

**Ольга ВОРОЖЕЙ,**

*orcid.org/0000-0003-4956-8943*

кандидат філологічних наук,

асистент кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *oerjia@gmail.com*

## ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВЛЕННЯ ОЗНАК ПОЕТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЦАО ЮЯ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ «ПЕКІНЦІ»)

Стаття присвячена особливостям формування творчої особистості Цао Юя – провідного китайського драматурга першої половини ХХ ст. Мета роботи – дослідити процес становлення нового жанру розмовної драми у китайській літературі першої половини ХХ ст., з'ясувати його особливості з огляду на історико-політичні зрушення, а також визначити специфіку авторського стилю Цао Юя у межах зазначеного жанру, тобто визначити ознаки поетичного реалізму, окреслити особливості авторської інтерпретації цього художнього методу. Зазначена мета статті визначила потребу застосування таких методів дослідження: культурно-історичного аналізу (для віднаходження та встановлення детермінованих зв'язків між соціально-побутовими та літературними зрушеннями у І пол. ХХ ст. в Китаї), порівняльної типології (для виявлення подібного та відмінного у китайському та європейському напрямках поетичного реалізму, для визначення сутності китайського поетичного реалізму у розмовній драмі), а також біографічного (висвітлення індивідуальних чинників, нахилів, уподобань, стилю життя письменника для виокремлення особливостей ідіостилу Цао Юя) та структурно-типологічного (стало можливим розкриття закономірності виявлення ознак поетичного реалізму на різних структурних рівнях – ідейно-тематичному, композиційно-структурному, образному та художньо-виражальному) аналізів. Наукова новизна полягає в тому, що дослідження художніх прийомів і засобів, використаних драматургом у п'єсі «Пекінці», а також принципів ідейно-художнього сприйняття та образного відтворення світу довело, що інтуїтивно залученим Цао Юєм художнім методом став поетичний реалізм з яскраво вираженою китайською специфікою. Аналіз творчості Цао Юя, в якій поєднуються принципи європейської драми (зокрема, нової драми Г. Ібсена та Ю. О'Ніла), ознаки соціально-психологічної драми А. Чехова, а також особливості китайської традиційної поезії та драматургії, дає підстави визначити його творчий метод як поетичний реалізм. Подібність певних рис західного та китайського поетичного реалізму можна пояснити за допомогою концепції розвитку культури Е. Б. Тейлора.

**Ключові слова:** драматургія, нова драма, розмовна драма, поетичний реалізм, творчий метод.

**Olha VOROBEL,**

*orcid.org/0000-0003-4956-8943*

PhD in Philology,

Assistant Professor at Department of Far Eastern

and South-Eastern Languages and Literatures

of Institute of Philology

of Taras Shevchenko National University of Kyiv

(Kyiv, Ukraine) *oerjia@gmail.com*

## DISPLAY OF POETIC REALISM PECULIARITIES IN THE WORKS OF CAO YU (ILLUSTRATED BY THE PLAY “PEKING MEN”)

This article is devoted to peculiarities of creative personality forming of Cao Yu – Chinese prominent playwright of the first part of the XX century. The purpose of the work: to analyze process of foundation new genre – Chinese spoken drama – in the first half of XX century, to determine its peculiarities due to historical and political changes, as well as to identify Cao Yu' author specificity within the scope of this genre, notably – to outline peculiarities of his own interpretation of this artistic method.

Previously mentioned purpose of the work determined necessity of using following research methods: cultural-historical analysis (for discovering and defining determined relations between social and political movements in the first half of the XX century), comparative typology (for discovering related and distanced features in Chinese and European schools of poetic realism, for outlining the main point of poetic realism in Chinese spoken drama), as well as biographical method (interpretation of individual development, inclination, predilection, lifestyle for differentiation of singularities of Cao

