі своєю функцією, у сюжеті драми допомагати Сюаньцзану подолати труднощі шляху, а отже, знов виконує свою функцію в сюжеті драми – допомагає головним героям пройти духовний шлях.

На початку шостого, фінального акту дії Сюаньцзан разом з супутниками досягають країни будд. Сюаньцзан коротко згадує про всі колишні пригоди.

Мандрівники дісталися до кордонів індійських земель. Тут живе бідна жінка, що торгує коржиками з сезамом, яка зустрілася з учнем Будди. «老身中印土人，卖胡饼为业». («Стара середня індуска, продавець коржів з насінням кунжуту, однак відвідує буддійські зібрання»). «自童时亲受摩诃伽叶所教，传得真如正觉之性，能回三毒为三净界，回六贼为六神通，回烦恼作菩提，回无明作大智» [196]. («З молодих часів отримала буддійське вчення від Махакаш'япи, який передав істинні погляди на природу, може три отрути (злість, гнів та ненависть) перетворити на три чисті всесвіти, перетворити «шість шахраїв» (ніс, рот, тіло, вуха, очі, думку) на шість (відповідних) духовних талантів, перетворити турботи на просвітління, а недосвідченість – на високі знання»). Сунь Укун вихваляється своїми знаннями, та торговка питає Сунь Укуна про зміст Праджня-парамітри сутри, на що Сунь Укун не може відповісти. Після комічно-філософського діалогу веде до Будди.

У цій сцені ми знову можемо побачити протиставлення характерів героїв – Сунь Укуна та жінки-торговки, в цілому сцена слугує сюжетною зв'язкою основної сюжетної лінії та розв'язки п'єси, відображеної в наступній сцені.

Наступна сцена починається на вершині Духу, де проживає Будда Шак'ямуні та його учні: Ананда та Каш'япа, Маньчжушрі та Самантабhadра. Сюань-цзан забирає буддійські сутри: 《金剛经》 Праджня-парамітра сутру, 《心经》 Сутру серця, 《莲花经》 Лотосову сутру, 《楞伽经》 Ланкааватара-сутру. Будда наказує чотирьом своїм учням допомогти Сюаньцзану дістатися Танського Китаю, Сюаньцзан закриває очі і досягає Китаю тієї ж самої миті та потрапляє на аудієнцію до імператора. Супутники Сюаньцзана досягають нирвани.

У фінальному епізоді драми гора знов виступає як часопростір дії, отже архетип світової гори, про яку йшлося вище, знову з'являється в тексті драми.

Одним з героїв драми є історичний будда Гаутама Шак'ямуні, що є винятковим для юаньської драматургії фактом. Історичного Будду ми не зустрічаємо в жодній іншій драмі *цзацзюй*, отже,

драма «Подорож на захід» вирізняється і в цьому випадку. Функцією Будди Шак'ямуні, як літературного персонажа в сюжеті драми, є «передача» буддійського вчення, отже, Будда Шак'ямуні в драмі змальований аналогічно до текстів буддійських сутр, в оточенні учнів Будда Шак'ямуні передає буддійське вчення подорожнім, що прибули до нього. Зауважимо, що часопростором дії є не реальна Індія, а райський всесвіт, західний рай.

Отже, подолавши довгий духовний шлях, наповнений труднощами, Сюаньцзан за одну секунду повертається до Китаю. Розв'язка достатньо символічна, адже довгий шлях у п'єсі розглядається як процес духовного подвижництва, поступового позбавлення вад (що в п'єсі відображається як перемога над демонічними силами). Оскільки подвижницький шлях Сюаньцзана вже пройдено, він не вимагає повторення, редуплікації. Аудієнція у Імператора наприкінці п'єси вказує на «легітимність» подвигу Сюаньцзана та підкреслює його значення.

Фінал п'єси «Подорож на захід» відбувається в ідеальному, абсолютному часопросторі, позначеному в п'єсі як гора Ліншань, тобто гора Грідхакутра. Але тут гора Ліншань, назва якої позначає вершину духу, а отже позначає не реальну географічну місцевість, а абстрактний ідеальний стан буття, куди прибувають Сюаньцзан та його супутники, тобто досягають фіналу своєї подорожі. Піднявшись на вершину Духа, Сюаньцзан зустрічає Будду Шак'ямуні. В останній, двадцять четвертій сцені, Сюаньцзан повертається до Будди і досягає нірвани.

Драма закінчується позитивно. Фактично, ми бачимо сюжетну розв'язку п'єси – три «фантастичні істоти, навернені в буддійське вчення, стають буддійськими святими, занурюються в нірвану». Нічого подібного середньовічна європейська свідомість створити не могла. Фактично весь сюжет п'єси «Подорож на захід» ілюструє духовний шлях головних героїв від майже демонічного стану до нірвани. Випробування, що випадають головним персонажам у процесі проходження шляху, постійно ускладнюються, а отже, суттю сюжету драми є катарсис, про який зазначалось вище.

Естетичне сприйняття, на яке розрахована драма, тісно пов'язане з народною свідомістю та середньовічним народним світоглядом, а відтак – відображає народні уявлення тих часів. «Географія» драми також є достатньо відносною.

Далі ми систематизуємо та проаналізуємо мотиви китайського буддизму, присутні у досліджуваній п'єсі: месіанські мотиви китайського буддизму, мотив перемоги над демоном та навернення демонічної істоти в буддійське вчення.

Буддійська філософія та міфологія відобразились у драмі «Мавпа слухає сутри» (згодом, її мотиви використав У Чанень, поєднавши матеріал драми з драмою «Подорож на Захід» у другому розділі однойменного роману «Подорож на захід», де Сунь Укун приходить до учня будди Субхуті по буддійські вчення, чому ми і згадуємо п'єсу «Мавпа слухає сутри» в комплексі з драмою «Подорож на захід»). Аналіз драми здійснено за оригінальним текстом [196].

Драма «Мавпа слухає сутри» має певні паралелі з драмою «Подорож на захід». В обох п'єсах можна знайти схожі буддійські мотиви, наприклад, мотив навернення демонічної істоти в буддійське вчення. Фабула «Подорожі на захід» побудована навколо мандрівки буддійського ченця Сюаньцзана на захід, а мотив навернення демонічних істот посідає центральне місце. Образ Мавпи, її вміння орієнтуватися у всіляких ситуаціях, в китайській літературі є символом буденного практичного розуму, що протиставляється абстрактному, філософському розуму, який досягає абсолютного буття.

У названій драмі розглядається буддизм школи Цаодун Чань, однієї з найбільш популярних шкіл буддизму юанського періоду, розповсюдженого в Китаї та Монголії. Система підкреслено алогічних китайських буддійських діалогів, що вміщують логічне питання та нелогічну відповідь, мали сильний вплив на формування драми «Мавпа слухає сутри» (див розділ 1 п. 1.1). Адже сам сюжет цієї драми суто символічний. Конфлікт у п'єсі виявлений лише між персонажем настоятеля монастиря та чарівною мавпою, при чому, твір цей хоча і можна зарахувати до драматургії як до роду

літератури, та драматизм у ньому майже відсутній. Фактично, цю п'єсу можна охарактеризувати як популяризаторську, адже основою її метою є популяризація ідей буддизму школи Чань.

П'єса «Мавпа слухає сутри» складається з чотирьох актів та, порівняно з іншими п'єсами жанру, дуже коротка. Головних героїв п'єси двоє – буддійський наставник Сюгун та чарівна мавпа, яка хоче «здобути буддійське просвітлення». Ми можемо провести паралель між образом мавпи в драмі та образом Сунь Укуна в драмі «Подорож на захід». Але, у драмі «Мавпа слухає сутри» присутні всього двоє персонажів: чарівна мавпа, що може обернутися на будь-якого героя, та наставник Сюгун. Сюжет драми дуже простий, він полягає в спілкуванні буддійського наставника та «учня», тобто п'єса містить всього один фанастичний буддійський персонаж.

Отже, коротко згадаймо сюжет драми: чернець Сюгун – буддійський відлюдник. Він оселився на горі Лунцзішань, оскільки ця гора мала дуже красиву природу та краєвиди, а тому підходила для буддійської медитації. Сюгун – ідеалізований буддійський відлюдник. Він роздумує над сутністю буття, буддійськими істинами, буддійськими ідеалами, милується природними красотами, але не бере учнів. Земні проблеми не хвилюють відлюдника – все своє життя він присвячує небесним буддійським істинам. У першому акті дії до Сюгуна приходять лісоруб та спілкується з наставником Сюгуном на буддійські теми. Лісоруб – колишній чиновник, що залишив кар'єру та став на буддійський шлях. Він глибоко осягнув конфуціанські канони, такі як «Книга Змін» Чжоуї (《周易》), «Історичні записки» Сима Цяня Шицзі (《史记》), літопис «Весни та осіні» Чуньцю (《春秋》), «Книгу етики (церемоній)» Ліцзі (《礼记》). Наставнику Сюгуну здається дивним, що лісоруб настільки освічений. Оскільки основний напрямок думки в драмі можна характеризувати як пантеїстичний, значна увага приділяється красі природи, а тому арії наповнені пейзажною лірикою.

У другому акті п'єси в помешкання наставника Сюгуна приходять «чарівна мавпа». Мавпа одягає буддійську рясу та починає

читати буддійські сутри, пародіюючи наставника. Повернувшись додому, наставник Сюгун викликає небесного духа і той виганяє чарівну мавпу. Але Сюгунові поведінка мавпи здається дивною, він хоче навернути її на буддійський шлях, допомогти їй досягнути власну природу, що і є основною ідеєю п'єси. В третьому акті чарівна мавпа приходить в образі конфуціанського чиновника. Наставник Сюгун спілкується з нею, проповідуючи буддійські істини та розкриття власної природи. В останньому, четвертому акті драми, чарівна мавпа досягає стану нирвани.

Отже, у короткій драмі «Мавпа слухає сутри» ми можемо побачити ті самі мотиви, що і в драмі «Подорож на Захід». В обох творах присутній мотив навернення фантастичних демонічних істот до моральних цінностей, в обох п'єсах присутній символізм гори як вершини духовного шляху (цей мотив простежується у всіх буддійських *цзацзюй*). В обох драмах присутня необхідність розкриття власної природи, в обох драмах буддійський святий може звертатися до фантастичних істот (тут – це дух гори) за допомогою для підкорення демонічних сил. Зрештою, обидві драми символічно змальовують шлях до буддійської нирвани, що і дозволяє нам визначити ці п'єси саме як буддійські драми.

### **3.3. Символіка місця та часу дійства в драмі *цзацзюй***

Отже, якщо суттю буддійської драми є розкриття духовного шляху головного персонажу (осягнення буддійських істин, досягнення моральних чеснот та подолання вад), то символіка місця дії теж відіграє вагомую роль у драмі. «Ідеальний часопростір», «часопростір абсолюту» – райська місцевість, заселена буддами та бодхисатвами, є місцем початку та кінця дії буддійської п'єси. З місцевістю пов'язані найважливіші мотиви буддійської драми – мотив гріхопадіння та мотив повернення до абсолютного. Така закономірність більш чи менш проявлена у всіх буддійських драмах *цзацзюй*. Відповідно до цього, місце, в якому розгортається дія драми, знаходиться за межами ідеального часопростору, зазвичай

у земних умовах (для тієї доби). Тому місце дії більшості актів п'єси відбувається на землі, а не в «ідеальному часопросторі». На землі будди та бодхистатви приймають вигляд звичайних людей (мотив утілення) та мають відіграти певну, визначену їм небесними силами (і, відповідно, сюжетом драми) роль (сюжетну функцію). Отже, мотив «занепалого» небожителя та мотив втілення (зазвичай) небесного наставника є характерною ознакою буддійських *цзацзюй*. Щодо чудесного втілення «занепалого» небожителя В. В. Малявін зазначає: «С древности в китайской литературе бытовал гротескный образ «Сосланного на землю небожителя» (дисяня)» [75, с. 388]. «Образи засланих на землю небожителів часто фігурують у п'єсах китайського театру. Ці герої театральних лав є справжніми «лібертінами» на китайський манер – гуляками, шукачами задоволень, що не бажають відмовитись від земних насолод і навіть після «навернення на вірний шлях» майже силоміць йдуть на небеса» [64, с. 388]. Такими персонажами є торговець Лю, Лю Цуй, до певної міри, навіть відомий китайський поет Су Дунпо та група міфічних істот у драмі «Подорож на захід».

Відповідно, якщо в драмі присутній герой цього, характерного лише для китайської буддійської драматургії типу, антитезою до нього виступає інший герой, буддійський наставник. У сюжетах юанських *цзацзюй* ми знайомимось із багатьма персонажами – буддійськими ченцями та наставниками. Наприклад, чернець Будай (布袋和尚) – дуже популярний персонаж у традиційній китайській культурі, що уособлює втілення будди кохання – Майтреї (《布袋和尚忍字记》), наставник Мінюе (月明和尚) у драмі «Порятунок Лю Цуй» (志公和尚), наставник Цзагун (佛印禅师), Учитель медитації Фоін (печать будди) у драмі «Сон Дунпо», танський ченець Сюаньцзан (唐僧玄奘和尚) у драмі «Подорож на захід», наставник Фабень у драмі «Студент Чжан Юй варить морську воду біля острова Шамень» та настоятель монастиря Пуцзюеси в п'єсі Ван Шифу «Західний флігель», про яку згадаємо нижче. Перераховані персонажі відображають сакралізовані, ідеалізовані портрети буддійських ченців доби Юань (1271–1368),

хоча в образі ченця Будая завжди присутній елемент комізму, наставник Фоїнь у драмі «Сон Дунпо» схильний до парадоксів (наприклад, п'є вино після п'ятнадцятирічного відлюдництва).

Сюжетною функцією буддійського ченця є: знайти головного героя та наставити його на шлях істинний, допомогти обійти низку спокус, які виникають у ході розвитку сюжету. В усіх проаналізованих вище драмах буддійські ченці належать до головних діючих персонажів. Буддійським наставникам в юанських драмах *цзацзюй*, на відміну від будд та бодхисатв, майже не властиві емоції, людські почуття. Вони лише старанно виконують свою сюжетну «функцію»: ведуть головного героя п'єси до духовного просвітлення, допомагають йому позбутися негативних рис характеру, а отже, мотив буддійського ченця (або мотив утілення небожителя як ченця) в юанській драматургії – це завжди мотив зустрічі з мудрим наставником.

В юанських драмах персонажі буддійських ченців виконують роль не стільки саме ченця, «бхікшу», скільки роль священнослужителя, майже фантастичної істоти, що єднає «абсолютний» та «буденний» часопростори. Наприклад, Сюаньцзан повертає із західного краю буддійські канони. (Захід у цьому контексті – не лише географічне позначення або географічний натяк на Індію, це ще й символ, пов'язаний з вірою в західний рай Будди Амїтабхи та сформованою солярною міфологією, адже «райське потойбіччя» знаходиться за місцем заходу Сонця – образ з давньокитайської міфології; психологічно цей мотив пов'язаний також з давньокитайським даоським раєм безсмертних, в якому секрети безсмертя охороняє «мати заходу» – Сіванму). Наставник Сюйгун, ретельно оберігаючи буддійське вчення від посягань з боку демона – мавпи, врешті, спілкуючись з мавпою, допомагає їй стати святою, наставник Фоїн допомагає Су Дунпо стати буддистом, наставник Сюаньцзан рятує трьох демонів – Сунь Укуна, кабана Чжу Бацзе та водяника Шасена. Отже, можемо зробити висновок, що буддійський наставник – це герой, який допомагає досягнути абсолютного, ідеального. На початку драми цей персонаж виступає як антитеза герою, який «збився зі шляху» (в драмі «Подорож на Захід» Сюаньцзан виступає як



персонаж, який підкорює демонів та навертає їх до буддійського вчення, наприклад, підкорює Сунь Укуна).

У контексті мотиву втіленого на землі небожителя повернемося до образу Будая – Будди Майтреї. Образ Будди Майтреї чітко розкрито в п'єсі «Знак терпіння». В. В. Малявін зазначає: «У процесі становлення живопису в китайському пантеоні та мистецтві з'являються персонажі, що втілили в собі традиційні риси гротескно-стилізованого портрету. Такий, наприклад, товстоброхий Міле – гротескний варіант будди Майтреї, котрий, згідно розповсюдженому віруванню, ходить по землі і своїм суто приземистим виглядом неначебто висміює таємниці буддійської святості» [75, с. 388]. На нашу думку, в п'єсі «Знак терпіння» автор задіяв чимало фантазії і змалював ченця Будая дещо комічним, пародійним персонажем, що вказує на відносність уявлень про буття. У своїй комічній манері виголошуючи буддійські (можливо, не лише буддійські, а й загальнолюдські) істини, чернець Будай втілюється на землю з абсолюту, та, зрештою, веде головного героя трагічним шляхом до абсолютних істин, допомагає головному герою досягти ідеального, райського буття.

Образ Будди Майтреї<sup>3</sup>, присутній у драмі «Знак терпіння», вказує нам на безпосередньо буддійське коріння традиційної драми

<sup>3</sup> Віра в трьох будд – будди минулого, сучасного та майбутнього – вагомий постулат китайського буддизму, що сильно вплинув на формування свідомості середньовічного буддизму за доби Юань (1271-1368) та на розвиток юанської драматургії. Будда минулого Махакаш'япа (Діпанкара) символізує давність буддійського вчення та віковичну наступність буддійської традиції. Будда сучасного – Шак'ямуні, засновник сучасного буддійського вчення та будда майбутнього – Майтрея – символізує оновлення вчення в майбутньому, що вказує на непостійність існування речей і навіть тимчасовість сучасного буддизму. Троє будд – суто китайський мотив в у буддизмі Махаяни. Адже троїчність існування всесвіту, традиційні тріади (людина, небо, земля; верхній, нижній та середній – земний світи, три вчення – даосизм, буддизм, конфуціанство, троє мудреців – Конфуцій, Шак'ямуні та Лао-цзи; три мудреці західного раю – Амітабха (санскр. Безмежне світло), Авалокітешвара (бодхисатва, що уособлює співчуття) та Самантабhadра (бодхисатва, що уособлює самобутність природи), будда Шак'ямуні та двоє учнів – Ананда та Каш'япа; тріада будда Вайрочана (санскр. «сяючий», будда абсолюту) та двоє бодхисатв – Маньчжушрі (мудрість) та Саматабhadра) – основоположні нумерологічні тріади традиційної китайської культури.