*Yu' individual style) and structural-typological (was used for defining regularity of poetic realism presence on different structural levels – idea-thematic, composite-structural, figurative and artistic-expressive). The scientific novelty of the work: analyzed fiction methods and figures, principles of idea and art perception as well as figurative world reproduction, which were used by Cao Yu in his play "Peking Men", determined his artistic method as poetic realism with pronounced Chinese specific character. Conclusions: analysis of Cao Yu's works, where were combined principals of European drama (in the first place new drama of H. Ibsen and E. O'Neil), features of social-physiological drama of A. Chekov, as well as peculiarities of Chinese traditional poetry and drama, give us grounds to determine his artistic method as poetic realism. Similarity of certain features of European and Western poetic realism could be explained by Taylor theory of culture development.*

**Key words:** drama, new drama, poetic realism, artistic method.

**Постановка проблеми.** У 30-ті рр. ХХ століття у плеяді відомих китайських драматургів з'явилась постать Цао Юя (曹禺, 1910–1996 рр.) – митця великого і самобутнього хисту. Він є представником жанру *розмовної драми* (новий жанр китайської драми ХХ ст., який став продуктом переосмислення західної європейської теорії драми на китайському національному ґрунті з варіативністю адаптації до запитів китайського глядача), що активно розвивався у Китаї у першій половині ХХ ст. Творчість Цао Юя в цілому охарактеризував історик сучасної літератури Ван Яо: «П'єси, створенні його величезним талантом, стали значним вкладом у нашу драматургію і сприяли загальному підйому її художнього рівня» (Никольская, 1961: 3). Твори Цао Юя увібрали в себе риси західної драми та традиції класичного китайського театру і стали яскравими зразками індивідуально-авторського художнього стилю.

**Аналіз досліджень.** Традиційно творчість митця відносять до напрямку *реалізму* (Го Можо, Я. Прушек, Н. Федоренко), а його творчим методом вважають *критичний реалізм*, який розглядав людину у її зв'язках із соціальним середовищем з акцентом на негативних сторонах буття (Л. Никольська, С. Дін'ї). Проте не можна стверджувати, що драматург зосереджувався виключно на негативізмі, адже він усвідомлював, що викриття старого й ортодоксального світу з усіма його недоліками справить набагато сильніший ефект, якщо письменник, критикуючи, водночас буде оспівувати власні ідеали та сподівання (наприклад, як у п'єсах «Гроза», «Дикі землі» та «Ясне небо»). Китайський критик та драматург Хе Цілао підтверджує вищезазначену тезу: «Ці зворушливі п'єси не завжди описують жорстоку реальність буття, в них дуже багато поетичного, піднесеного. Ця поетичність виражається у позитивних діях персонажів, коли дії самих героїв збігаються з життєвим кредо автора, коли мова йде про звичайне й нічим не примітне життя, а також коли здійснюються певні благородні вчинки чи викривається негативна сторона якогось конкретного героя і добро святкує перемогу <...>»

(王兴平, 1985: 285). «Драма, написана за принципами поетичного мистецтва» – ось так можна охарактеризувати індивідуальний стиль драматурга, що вирізняв його з-поміж сучасників (吕荧, 1991: 80). Сам письменник також зазначає, що для написання п'єси «Гроза» він використав принципи поезії: «Мої твори схожі на вірші, балади, які не лише прекрасні за своєю формою та змістом, але й приносять читачеві абсолютно нове відчуття» (田本相, 1993: 51). У січні 1936 року у передмові до вищезгаданої п'єси «Гроза» Цао Юй ще раз підкреслив: «<...> щоб виділити початок та кінець п'єси, треба залишити у глядачів надовго «ліричне» відчуття після перегляду драми, змусити аудиторію глибоко замислитись над проблемами, що були відтворені у п'єсі» (邹红, 1998: 154).

Залучення елементів поезії та ліричності до творчості дає нам підстави стверджувати, що самобутній художній метод драматурга, втілений в окремому жанровому різновиді *розмовної драми* – у *поетизованій драмі*, представляє радше своєрідну інтерпретацію відомого у Європі *поетичного реалізму*, однак має свою яскраву специфіку.