доби Юань (1271–1368) та на тісний зв'язок юаньської драматургії з жанром *бяньвень*. Про образ Будди Майтреї в драмі «Знак терпіння» в своєму дослідженні згадує Мао Сяоюй. Безперечно, як на думку Мао Сяоюя [192, с. 60], так і на нашу думку, образ Будди Майтереї – майбутнього будди кохання, розвивається з наступних буддійських джерел «Канон народження Будди Майтреї» («弥勒上生经») та «Канон сходження Будди Майтреї» («弥勒下生经»). Обидва канони – канонічні книги буддизму школи Чистої землі, особливо її раннього відгалуження, досі не перекладені українською та російською мовами.

Цікавою видається постать наставника Фоїня. Фоїнь в аналізованій п'єсі не лише показує надлюдську витривалість, медитуючи більш ніж п'ятнадцять років, але і має владу над надприродними силами, приймає неординарні рішення, пропагуючи свої погляди.

У багатьох п'єсах *цзацзюй* місцем дії виступає буддійський монастир (напр., у драмах «Знак терпіння», «Сон Дунпо», «Порятунок Лю Цуй», «Мавпа слухає сутри», «Студент Чжан варить воду біля острова Шамень»). Наприклад, у драмі Ван Шифу «Західний флігель» присутній синкретизм китайського буддизму та тісний взаємозв'язок між китайським буддизмом і конфуціанством, коли нам демонструють, що студент-конфуціанець спиняється в буддійському монастирі з метою вивчати конфуціанські канони, не ставлячи за мету вивчати тут буддизм або читати буддійський канон. Спиняються в монастирі не лише чоловіки, але і жінки, що вказує на відносну відкритість буддійських монастирів за доби Юань (1271–1368). У п'єсі проілюстроване ставлення звичайних людей доби Юань (1271–1368) до буддизму. В драмі міститься цінний з історичної точки зору опис побуту ченців монастиря Пуцзюєси.

У драмі Лі Хаогу «Студент Чжан варить воду біля острова Шамень» буддійський монастир також виступає як місце дії драми. Сам студент-конфуціанець також є «занепалим небожителем», щоправда – даоським «нефритовим хлопчиком». Метою його земного існування є віднайти «земне втілення» «занепалої небожительки», «нефритової дівчини». В кінці драми вони також

повертаються на небеса, в «абсолютний часопростір». Але їхня драма має переважно народне забарвлення, а буддійський монастир тут виступає як місце дії. В драмі зображений буддійський ченець Фаюань, настоятель монастиря Камінного будди, який в першому акті п'єси допомагає студенту Чжану зустріти Цюнлян – земне втілення Нефритової дівчини, яка втілилася в дочці Водяного дракона. Побачивши її на березі моря під час відпочинку в монастирі та закохавшись, студент Чжан за порадою Феї та за допомогою чарівного дійства кип'ятить води всього світового океану, щоб дістатися Цюнлян, дочки Водяного дракона. Збентежений Цар-дракон відряджає слугу, який сповіщає настоятеля монастиря, що морська вода википіла. Настоятель монастиря вмовляє студента Чжана припинити кипіння світового океану та допомагає йому дістатися підводного палацу і стати зятем Царя-Дракона. В кінці драми студент Чжан та його наречена Цюйлян «осягають свою істинну природу» та повертаються в Яшмовий став, місце життя безсмертних.

Драма Лі Хаогу – лірична фантастична п'єса, яку ми можемо вважати за своїм філософським напрямком синкретичною, суто китайською п'єсою. Буддійський монастир тут слугує місцем дії, а настоятель Фабень – мудрим наставником, що допомагає Лі Хаогу та Цюйлян одружитися. В цілому, п'єса має даоський колорит, але в ній присутні мотиви, характерні також для проаналізованих вище буддійських драм.

«Храм, вочевидь, виступав в ролі релігійного патрона театру, виконував почасти протекційні, почасти адміністративні функції. Їхні стосунки визначала та роль, яку відігравав і продовжував відігравати театр у релігійному ритуалі, внаслідок чого театральні вистави з точки зору духовної традиції не суперечили моральним та естетичним засадам, храм і театр не протистояли один одному» [100, с. 221].

Зображення буддійського монастиря можна побачити в усіх драмах, які ми проаналізували вище, що свідчить про значну близькість китайської середньовічної драматургії та

релігійно-філософської традиції Китаю. Останній момент, на якому варто акцентувати увагу у межах дослідження – це духовний шлях головного героя драми від «абсолютного» крізь ряд земних перешкод до абсолютного.

Як правило, герой, «занепалий» небожитель, забуває про своє буття та потрапляє в оточення земних проблем. Згодом, він зустрічає буддійського наставника, який має допомогти йому подолати земні перешкоди. Але перше, що має збагнути герой, – хибність своїх уявлень про навколишній світ. Цьому можуть допомогти лише певні події, які шокують головного героя. Отже, тут йдеться про мотив зміни світогляду головного героя. В більшості драм *цзацзюй* цей мотив супроводжується рядом чудес або фантастичних діянь, які головний герой має побачити на власні очі. Наприклад, у драмах «Сон Дунпо» та «Порятунок Лю Цуй» цей мотив тісно пов'язаний із мотивом зустрічі чудесного уві сні. Згодом, головний герой осягає нематеріальні цінності, починає проявляти інтерес до моральних цінностей буддизму (і китайської цивілізації, адже автор драми навряд чи міг уявити собі наявність моральних цінностей за межами китайської культури та культури буддійської). Тому, навернення головного героя полягає не у формальному прийнятті буддизму, а в наверненні до моральних цінностей у цілому). Після ознайомлення героя драми з буддійським ученням, він зустрічається з рядом труднощів, які має подолати в процесі розвитку сюжету п'єси. В усіх буддійських драмах місцем дії, де розгортається сюжет, є земля. В кінці драми головний герой має осягнути свою істинну природу.

Таким чином, фантастичні та буддійські *цзацзюй* значною мірою розкривають не лише духовний світогляд, а й побутові уявлення про навколишній світ середньовічного буддиста, отже вони відтворюють той часопростір, в якому живуть та діють герої буддійської драми. Тому це дозволяє нам хоч на мить поринути у світогляд тієї далекої доби і по-новому подивитися на культуру давнього та сучасного Китаю.

Отже, ми розглянули вплив буддизму та санскритської драми на генезу та жанрову парадигму юанської драми *цзацзюй*, виявили ряд мотивів та закономірностей розвитку сюжету буддійської драми, який може бути використаний в подальшому дослідженні східної літератури.

## Висновки

Отже, на формування китайської класичної драми значний вплив справили два чинники: китайський традиційний театр із його церемоніальним корінням та санскритська драматургія, яка потрапила на територію Піднебесної імперії разом з буддизмом, що підтверджують археологічні дослідження. Буддійське мистецтво мало як прямий (з експортуванням до Китаю драматичного мистецтва, зокрема, драми *керала*), так і опосередковані впливи на розвиток китайської класичної драми на ідейному рівні та на рівні жанрової парадигми.

Буддизм можна вважати одним із основних напрямів розвитку китайської думки в добу Юань (1271–1368), оскільки саме буддійське вчення у цей період було однією з ідеологічних основ імперії Юань (1271–1368).

Буддійська доктрина є своєрідним ключем до розуміння зародження та розвитку буддійської драматургії не тільки як культурно-релігійного дійства, а й як цілком самостійного літературного жанру та, водночас, жанру популярної літератури, що дозволяв авторам свободу творчості.

Китайська літературна драма (як рід літератури) зазнала особливо сильного буддійського впливу як у процесі формування, так і в момент фактичного створення Юанської драматургії.

Автохтонно-китайська лінія розвитку китайського театру та китайської літературної драми з первісних часів була пов'язана з культово-ритуальними дійствами (що відображено в працях науковців, насамперед: Чжоу Юйде, Ван Говея, Чжен Чженьдо, В. Ф. Сорокіна, В. В. Малявіна та ін.), але літературна драма *цзацзюй* була сформована під індійським впливом – на формування жанру *цзацзюй* мала сильний вплив, потрапила до Китаю переважно через Східний Туркестан.

В цілому, на становлення жанру *цзацзюй* мала вплив і китайська поезія (вірші *ци* – романси *ши* – поезія *цюй*), проза та ряд театральних жанрів, про які йшлося в першому розділі дослідження.

А отже, жанр *цзацзюй* є продуктом синтезу санскритської драми та інших жанрів, що склався в процесі історичного розвитку китайської та індійської цивілізацій.

Початок академічних літературознавчих та культурологічних досліджень китайської драми було покладено ще на початку ХХ ст., що було викликано як інтересом до китайської культури у світі, так і розвитком китайської гуманітарної науки. Китайські дослідження першої половини ХХ ст., зокрема праці Чжен Чженьдо та Ван Говея, лягли в основу всіх подальших досліджень юанської драматургії, що тривають і до сьогодні.

Юанська драматургія як літературний жанр сформувалася в ХІІІ ст. на півночі Китаю внаслідок дії історичних культурно-соціальних чинників: контакту Китаю з північними та північно-західними народами, насамперед із населенням Східного Туркестану, формуванням нового культурного центру в Пекіні, а також розвитком північної прози до всекитайського рівня. (Пекінська мова, на той час – діалекти *байхуа* та, відповідно, пекінська література внаслідок об'єднання державою Юань усієї території Китаю були розповсюджені по всій Піднебесній імперії, пекінський діалект вперше став основою для всекитайської мови, тому значення культури північного Китаю, враховуючи розповсюдження буддизму, на досліджуваному етапі було надзвичайно великим).

Юанська драма була розрахована на всі прошарки суспільства, про що свідчить надзвичайно широка проблематика юанської драматургії, яка включає п'єси соціального, фантастичного, ліричного, релігійного напрямів. Персонажі, які діють в юанській драмі, ілюструють усю структуру юанського суспільства, в сюжетах відображено образи і ченця, і торговця, і відлюдника, і судді, імператора, і панянки. Психологічні портрети головних героїв юанської драми висвітлені в аріях п'єс, кожен персонаж *цзацзюй* має свій неповторний характер.

Оскільки музичний лад юанської драми, як і акторські амплуа, є надзвичайно складними для виконання, їхнє сценічне втілення вимагало належної професійної підготовки, що було неможливим

без існування професійних груп акторів. А отже, до формування належних економічних та соціально-політичних умов юанської імперії сценічне втілення літературної драми було неможливим. Цим пояснюється настільки пізня генеза літературної китайської драми саме за доби Юань та потреба юанського літератора і суспільства в організованому, розвинутому етико-філософському вченні, яким в юанській імперії став китаїзований буддизм.

Оскільки китайська драматургія мала культово-ритуальні корені, то п'єси часто виконували на народні свята на сценах буддійських монастирів. У такому ключі жанр *цзацзюй* продовжував розвиток буддійських вистав *бяньвень*.

Символіка сценічного втілення юанських *цзацзюй* була тісно пов'язана із символікою китайського буддійського ритуалу, а отже і саму виставу доцільно розглядати як священнодійство і у такий спосіб пояснити релігійно-філософське та фантастично-релігійне спрямування драм *цзацзюй*.

Буддійські мотиви, які проаналізовано в п'єсах, можна поділити на дві основні групи: ті, що пов'язані з міфологією китайського буддизму, та ті, що пов'язані з буддійською мораллю та етикою.

Морально-етичні мотиви буддизму наявні в усіх проаналізованих буддійських *цзацзюй*, вони пов'язані насамперед із духовним шляхом та світоглядом Будди Шак'ямуні.

Головний герой п'єси під час розгортання сюжету має набути буддійського світогляду, осягнути буддійські істини, подолати ряд перешкод, щоб досягнути стану ідеалу китайського буддизму.

Буддійські *цзацзюй* ілюструють утілення буддійського морально-етичного шляху головного героя. У процесі розгортання сюжету драми головний герой повинен подолати недоліки свого характеру, стати на буддійський шлях, набути моральних чеснот, зрештою – долучитися до буддійської святості.

У третьому розділі дослідження шляхом аналізу сюжетів буддійських *цзацзюй* було виявлено наступну закономірність побудови сюжету буддійської драми: сюжетна зав'язка твору має ілюструвати втілення на землі буддійських персонажів, що згодом стануть



головними героями дійства драми, а отже, згідно з буддійським ученням про причинно-наслідкові зв'язки буття, – мотив гріхопадіння головного героя, «позбавлення статусу безсмертного».

Відповідно, розвязка сюжету буддійської драми є осягненням моральних ідеалів та набуття святості. Зазвичай головний герой драми народжується в райському всесвіті святих та повертає своє безсмертя (мотив набуття буддійської святості). Розв'язка сюжету буддійської драми завжди репрезентує традиційні китайські уявлення про навколiшній світ. Отже, сам процес розгортання сюжету драми тісно пов'язаний з трансформацією характеру головного героя.

Серед героїв юанської драматургії зустрічаємо персонажів, головною функцією яких є навернення героя до морально-етичних цінностей. У буддійських *цзацзюй* такий герой є втіленням святого небожителя або бодхисатви, його місією є допомогати головному герою повернутися до моральних цінностей, набуття святості, а отже, ми маємо справу із суто «месіанським» буддійським мотивом.

Виявлені закономірності побудови сюжету ми можемо побачити як у п'єсах фантастично-міфічного характеру (напр. «Подорож на захід», «Мавпа слухає сутри»), так і в п'єсах морально-етичного характеру («Знак терпіння», «Порятунок Лю Цуй», «Сон Дунпо»).

Морально-етичні мотиви буддизму насамперед пов'язані з трансформацією світогляду головного героя, набуття буддійських чеснот, що може бути раптовим («Сон Дунпо») або займати тривалий період життя головного героя (напр. «Знак терпіння», «Порятунок Лю Цуй»).

Міфічні мотиви китайського буддизму помітні, передусім, у фантастичних буддійських *цзацзюй*. Фантастично-міфічні п'єси розкривають нам міфологію китайського буддизму доби Юань, уявлення про життя тієї доби. Аналіз фантастичних *цзацзюй* допомагає зануритися до символічного світу буддійської міфології, символіки буддійських персонажів, їхньої «функції» в сюжеті драми.

Драма «Подорож на захід» яскраво ілюструє міфологію китайського буддизму, яка тут «зливається» з суто історичною сюжетною лінією (подорож буддійського палігрима Сюаньцзана до

Індії). В драмі простежуються як образи традиційних китайських буддійських персонажів (наприклад, Бодхисаттву Гуаньїнь, Бодхисаттву Ваджрапані, Будду Шак'ямуні), так і «низова», народна середньовічна китайська буддійська міфологія: велика кількість демонів, драконів, буддійських духів-захисників, які допомагають буддам та Бодхисатвам (також, суто буддійський міфічний мотив), численні фантастичні істоти.

Найяскравішою буддійською *цзацзюй* є драма «Подорож на захід», сюжет якої має історичну основу (подорож буддійського ченця Сюаньцзана до Індії), але драма залучає велику кількість персонажів народної буддійської міфології (як суто буддійських персонажів – Будду Шак'ямуні, бодхисаттву Ваджрапані, бодхисаттву Гуаньїнь, так і персонажів народної китайської міфології – драконів, демонів, буддійських духів-захисників, що допомагають буддам та бодхисатвам (суто буддійський міфічний мотив). Цю драму можна вважати своєрідною «енциклопедією» буддійської міфології.

У фантастичних *цзацзюй* «Подорож на захід» та «Мавпа слухає сутри» можна побачити міфічні, фантастичні, але суто буддійські мотиви: підкорення демонів буддійським святим та навернення демонічних істот до буддійських моральних цінностей та буддійського вчення.

У драмах морально-етичного спрямування для введення паралельної фантастичної сюжетної лінії використовувався прийом «віщого сну» (наприклад, мотив видіння буддійського пекла, яке наставник Юемін демонструє Лю Цуй).

Часопростір в юанській драмі відіграє символічну роль, отже, його можна вважати вагомим компонентом драми. Концепція часопростору буддійських *цзацзюй* тісно пов'язана з концепцією буддизму «чистої землі» – тобто райських всесвітів, у яких проживають Будди та Бодхисатви. Символічні місця дії найчастіше зустрічаємо на початку та в кінці драми, що дає підставу розглядати їх як буддійський мотив у сюжетах драм. Описи буддійських монастирів (які розкривають реалії їх життя за віддаленої епохи Юань) також можемо віднести до цієї категорії.

Образи будд та бодхисатв в юанській драматургії наближені до канонічних образів китайського буддизму. Їх водночас можна вважати як власне буддійськими, так і суто китайськими образами. Гуаньїнь (Авалокітешвара), бодхисатва співчуття – найпоширеніший буддійський образ в юанській драматургії і в буддизмі часів Юань (1271–1368).

У цьому аспекті драму доби Юань (1271–1368) можна розглядати як новий етап розвитку буддійського театралізованого жанру *бяньвень* доби Тан (618–907). Отже, драма цзацзюй розвиває образи буддійських містерій доби Тан.

Проведений аналіз дає можливість виокремити та класифікувати наступні морально-етичні буддійські мотиви: мотив гріхопадіння та втілення на землі (мотив «падшого небожителя»); мотив навернення до буддійського вчення (шляхом теоретичного та практичного засвоєння ключових моральних цінностей буддизму головним героєм у процесі розвитку сюжету драми); мотив порятунку головного героя; мотив «віщого» сну (який використовується для введення додаткової, фантастичної сюжетної лінії); «месіанський мотив», мотив буддійської «чистої землі».