Термін «*поетичний реалізм*» належить німецькому письменнику та теоретику мистецтва Отто Людвігу (1813–1865) і був вперше використаний ним у 1840 році у критичних замітках, присвячених аналізу творчості В. Шекспіра. Митець розумів *поетичний реалізм* як синтез реального та ідеального начал, закономірного та випадкового, індивідуального та типового, об'єктивного змісту життя та суб'єктивного авторського переживання (Васкеневиц, 2003). *Поетичний реалізм* не піддається однозначному трактуванню, адже цей художній напрям був представлений у європейській прозі, драматургії та кінематографі у різні періоди протягом другої пол. ХІХ – кін. ХХ ст. Це поняття оперувало дещо відмінними значеннями, а тому особливості *поетичного реалізму* у німецькій літературі (Т. Фонтане, В. Раабе, Т. Шторм, Г. Келлер) та французькому кінематографі (Ж. Ренуар, Ж. Прев'єр, М. Карне, Ж. Фейдер, П. Шеналь) відрізняються, однак ми все ж таки можемо помітити схожі ознаки. По-перше, ця течія з'явилась як ре-

акція на складне соціально-політичне становище у суспільстві, що змусило митців подивитись на світ під іншим кутом (наприклад, суб'єктивізація викладу, поєднання сентиментальності та гумору для вираження внутрішньої інфантильності або беззахисності). По-друге, у основі лежить відображення реального життя простих людей, але крізь призму ліричного світовідчуття, що проявляється у використанні різних художньо-виражальних засобів (у німецькій літературі – описи природи, використання поетичних символів, віршів, пісень, принцип спогадів, зміщення часових пластів тощо; у французькому кінематографі – літературні діалоги, гра акторів, музичний супровід, символічне використання предметів, павільйонні зйомки тощо). Загалом для *поетичного реалізму* притаманними є зосередженість на внутрішньому стані персонажів, сентименталізм, настрої фаталізму, неприкаяності героїв та в цілому ностальгічна атмосфера творів.

Але якщо **реалізм**, представлений у китайській *розмовній драмі*, брав свій початок із західно-європейського реалізму (про це свідчать наукові праці Л. Меньшикова, К. Мурашевич, В. Петрова, Ш. Мелвіна), то природа романтичної складової китайського поетичного реалізму у *поетизованих драмах* була абсолютно іншою: в Європі для вираження глибоких думок і почуттів реалістичного героя драматурги зверталися до надбань західного романтизму, а в Китаї – до традиційної драми та поезії (вплив китайської поетичної традиції на новітню китайську літературу детально розглядався у роботах К. Мурашевич, В. Семанова, І. Лісевича, Л. Черкаського).

**Мета статті.** Риси китайського *поетичного реалізму* та його європейського відповідника дуже схожі, час виникнення – також близький, але про вплив Європи говорити не доводиться (епоха *поетичного реалізму* в Європі виникла раніше і тривала від середини XIX до початку XX ст.). Схожість двох явищ пояснюється антропологічною теорією, за якою спільні сюжети і художні особливості, на думку Є. Мелітинського, виникли завдяки єдиним психологічним процесам, адже суспільство після революцій, соціально-політичних зрушень та економічного застою охоплюють настрої поразки та все більшої безнадійності (Васкеневиц, 2003).

**Виклад основного матеріалу.** Письменницька діяльність Цао Юя припала на досить складний період у історії Китаю, творчий шлях драматурга був нерозривно пов'язаний з громадянськими війнами та національно-визвольним рухом, а тому метод *поетичного реалізму* дозволяв йому най-

більш влучно та повно відобразити тогочасну соціальну дійсність. Звісно, у письменника не було наміру сліпо копіювати принципи європейського *поетичного реалізму*, звернення до цього художнього методу відбулось інтуїтивно у результаті вдалого поєднання елементів західної та китайської драматургії. Майстерність Цао Юя полягає саме в тому, що, навчаючись в інших, він зміг зберегти власну творчу індивідуальність. Так, джерелом натхнення для Цао Юя стала європейська та американська *нова драма* Г. Ібсена, Ю. О'Ніла, творчий доробок видатних китайських (Лу Сінь, Тянь Хань, Хун Шень) та російських драматургів (А. Чехов), а також романтизм китайського класичного театру. Оскільки *поетизована драма* Цао Юя була його власним експериментом, вона має низку особливостей, які можна простежити на всіх структурних рівнях твору – ідейно-тематичному, композиційно-сюжетному, образному, мовному та художньо-виражальному.

На **ідейно-тематичному рівні** поетизація проявляється у відображенні життя нижчих шарків суспільства у піднесеному тоні. У творах присутні гострі соціальні проблеми та історичний підтекст, але автор часто уникає прямих вказівок на конкретну дату подій, а дає лише натяк, адже для нього більш сутнісним є розкриття внутрішнього світу людини, тобто соціально-політичні події стають фоном для вираження душевних перипетій героїв, розкриття трагічних колізій людського життя. Змальовуються протиріччя епохи, відбувається засудження застарілого суспільного устрою. У творах з поетизованою реальністю патетика суб'єктивізації викладу твору дещо нівелюється за допомогою гумору (Васкеневиц, 2003). Використання гумору означає усвідомлення того, що тріщина, яка розколола свідомість та світ класичної ідеалістично-романтичної епохи, зруйнувала світ старих цінностей. Водночас творами, що представляють *поетичний реалізм*, притаманна сентиментальність, яка поряд з гумором являє собою форму ставлення до дійсності, що виражається у внутрішньому примиренні, відмові від протидії та протистояння життю.

Варто звернути увагу на п'єсу Цао Юя «Пекінці» (1940), написану у період антияпонської національно-визвольної війни. Спочатку драматург задумав її як трагедію, у перших редакціях вона так і називалась («悲劇»), однак потім драматург сам виправив її жанрову приналежність, написавши, що це просто п'єса (話劇). Цао Юй говорив про цей твір так: «Цілком можливо, що «Пекінці» – це комедія, а не трагедія. Деякі персонажі у ній комічні та повинні викликати сміх у глядачів»

(曹禺, 2004: 84). Дійсно, автор не проявляє співчуття до дійових осіб, їх почуття не пронизані трагізмом, вони самі створили ті труднощі, що їм доводиться переживати, а тому не може бути мови про трагедію. Цей твір можна віднести до ліричної комедії з елементами драматизму або до так званої пародії на трагедію (Никольская, 1961: 103).

Також у творі постають актуальні на той час проблеми руйнації та занепаду старовинних будинків родової знаті, розшарування аристократичного середовища, зародження нового покоління з іншим світобаченням. Хоча у п'єсі нічого не вказує ані на агресію японської влади, ані на внутрішню політику Гоміндану, але вже у назві відчувається політичний контекст: неважливо, які люди живуть у столиці, адже Пекін всупереч японським окупантам завжди буде належати китайцям. Сюжет ґрунтується на розкритті міжособистісних взаємовідносин у столичній заможній родині Цзен. Драма, що розігралась у цій аристократичній сім'ї, передає в мініатюрі модель загальних соціально-психологічних конфліктів у вищих прошарках китайського суспільства у роки війни з Японією. Цао Юй у всій складності представляє занепад аристократії, неминучість загибелі феодальних порядків у зіткненні з новими, протиріччя між дворянством (Цзени) та новим класом підприємців (Ду). Тема та ідея п'єси «Пекінці» дещо перегукуються з «Вишневым садом» (1903) А. Чехова, адже у Російській імперії наприкінці XIX ст. відбувалась схожа ситуація. Вже минули часи панування дворянських родин, вони втрачають свій авторитет та владу, а на зміну їм приходить новий стан буржуа, але ні старі, ні нові господарі не варті краси «вишневих садів» (Ли Ляньшу, 2005: 65).