Юанська драма *цзацзюй* стала основою для подальшого розвитку китайської драматургії, сюжету юанської драми (наприклад, «Подорож на захід») лягли в основу майбутнього розвитку китайської літератури (наприклад, прозового роману У Чаненя «Подорож на захід») та драматичного мистецтва (у театральних дійствах доби Мін (1368–1644) та Цін (1644–1911)), а також численних екранізацій ХХ та ХХІ ст. Саме тому дослідження сюжетів юанської драматургії є важливим для розуміння сучасної китайської драматургії.

## Список використаних джерел

1. Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае / Н. В. Абаев. – Новосибирск: Наука, Сибирск. отд-ние, 1983. – 128 с.
2. Адан А. Театр Корнеля и Расина / А. Адан // Театр французского Классицизма / Пьер Корнель, Жан Расин. – М.: Художественная литература, 1970. – (Библиотека всемирной литературы. Серия 1, т. 43). – С. 5 – 18.
3. Алексеев В. М. Китайская литература: избранные труды / В. М. Алексеев. – М.: Наука, 1978. – 596 с.
4. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. Кн. 1 / В. М. Алексеев; [сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин]. – М.: Восточная литература, 2002. – 511 с.
5. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн.: Кн. 2 / В. М. Алексеев; [сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин]. – М.: Вост. ЛИТ., 2003. – 511 с.
6. Алексеев В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / В. М. Алексеев. – М.: Наука, 1966. – 260 с.
7. Алиханова Ю. М. Литература древнего востока: Иран, Индия, Китай / Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 356 с.
8. Анго М. Класическая Индия / М. Анго. – М.: Вече, 2007. – 400 с.
9. Андросов В. П. Будда Шакьямуни и индийский буддизм: современное истолкование древних текстов / В. П. Андросов; Российская Академия Наук, Институт Востоковедения. – М.: Восточная литература, 2001. – 508 с.
10. Андросов В. П. Буддизм Нагарджуны: религиозно-философские трактаты / В. П. Андросов; Российская Академия наук, Институт Востоковедения. – М.: Восточная литература, 2000. – 799 с.
11. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 288 с.

12. Антология мировой философии: Древний Восток: [сборник] / [отв. за вып. Ю. Г. Хацкевич]. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 992 с.
13. Антологія давньоіндійської літератури / [упорядк, передм. і пер. з санскр. П. Г. Ріттера ]. – Харків: Фоліо, 2013. – 288 с.
14. Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы / Ашвагхоша; Калидаса; [пер. К. Бальмонта; введение, вступ. статья, очерки, науч. ред. Г.М. Бонгард-Левина]. – М.: Художественная литература, 1990. – 575 с.
15. Бадан А. Н. История Китая / А. Н. Бадан, В. В. Адамчик, М. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2004. – 736 с.
16. Бай юй цзин (白语经) (Сутра ста притч) / [пер. с кит. и комментарий И. С. Гуревич; вступит. статья Л. Н. Меньшикова (отв. ред.)]. – М.: Наука, 1986. – 128 с. – (Памятники письменности Востока. LXXXVI)
17. Бьяньвэнь по лотосовой сутре / [издание текста, пер. с китайского, исследование и комментарии Л. Н. Меньшикова]. – М.: Наука, 1984. – 624 с.
18. Васильев Л. С. История Востока в 2 т. Т. 1 / Л. С. Васильев. – М.: Высшая школа, 2001. – 512 с.
19. Васильев Л. С. История Востока в 2 т. Т. 2 / Л. С. Васильев. – М.: Высшая школа, 2001. – 560 с.
20. Васильев Л. С. История религий Востока / Л. С. Васильев. – М.: Высшая школа, 1988. – 416 с.
21. Васильев. Л. С. Культы, религии, традиции Китая / Л. С. Васильев. – М.: Восточная литература, 2001. – 483 с.
22. Васубандху. Абхидхармакоша / Васубандху. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – 336 с.
23. Вернер Э. Мифы и легенды Китая [Текст] / Эдвард Вернер; [пер. с англ. С. Федорова]. – М.: Центрполиграф, 2007. – 363 с.
24. Воскресенский Д. Н. Драматургия: [Китайская литература на рубеже XIX и XX веков] / История всемирной литературы: в 9 томах // АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т. 8. – М.: Наука, 1994. – С. 609–610.

25. Галич О. Теория литературы / О. Галич, В. Назарец, С. Васильев. – К.: Либідь, 2008. – 486 с.
26. Гийон Е. Философия Буддизма / [пер. И. Борисовой]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 160 с.
27. Дагданов Г. Б. Буддизм в жизни и творчестве танского поэта Бо Цзюйи / Г. Б. Дагданов // Буддизм в литературно-художественном творчестве народов Центральной Азии. – Новосибирск: Наука, Сибирск. отд-ние, 1985. – с. 89–101.
28. Дагданов Г. Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя / Г. Б. Дагданов. – М.: Наука, 1984. – 132 с.
29. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 1: Философия / [гл. ред. М. Л. Титаренко; ред. тома М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2006. – 727 с.
30. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 2: Мифология. Религия / [ред. Тома М. Л. Титаренко, Б. Л. Рифтин, А. И. Кобзев и др.]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2007. – 869 с.
31. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 3: Литература. Язык и письменность / [ред. Тома М. Л. Титаренко, С. М. Аникеева, О. И. Завьялова, М. Е. Кравцова и др.]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2008. – 855 с.
32. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / [ред. тома М. Л. Титаренко, Л. С. Переломов, В. Н. Усов и др.]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2009. – 935 с.
33. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / [ред. тома М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, В. Е. Еремеев, А. Е. Лукьянов]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2009. – 1087 с.
34. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6 (дополнительный): Искусство. / [ред. тома М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев,

- С. А. Торопцев, С. М. Аникеева, М. А. Неглинская, А. Е. Лукьянов]; РАН, Институт Дальнего Востока. – М.: Восточная литература, 2010. – 1031 с.
35. Дхаммапада / [пер. с пали, введение и коммент. В. Н. Топорова]. – СПб.: Чернышов, 1993. – 175 с.
  36. Дюмулен Г. История дзэн-буддизма / Генрих Дюмулен; [пер. с англ. Ю. Бондарева]. – М.: Центрполиграф, 2003. – 317 с.
  37. Ежов В. В. Мифы древнего Китая / В. В. Ежов; [предисл. и коммент. И. О. Родина]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 496 с. – (Мифы народов мира).
  38. Елисеев Д. История Китая. Корни настоящего / [пер. з фр. А. П. Саниной]. – СПб.: Евразия, 2008. – 311 с.
  39. Ермакова Т.В., Островская Е.П., Рудой В.И. Классическая буддийская философия / Т.В. Ермакова, Е.П. Островская, В.И. Рудой – СПб.: Лань, 1999. – 544 с.
  40. Ермакова Т. В. Классические буддийские практики – путь благородной личности / Т. В. Ермакова, Е. П. Островская. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 303 с.
  41. Ермакова Т. В. Классический буддизм / Т. В. Ермакова, Е. П. Островская. – СПб.: Азбука-классика: Петербургское востоковеденье, 2009. – 256 с.
  42. Зограф И. Т. Хрестоматия по китайскому языку: (ранний Байхуа и поздний Веньянь) / И. Т. Зограф. – СПб.: Петербургское востоковеденье, 2005. – 160 с.
  43. Ивин А. А. Словарь по логике / А. А. Ивин, А. Л. Никифоров. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
  44. Избранные Сутры китайского буддизма / [пер. с кит. Д. В. Поповцева, К. Ю. Солонина, Е. А. Торчинова]. – СПб.: Евразия, 2000. – 464 с.
  45. Избранные сутры китайского буддизма. – СПб.: Наука, 2007. – 462 с.
  46. Индийская мифология. Энциклопедия / [сост. К. Королев]. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2004. – 448 с.

47. История китайской философии / [общая ред. и послесловие М. Л. Титаренко; пер. с китайского В. С. Таскина]. – М.: Прогресс, 1989. – 552 с.
48. История Китая / [под ред. А. В. Меликсетова]. – М.: МГУ, 1998. – 750 с.
49. История Китая с древнейших времен и до наших дней / отв. ред. Л. В. Симоновская, М. Ф. Юрьев. – М.: Наука, ГРВЛ, 1974. – 537 с
50. История монголов: История первых четырех ханов из дома Чингисова / Н. Бичурин (о. Иакинф); История монгалов / Плано Карпини. – М.: Алгоритм, 2008. – 336 с. – (Тайна Льва Гумилева).
51. Каменарович И. Классический Китай / И. Каменарович; [пер. с фр. И. М. Забилоцкий]. – М.: Вече, 2006. – 416 с. – (Гиды цивилизаций).
52. Китайская классическая драма / [сост. Т. И. Виноградова; пер. с китайского, предисловие, комментарий Л. Н. Меньшикова; предисл. В. В. Петрова]. – СПб. Северо-Запад Пресс, 2003. – (Золотая серия китайской литературы).
53. Китайская классическая драма / [пер. Л. Н. Меньшикова]. – СПб.: Северо-Запад Пресс, 2003. – 414 с.
54. Китайская мифология / [под ред. К. Королева]. – М.: Эксмо, 2007. – 416 с.
55. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв.: (Стихи, поэмы, романсы, арии) / [под общ. ред. В. И. Семанова]. – М.: Изд-во Моск. ун-та., 1984. – 255 с.
56. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / [ред. Семанова В. И., вступ Лисевич И. С.]. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 320 с.
57. Китайские рукописи из Дуньхуана: Памятники буддийской литературы сувэньсюэ / [издание текстов и предисловие Л. Н. Меньшикова]; Институт народов Азии. – М.: Изд-во восточной литературы, 1963. – 75 с.
58. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер., вступ. ст. и комм. В. В. Малявина. М.: АСТ: Астрель:



- Люкс, 2004. – 432 с. – (Китайская классика: новые переводы, новый взгляд).
59. Классическая драма Востока Индия. Китай. Япония / [вступительная статья Ю. Алихановой]. – М.: Художественная литература, 1976. – 879 с. – (Библиотека всемирной литературы). – В издание вошли произведения китайских авторов: Гуань Хань-цин, Ма Чжи-юань, Чжэн Тин-юй, Тан Сянь-цзу, Хун Шэн, Кун Шан-жэнь, Ян Чао-гуань.
  60. Классическая драма древней Индии. Перевод с санскрита и праkritов / [сост. и ред. пер. Г. Зографа; предисл. В. Эрмана; комм. М. Воробьевой-Десятовской, Г. Зографа, В. Эрмана]. – Ленинград: Художественная литература, 1984. – 336 с.
  61. Классическая проза Дальнего Востока / [вступ. ст. Б. Рифтина; комм. Б. Рифтина, Л. Концевича; пер. И. Соколовой]. – М.: Художественная литература, 1975. – 896 с. – (Библиотека всемирной литературы. Том 18).
  62. Книга прозрений: сборник исследований и переводов / [сост. В. В. Малявин]. – М.: Наталис, 1997. – 448 с. – (Восточные арабески)
  63. Конрад Н. И. Избранные труды: литература и театр / Н. И. Конрад. – М.: Наука, 1978. – 462 с.
  64. Корнев В. Буддизм и его роль в общественной жизни стран Азии / В. Корнев. – М.: Наука, 1983. – 248 с.
  65. Кравцова М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб.: Лань, 1999. – 416 с
  66. Кравцова М. Е. Поэзия древнего Китая / М. Е. Кравцова. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. – 544 с.
  67. Крюгер Р. Китай. Полная история поднебесной / Р. Крюгер. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с.
  68. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Е. Р. Курціус; [пер. з нім. А. Онишко]. – Львів: Літопис, 2007. – 750 с.
  69. Лисевич И. С. Китайская поэтика / И. Лисевич // Словарь литературоведческих терминов / [ред. З. В. Михайлова]. – М.: Просвещение, 1974. – С. 126–135.

70. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков / И. С. Лисевич. – М.: Наука, 1979. – 268 с.
71. Литература Востока в средние века / [под ред. ред. Н. М. Сазановой; сост. В.Б. Никитина и др.]. – М.: Изд-во МГУ: Сиринь, 1996. – 479 с.
72. Література. Теорія. Методологія / [пер. з пол. С. М. Яковенко; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К.: Видавничий дім “Киево-Могилянська академія”, 2006. – 543 с.
73. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М.: АСТ; Астрель, 2001. – 632 с.
74. Малявин В. В. Молния в сердце: (Книга прозрений: Духовное пробуждение в китайской традиции) / В. В. Малявин. – Москва: Наutilus, 1997.– 364 с.
75. Малявин В. В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 437 с.
76. Масперо А. Религии Китая / Анри Масперо. – СПб.: Наука, 2004. – 375 с.
77. Махабхарата. Рамаана. / [пер. С. Липкина, В. Потаповой, вступ П. Гринцера]. – М.: Художественная литература, 1974. – 606 с. – (Библиотека всемирной литературы. Серия 1; Том 2)
78. Мэн Д. Хубилай от Ксанаду до сверхдержавы / Д. Мэн; [пер. с англ. В. Федорова]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА; Владимир: ВКТ, 2008. – 411 с. – (Историческая библиотека).
79. Мюллер Ф. М. Шесть систем индийской философии / Ф. М. Мюллер. – М.: Искусство, 1995. – 448 с.
80. Никольская С. В. Буддийские мотивы в романе У. Чэнъэнь «Путешествие на Запад» / С. В. Никольская // Философские вопросы буддизма / [отв. ред. В. В. Мантатов]. – Новосибирск: Наука, 1984. – С. 114–123.
81. Новейший философский словарь / [сост. и гл. н. ред. А. А. Грицанов]. – 3-е изд., исправл. – Минск: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
82. Ольденбург С. Ф. Культура Индии / С. Ф. Ольденбург; [сост. и предисл. акад. И. Ю. Крачковского; примеч.

- И. Д. Серебрякова]. – М.: Наука, 1991. – 277 с. – (Библиотека отечественного востоковедения).
83. Островская Е. П. Классические буддийские практики вступление в нирвану / Е. П. Островская, В. И. Рудой. – СПб.: Азбука-классика: Петербургское востоковедение, 2006. – 315 с.
  84. Памятники индийской письменности из Центральной Азии. Вип. 1 / [издание текстов, исследование и комментарий Г. М. Бонгард-Левина, М. И. Воробьевой-Десятовской]. – М.: Наука, 1985. – 285 с.
  85. Памятники индийской письменности из Центральной Азии. Вип. 2 / [издание текстов, исследование и комментарий Г. М. Бонгард-Левина, М. И. Воробьевой-Десятовской]. – М.: Наука, 1990. – 439 с.
  86. Пименов А. В. Возвращение к дхарме. – М. Наталис, 1998. – 415 с. – (De vita spirituali).
  87. Письмена на воде. Первые наставники Чань в Китае / [сост., пер., иссл. и комм. А. А. Маслова]. – М.: Сфера, 2000. – 608 с. – (Источники).
  88. Позднеева Л. Д. Литература эпохи монгольского завоевания Китая (XIII–XIV вв.). [Электронный ресурс] / Л. Д. Позднеева // «Золотой век» китайского театра. Режим доступа до ресурсу: <http://chinese.poetry.yuan.dynasty.land.ru/>
  89. Поло М. Книга Марка Поло / М. Поло; [перевод старофранцузского текста И. П. Минаева; ред. и вст. ст. И. П. Магидовича]. – М.: Географгиз, 1955. – 376 с.
  90. Поповцев Д. Бодхисаттва Авалокитешвара: История формирования и развития махаянского культа / Д. Поповцев. – СПб. Евразия, 2011. – 494 с.
  91. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
  92. Радхакришнан С. Индийская философия. Т.1 / С. Радхакришнан. – Ирпень: Радогост, 2005. – 552 с.
  93. Религии Китая: хрестоматия / [ред.-сост. Е. А. Торчинов]. – СПб.: Евразия, 2001. – 511 с.

94. Ринчендуб Б. История буддизма (Индия и Тибет) / Ринчендуб Б.; [пер. с тиб. Е. Е. Обермиллера, пер. с англ. А. М. Донца]. – СПб.: Евразия, 1999. – 336 с. – (Пилигрим)
95. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае: (Устные и книжные версии «Троецарствия») / Б. Л. Рифтин. – М.: Наука, ГРВЛ, 1970. – 482 с.
96. Розенберг О. О. Труды по буддизму / О. О. Розенберг. – М.: Наука, ГРВЛ, 1991. – 296 с.
97. Серебряков Е. А. Китайская поэзия X–XI веков: Жанры Ши и Цы / Е. А. Серебряков. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1979. – 246 с.
98. Серебряков Е.А. Китайский классический поэтический текст как этнографический источник / Серебряков Е.А. // Кюнеровские чтения, 1993–1994 гг. / Отв. ред. А.М. Решетов.– СПб.: МАЭ РАН, 1995. – С. 9–12.
99. Серебряков Е. А. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н.э. – начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературоведческие и культурологические термины в иероглифическом написании, русской транскрипции и переводе / Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2005. – 335 с.
100. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество: XVI–XVII вв. / С. А. Серова. – М.: Наука, ГРВЛ, 1990. – 278 с.
101. Сокровенное сказание монголов: монгольская хроника 1240 г. под названием *Mongol-un niᠷuca tobciyan*: Юань Чао би ши. Монгольский обыденный сборник / [предисл., введение, перевод С. А. Козина]; АН СССР, Институт востоковедения. – М.; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1941. – 611 с.
102. Сорокин В. Ф. Китайская драма XIII–XVI вв. / В. Ф. Сорокин // История всемирной литературы в 9 томах. Т. 3: От конца XIII – начала XIV века до рубежа XVI XVII вв – М.: Наука, 1985. – С. 631– 639.
103. Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис, структура, образы, сюжеты / В. Ф. Сорокин. – М.: Наука, 1979. – 334 с.