На фоні гострих соціальних проблем та складної історичної ситуації змальовуються почуття та переживання героїв драми, що характерно для *поетичного реалізму*. Перед нами розкривається нещасливе кохання Веньціна (сина хазяїна будинку) та Суфан (далекої родички, що виховувалась у його домі). За Веньціном пильно стежить його суворя дружина, а Суфан не дає ні хвилини спокою господар будинку, якого вона турботливо доглядає. Закохані мають змогу спілкуватись лише за допомогою таємного обміну власними віршами та малюнками, адже обоє мають неабиякий хист до мистецтва. Чимало переживань відбувається і у душі інших персонажів, адже всіх хвилює банкрутство давнього роду, а особливо це стосується голови родини Цзен Хао, який боїться втратити свою дорогоцінну домовину.

Ознаки *поетичного реалізму* можна побачити і на рівні **композиційно-сюжетної структури**. Драматург часто використовував типовий сюжет задля надання подіям драматизму. Так, головний герой у момент духовного або соціального падіння отримує надію на щасливе та світле майбутнє, але наприкінці драми відбувається повний крах ілюзій і з'ясування істини. На цьому рівні також чітко простежується вплив *нової драми* Г. Ібсена: по-перше, творам Цао Юя притаманний принцип аналітичної композиції, коли зав'язкою дії є подія, що відбулась до початку твору, а зміст драми – це вже аналіз причин та відображення наслідків події; по-друге, Цао Юй повсякчас вводить у п'єси елементи випадкових подій, що підсилюють гостроту конфлікту та, зрештою, стають вирішальними.

Після прем'єри п'єси «Пекінці» китайський критик Шень Міньте зазначив, що в драмі «майже немає надзвичайних подій. Те, що відбувається на сцені, відбувалось вже багато разів до підняття завіси» (Ли Ляньшу, 2005: 69). Цао Юй вдається до використання притаманного його попереднім творам прийому типового сюжету, тобто ближче до розв'язки створює ілюзію можливості позитивного вирішення проблеми, але згодом руйнує будь-які надії. Так, коли у сім'ї зовсім не залишається коштів, а труну ось-ось повинні забрати за борги, Цзян Тай обіцяє дістати гроші та врятувати репутацію голови родини Цзян Хао. Заспокоївши всіх, він забирає останні заощадження сім'ї та йде просити фінансової допомоги у свого приятеля, але повертається лише на світанку, сп'янілий, без грошей, у супроводі поліцейського. Старий Цзен Хао, котрий вже готовий був віддати труну, знову починає тішитись надіями та впадає у розпач, коли йому доводиться відмовитись від домовини.

Композиція твору цілком відповідає принципам побудови аналітичної драми, адже зав'язка подій відбулась набагато раніше, а події у самому творі – це вже результат колишнього способу життя героїв та їх дій. У першій дії перед нами постає аристократична сім'я Цзен, що колись була дуже заможною та впливовою, а наразі зав'язла у боргах. Заглиблюючись у сюжет та краще розкриваючи образи героїв, ми починаємо усвідомлювати, що причиною їх складної фінансової ситуації є роки неробства, марнотратства, ліні та абсолютної непристосованості до життя. У такий спосіб Цао Юй засуджує феодальний суспільний устрій, що панував у Китаї протягом тривалого часу, та критикує безглузде життя мешканців таких знатних будинків.

Особлива увага відводиться **образній систе-**

мі п'єси, адже під впливом *нової драми* у творах Цао Юя відбувається зміщення акценту з дії на розкриття внутрішнього світу людини, саме тому кожен герой є завершеним, яскраво індивідуалізованим, має психологічно складний характер. До того ж всі персонажі перебувають у тісній взаємодії, можуть доповнювати один одного або ж знаходитись в антагоністичних зв'язках. Їх гостра боротьба розгортається навколо власних інтересів, які беруть свої витoki з соціальної дійсності. Автор прагне розкрити внутрішні протиріччя життя та показати поведінку індивідів у складних ситуаціях.