104. Спешнев А. Китайская простонародная литература: Песенно-повествовательные жанры / А. Спешнев. – М.: Наука, 1986. – 320 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
105. Судзуки Д. Т. Антология дзэн-буддийских текстов / Д. Т. Судзуки. – СПб.: Наука, 2005. – 275 с.
106. Судзуки Д. Т. Дзэн и японская культура / Д. Т. Судзуки. – СПб.: Наука, 2003. – 522 с.
107. Судзуки Д. Т. Мистицизм христианский и буддийский / Д. Т. Судзуки. – К.: София, 1996. – 288 с.
108. Судзуки Д. Т. Наука Дзен – Ум Дзен / Д. Т. Судзуки. – К.: Преса України, 1992. – 176 с. – (Четвертый путь).
109. Судзуки Д. Т. Основные принципы буддизма Махаяны / Д. Т. Судзуки; [пер. с англ. С. В. Пахомова]. – СПб.: Наука, 2002. – 384 с.
110. Судзуки Д. Т. Очерки о дзэн-буддизме: в 3-х частях. Часть 1 / Д. Т. Судзуки; [пер. с англ.: Н. Селиверстова]. – СПб.: Наука, 2002. – 472 с.
111. Судзуки Д. Т. Очерки о дзэн-буддизме: в 3-х частях. Часть 2 / Д. Т. Судзуки; [пер. с англ.: О. Стрельченко]. – СПб.: Наука, 2004. – 396 с.
112. Судзуки Д. Т. Очерки о дзэн-буддизме: в 3-х частях. Часть 3 / Д. Т. Судзуки; [пер. с англ.: О. Стрельченко]. – СПб.: Наука, 2005. – 432 с.
113. Сутра о Бесчисленных Значениях. Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы. Всеобъемлющая Мудрость / [пер. А. Игнатовича, С. Серебряного]. – М.: Ладомир, 2007. – 560 с.
114. Сутра Общины белого лотоса: тюркская версия / [под ред. Л. Ю. Тугушевой]. – М.: Восточная литература, 2008. – 206 с.
115. Сыма Цянь. Исторические записки: (Ши Цзи). Т. 7 / Сыма Цянь. – М.: Восточная литература, 1996. – 462 с.
116. Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упоряд. Б. Бакула, пер.

- С. Яковенка]. – К.: Вид-во Києво-Могилянської академії, 2008. – 531 с.
117. Торчинов Е. А. Введение в буддизм / Е.А. Торчинов. – СПб.: Амфора, 2013. – 432 с. – (Academia).
  118. Торчинов. Е. А. Философия буддизма Махаяны / Е.А. Торчинов.–СПб.:Петербургскоевостоковедение,2002.–320 с. – (Мир Востока).
  119. Упанишады: в 3-х кн. Книга I: Брихадараньяка упанишада / [перевод с санскрита, предисловие и комментарии А. Я. Сыркина]. – М.: Наука, НИЦ Ладомир, 1992. – 240 с. – (Памятники письменности Востока).
  120. Философия китайского буддизма / [вступ. ст., предисл., пер. с кит., коммент. Е. А. Торчинова]. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 242 с.
  121. Фицджеральд Ч. П. История Китая / Ч. П. Фицджеральд; [пер. Л. А. Калашникова]. – М.: Центрполиграф, 2005. – 460 с.
  122. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мистецтва ХІХ–ХХ ст/ [упоряд. П. П. Несторовський; авт. прим. Ю. М. Проценко]. – К.: Мистецтво, 1988. – 223 с.
  123. Хуэй-цзяо. Жизнеописания достойных монахов (Гао сэн чжуань) / [пер. с китайского, исслед., коммент. и указатели М. Е. Ермакова]. В 3-х т. Т. I (Раздел 1: Переводчики). Ответственный редактор Л.Н. Меньшиков. – М.: Наука, ГРВЛ, 1991. – 251 с. – (Памятники письменности Востока).
  124. Щербаков Я. І. Буддійська філософія Китаю та Центральної Азії та її вплив на розвиток далекосхідної літератури / Я. І. Щербаков // Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка «Східні мови та літератури». Випуск 14. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – С. 48–52.
  125. Щербаков Я. І. Витоки індійського буддизму. Історія китайського буддизму; [переклади:] Діамантовий канон. Канон серця / Я. І. Щербаков // Хрестоматія китайської літератури: III–VI ст. / [упорядник Я. В. Шекера]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – С. 77–93.

126. Щербаков Я. І. Влияние санскритской драмы и индийского театра на становление китайской драмы / Я. І. Щербаков // Zbiór raportów naukowych. “Informacja naukowa i techniczna w planowaniu oraz realizacji badań i wdrożeń projektów” – Warszawa: Sp.z.o.o. “Diamond trading toor”, 2014. – 84 str.
127. Щербаков Я. І. Вплив індо-буддійської культури на генезу драми цзацзюй та мотивів у фабулі драми / Я. І. Щербаков // Вісник КНУ «Східні мови та літератури». Випуск 16. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – с. 79-81.
128. Щербаков Я. І. Концептуальна картина світу китайського буддизму в класичній китайській драмі доби Юань / Я. І. Щербаков // Мовні і концептуальні картини світу. Випуск 29. К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет», 2010. – с. 381-385.
129. Щербаков Я. І. Лінгвографічна концептосфера китайської мови як система етнічного світогляду / Я. І. Щербаков // Proceedings of The First International Scientific Conference “China, Korea, Japan: Methodology and Practice of culture Interpretation” (October 15-16, 2009). – Kyiv-Seoul, 2009. – с. 128–133.
130. Щербаков Я. І. Особливості буддійської символіки та мотивів у драматургії доби Юань (1271–1368) / Щербаков Я. І. // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 54, 2011. – с. 203–209.
131. Щербаков Я. І. Щодо витоків юанської драми цзацзюй / Щербаков Я. І. // Мовні і концептуальні картини світу. Випуск 28. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – с. 392–397.
132. Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму / Ф. И. Щербатской – М.: Наука, ГРВЛ, 1988. – 426 с.
133. Щербатской Ф. И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. Ч. I: «Учебник логики» Дхармакирти с толкованием Дхармоттары / Ф. И. Щербатской; [санскритские параллели, редакция и примечания А. В. Парибка]. – СПб.: Аста-Пресс LTD, 1995. – 395 с.

134. Щербатской Ф. И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. Ч. II: Источники и пределы познания. / Ф. И. Щербатской; [санскритские параллели, редакция и примечания А.В. Парибка]. – СПб.: Аста-Пресс LTD, 1995. –282 с.
135. Щербатской Ф. И. Центральная концепция буддизма и значение термина «дхарма» / Ф. И. Щербатской; [пер. Б. В. Смичова] // Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. – М.: Наука, 1988. – С.112–198.
136. Эррикер К. Буддизм / Клайв Эррикер; [пер. с англ. Л. Бескова]. – М.: Фаир-пресс, 1998. – 302 с. – (Грандиозный мир) (Религии мира: буддизм)
137. Янгутов Л. Е. Традиции Праджняпарамиты в Китае / Л. Е. Янгутов. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2007. – 272 с.
138. Янгутов Л. Е. Философское учение школы Хуаянь / Л. Е. Янгутов. – Новосибирск: Наука, 1982. – 144 с.
139. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Г. Р. Яус; [пер. Роксоляни Свято і Петра Тарашука]. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
140. Arlington. L. C. The Chinese drama from the earliest times until today: a panoramic study of the art in China, tracing its origin and describing its actors (in both male and female rôles); their costumes and make-up, superstitions and stage slang; the accompanying music and musical instruments; concluding with synopses of thirty Chinese plays / L.C. Arlington– Shanghai: Kelly and Walsh, 1930. – 177 pp.
141. Brandon J. R. The Cambridge guide to Asian Theatre. / J. R Brandon. – Cambridge: Cambridge university press, 1993. – 1240p.
142. Brosse J. Zen et Occident / J. Brosse. – Paris: Albin Michel, 1992. – 295 pp. – («Spiritualités vivantes»)
143. Burnouf E. Lotus de la bonne loi, traduit du sanscrit, accompagné d'un commentaire et de vingt et un mémoires relatifs au buddhisme. Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve / Burnouf E. – Paris, 1925. – 897 pp.