Як і у більш ранніх драмах Цао Юя, у п'єсі «Пекінці» значна увага приділяється образній системі, що підпорядковується ідеї викриття патріархальних порядків. Перед нами постає ціла низка героїв, серед яких досить важко виділити головних та другорядних, адже авторові вдається тією чи іншою мірою приділити увагу кожному з них та змалювати їх характери та почуття. Усіх персонажів можна поділити на дві категорії. Це представники аристократії та провісники нового життя. До першої групи можна віднести практично усіх членів родини Цзен, а до другої – Юань Женьганя з дочкою Юань, а також Суфан та Жуйжень.

Головою сім'ї є старий Цзен Хао, котрий живе у власному світі старих традицій та конфуціанських канонів. Понад усе він шанує зовнішню пристойність та дотримання церемоній, а єдиною його цінністю є домовина. Він є представником того панівного класу, який розвінчували тогочасні письменники Китаю (Ба Цзінь, Лу Сінь, Лао Ше) та називали вбивцями сучасності. У ньому зосереджено безліч протиріч: «Бути людиною та прагнути безсмертя; знаходячись на землі, збиратись на небеса; жити теперішнім, дихаючи повітрям свого часу, нав'язувати всім застаріле вчення, мову мерців» (Лу Сінь, 1955: 10). Жадібний егоїст, а колись жорстокий та впливовий, він постає у п'єсі немичним та боягузливим старцем, який все ще намагається контролювати ситуацію у родині. Але він не викликає поваги, а реципієнт розуміє, що у сучасному світі вже немає місця конфуціанським догматам та звичаям.

Друге покоління чоловіків Цзен – Веньцін та Цзян Тай – відрізняється слабкістю та млявістю. Вони однаково безпорадні, не мають сили волі та серйозної мети у житті та обидва є результатом суто китайського аристократичного виховання. І Веньцін, і Цзян Тай є освіченими, розумними та обізнаними у мистецтві, проте вони виявляються рабами конфуціанських настанов та вже ніяк не

можуть знайти місця у сучасному суспільстві, а тому безмірно самотні та нещасні. Син Цзен Хао – Веньцін, котрий майже все життя перебуває під впливом дружини Си'ї, вже не в силах щось змінити та знаходить вихід в отруєнні опіумом. У його образі Цао Юй змалював згубність традиційного виховання, а його смерть є натяком на вирождення феодалізму.

Надзвичайно яскравим у п'єсі є персонаж Си'ї, невістки Цзен Хао, в руках якої зосереджена вся влада у домі. Вона є втіленням деспотизму, адже намагається контролювати рух кожного мешканця будинку. Її образ перегукується з образом Ван Сифин (героїні класичного китайського роману Цао Сюєціня «Сон у червоній вежі»). Вона представляє нову типологію героїв китайської класичної літератури, яку Л. Нікольська називає лицемірками, які «з легкістю могли призначити слугі покарання у двадцять палиць, <...> не гидує вона і лихварством, <...> але перед чоловіком та членами сім'ї вона носить маску лицемірства» (Нікольская, 1961: 86). Жорстока Си'ї прикидається великодушною, але всі її дії є вираженням брехні та підступності.

Проте ситуація у домі Цзенів змінюється з появою антрополога Юань Женьганя, що сприяє остаточному розпаду родини. Вчений є освіченою та сміливою людиною, про що свідчить навіть його ім'я (Женьган (任敢) – «той, хто взяв на себе сміливість»). Він присвятив все своє життя науці та не підтримує застарілих порядків. Це чітко вимальовується у його стосунках з дочкою Юаня Юань, які він будує не на суворому конфуціанському відчуженні молодших та старших, а на свободі та рівності. Тому спритна дівчинка з подивом спостерігає за членами родини Цзен, що нагадують їй мумій. Таким людям, як вона та її батько, доступне здорове ставлення до життя, саме в них Цао Юй і вбачає майбутнє своєї країни.

Варто зазначити, що у переліку дійових осіб Цао Юй зазначає і фігуру Пекінця (синантроп – пралюдина, що жила на території Китаю у льодовиковий період), тінь якого ми спостерігаємо на стіні кімнати під час наукових досліджень професора Юаня. У цей момент з уст професора линути такі слова: *«Дивіться, це найперший пекінець. У ті часи люди жили вільно: любили того, кого хотіли..., хотілось їм плакати – плакали, хотілось кричати – кричали. Для них не існувало пут ні релігії, ні моралі, ні цивілізації; не було лицемірства і обману, ні підступності й підлості»* (曹禺, 2007). Щоб зрозуміти істинний сенс символіки Пекінця, варто звернутись до китайської традиції, тобто до праць тих філософів, які розвивали думку про при-

родний стан людини у далекому минулому, зокрема, до Лао Цзи (老子, VI ст. до н. е.) та Чжуан Цзи (庄子, IV ст. до н. е.) (吕荧, 1991: 79). Саме даоські філософи закликали відстоювати демократію первісного ладу на противагу ідеологам аристократії – конфуціанцям. Фігура первісної людини підкреслює, що майже всі представники родини Цзен зі своїми відсталими поглядами подібні до мавпоподібної людини. У первісній істоті антрополог знаходить більше людяного, ніж у цих *живих мерця*. Тобто Пекінець як пралюдина ніби доповнює образ Юань Женьганя, символізуючи боротьбу з конфуціанством та застарілими канонами.

Поетизація на **мовному рівні** відображається у ліричних монологів героїв, а подекуди у декламації віршів та наспівуванні пісень, за допомогою чого досягається найбільш повне та глибоке розкриття почуттів дійових осіб та створюється контраст з жорстокою реальністю, адже, як правило, вони з'являються у найбільш трагічні та важкі хвилини буття. Сучасники Цао Юя не раз підкреслювали, що він є драматургом з душею поета. Письменник не лише достеменно знав кожного зі своїх героїв, але й намагався зробити так, щоб у кожного була своя таємниця. Сам Цао Юй зазначав: «У творі мають бути два аспекти – загальнозрозумілий та таємничий, з прихованим змістом, в якому і буде полягати вся поетика твору. У мові загальнозрозумілої частини п'єси можна також використовувати поетичний підхід, але не варто зловживати риторичними надлишками та занадто прикрашати там, де це зовсім не потрібно» (曹禺, 2004: 15). Ще за життя письменника критики говорили: «Мова драматичних творів Цао Юя не лише збагачує п'єси та підносить їх на вищий рівень, але вона сповнена поезією. Зовсім не важливо, він пише прозою чи у віршах, сам зміст тексту буде більшою або меншою мірою наповнений справжньою поезією. До того ж кожен драматург має звертати увагу на поетичний зміст, лише так можна викликати яскраві образи у читачів та глядачів. Це схоже на те, що ти начебто доторкнувся до найглибшої таємниці героя, зрозумів прихований зміст сюжетної лінії п'єси» (田本相, 1993: 162–163). Поетизована мова є відлунням традиційної китайської театральної традиції, а також наслідком впливу драматургії Чехова, де герої також досить часто звертаються до декламації певних фрагментів віршів та пісень.

Отже, у п'єсі «Пекінці» найбільша кількість ліричних піднесених монологів належить Цзян Тай. Наприклад, під час розмови з науковцем Юанем він зазначає: «Я люблю гроші, <...> мрію розбагатіти. Я буду їх дарувати друзям та бід-

някам» (曹禺, 2007). Він навіть згадує вірш Ду Фу (відомий китайський поет епохи Тан (618–907): «О, якби такий побудувати дім під дахом великим одним, щоб тисячі кімнат були в нім для знедолених бідняків<...>» (曹禺, 2007). Далі Тай продовжує: «Нехай вони безкоштовно живуть, їдять, п'ють, вивчають мистецтва, науки, літературу. Нехай кожен займається тим, що йому подобається, на користь Китаю, на користь всього людства<...>» (曹禺, 2007). І тут же його хизування перетікає у самовикриття: «<...> Ми цілими днями будемо надхмарні палаци. <...> Ми вміємо лише