144. Buss K. *Studies in the Chinese Drama* / K.Buss. – New York: Jonatan Cape and Harrison Smith, 1922. 3–21 pp.
145. Dolby W. *Chinese theater: from its origins to the present day* / W. Dolby. –Honolulu: University of Hawaii press, 1983. – 200 pp.
146. Gottschall R. *Theater: Das Theater und Drama der Chinesen* / R.Gottschall. – Breslau E. Trewendt, 1887. – 209 pp.
147. Johnson, D. R. *Yuan Music Drama: Studies in Prosody and Structure and A Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style* / D. R. Johnson, – Ann Arbor, Mich.: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980. – 376 pp.
148. Iakovleff, A., Chou-Kia-Kien.*The Chinese Theater* / A. Iakovleff, Chou-Kia-Kien. – London: John Lane, Bodle Head limited, 1922. – 36 pp.
149. Idem, I., West S.H. *Monks, Bandits, Lovers and Immortals: Eleven Early Chinese Plays* / I. Idem, S.H. West.– Indianapolis: Hackett Publish company, 2010. – 522 pp.
150. Kurlitz P. *The Making of Theatre History* / P. Kurlitz. – Upper Saddle River: Prentice Hall College Div., 1988. – 468 pp.
151. Lüders H. *Bruchstücke buddhistischer Dramen. Kleinere Sanskrit-Texte I* / H. Lüders. – Berlin: Reinmar, 1911. – 89 pp.
152. Mackerras C. *Chinese theater: from its origins to the present day* / C. Mackerras. – Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. – 220 pp.
153. Percy T. *Miscellaneous Pieces Relating to the Chinese. Vol.1* / T. Percy – London: R. and J. Dodsley, 1762. – 232 pp.
154. Sieber P. *Theatres of desire Readers, and the Reproduction of Early Chinese Song-Drama* / P. Sieber. – New York: Palgrave Macmillan, 2003. – 293 pp.
155. Zheng Enbo, Zheng Qiulei. *Chinese literature* / Zheng Enbo, Zheng Qiulei. – Beijing: Cultur and Art Publishing House, 1999. – 192 pp.
156. Zucker A.E. *The Chinese theater* / A.E. Zucker.– Boston: Little, Brown, and Co., 1925. – 156 pp.
157. 郑振铎。插图本中国文学史.上./郑振铎 – 北京:当代世界出版社, 2009. – 366页.

158. 郑振铎.插图本中国文学史.下./郑振铎 - 北京:当代世界出版社, 2009. 440-页.
159. 邓绍基.元代文学史./邓绍基 - 北京:人民文学出版社, 2006. - 568页.
160. 京宏, 郭英德. 中国古代文学史/京宏, 郭英德 - 北京:北京师范大学, 2008 - 506页.
161. 袁行霈, 罗宗强, 本卷.中国文学史. 第二卷./袁行霈, 罗宗强, 本卷 - 北京:高等教育出版社, 2009. - 428页.
162. 袁行霈, 罗宗强, 本卷.中国文学史. 第三卷。/袁行霈, 罗宗强, 本卷 - 北京:高等教育出版社, 2009. - 346页.
163. 刘祯, 张静. 百年之蛻: 现代学术视野下的戏曲研究./ 刘祯, 张静//戏曲研究,北京:文化艺术出版社2002年第02期. - 58-59页.
164. 王国维. 王国维文学论着三种《宋元戏曲考》/王国维 - 北京:商务印书馆,2001. - 205页.
165. 李修生。《元杂剧史》。/李修生- 南京: 凤凰出版社, 2002. - 358页.
166. 黎国韬.论乐官源出于巫官./黎国韬//《青海民族大学学报》西宁: 青海人民出版社,2010年第3期. - 49-52页.
167. 徐慕云.中国戏剧史./徐慕云 - 上海: 上海古籍出版社;上海,2001. - 328页.
168. 余秋雨.中国戏剧史。/余秋雨 - 上海: 上海教育出版社; 第1版, 2006 - 293页.
169. 杨富学.高人雄从《弥勒会见记》到贯云石 -古代回鹘戏剧史上的一个侧面(杨富学、高人雄合)/ 杨富学 //中国维吾尔历史文化研究论丛 第4辑, 北京: 民族出版社, 2006年4月-第205-216页.
170. 陈洪.元杂剧与佛教。/ 陈洪 //文学评论, 北京:北京大学出版社2005年06期. - 5-14页.
171. 赵艳红.中国文学./ 赵艳红- 北京: 北京中国文史出版社, 2014. - 443页.
172. 耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》/ 耿世民 //文史 第12辑, 北京: 中华书局, 1982年. - 211-226页

173. 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》/ 许地山 // 《小说月报》十七卷号外,天津:百花文艺,1927年6月.-1页.
174. 周育德.中国戏曲与中国宗教./ 周育德 - 北京:中国戏剧出版社,1990.-202页.
175. 赵景深./ 赵景深//《宋元戏文本事》.北京:北新书局, 1934.-180页.
176. 鸠摩罗什,等译著.大藏经/ 鸠摩罗什,等译著- 北京:精华本, 2007.-418页.
177. 黄仕忠.王國維《宋元戲曲史》的再評價. /黄仕忠// 国立中正大学文学学术年刊, 民雄: 国立中正大学出版社. 2010 年 12 月.-251-264頁.
178. 孙 玫. “中国戏曲源于印度梵剧说”再探讨” / 孙 玫 // 徜徉於劇場與書齋: 古今中外戲劇集 / 孙 玫. - 台北: 秀威資訊, 2014. - 26-46頁.
179. 法华经.北京:北京瑞古冠中印刷厂,2010年.-484页.
180. 张则桐. 元杂剧《度柳翠》与文字禅/ 张则桐 //中国典籍与文化, 1999年, (4). - 14-18页.
181. 无量寿经.北京:北京瑞古冠中印刷厂,2010年-260页.
182. 韩芸霞.论维吾尔剧的形成及《艾里甫与赛乃姆》的艺术成就./ 韩芸霞//北京:中国艺术研究院,2005年.-74页.
183. 黄忏华. 中国佛教史./ 黄忏华 - 台北:东方出版社, 2008. - 290页.
184. 孙玫. 中国戏曲源于印度梵剧说”考辨/孙玫//艺术百家,京市:江苏省文化艺术研究院出版社,1997年第2期.-14-21页.
185. 黎羌. 印度梵剧与中国戏曲关系之研究 / 黎羌 //戏剧艺术, 上海:上海戏剧学院,1987年第3期.-:71-83页.
186. 李玫. 一个有待破解的谜: 中国古代戏曲与印度古代戏剧的关系/ 李玫 //文史知识, 上海:中华书局,2007年第9期.-67-73页.
187. 王孺童.佛传《释迦如来应化事迹》注译/ 王孺童- 北京:中国人民大学出版社,2009.-548页.
188. 廖奔. 从梵剧到俗讲—对一种文化转型现象的剖析/ 廖奔 //文学遗产,北京: 文学遗产 编辑部, 1995年第01期杂志, 66-75页.

189. 浅谈.元杂剧中佛教杂剧的特色/ 浅谈 //戏剧丛刊, 上海: 上海文化出版社, 2009年第3期. – 19-21页.
190. 艾坦木·玉赛音,廉敏. 维吾尔族戏剧艺术巡礼——献给国庆五十周年 / 艾坦木·玉赛音, 廉敏 //新疆艺术, 乌鲁木齐:1999年第5期. – 118 页.
191. 毛小雨.«虚幻与现实之间—元杂剧“神佛道化戏» / 毛小雨 – 花木蘭文化, 2013. – 134页.
192. 吴昌龄. 花间四友东坡梦 [Электронный ресурс] /吴昌龄 – Режим доступа до ресурсу: <http://course.bnu.edu.cn/course/classicalliterature/doc/text/qyq/zj/053.htm>
193. 郑廷玉. 布袋和尚忍字记/郑廷玉 [Электронный ресурс] /郑廷玉 – Режим доступа до ресурсу: <http://course.bnu.edu.cn/course/classicalliterature/doc/text/qyq/zj/028.html>
194. 李寿卿/月明和尚度柳翠[Электронный ресурс]/李寿卿 – Режим доступа до ресурсу: <http://course.bnu.edu.cn/course/classicalliterature/doc/text/qyq/zj/069.htm>
195. 龙济山野猿听经 [Электронный ресурс] Режим доступа до ресурсу: <http://course.bnu.edu.cn/course/classicalliterature/doc/text/qyq/zj/221.html>
196. 杨杨景. 西遊記 [Электронный ресурс] / 杨杨景 – Режим доступа до ресурсу: <http://www.course.bnu.edu.cn/course/classicalliterature/doc/text/qyq/zj/055.htm>
197. 张则桐. 元杂剧《度柳翠》与文字禅 [Электронный ресурс] / 张则桐 – Режим доступа до ресурсу: <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=55349>.

*Для приміток*

Наукове видання

Ярослав Ігорович  
ЩЕРБАКОВ

**Китайський буддизм  
та драма *цзацзюй* доби Юань  
(1271-1368)**

Монографія

Коректор: *М. Карацуба*  
Художнє оформлення  
та комп'ютерне верстування: *О. Мумінова*

Підписано до друку 19.05.2017 р.  
Формат 60 x 84 1 / 16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.  
Обсяг 12,09 ум. др. арк., 9,81 обл.-вид. арк.  
Наклад 300 прим. Зам. № 1608

**Видавничий дім Дмитра Бураго**  
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»  
Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.  
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41  
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;  
e-mail: [info@burago.com.ua](mailto:info@burago.com.ua), site: [www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua)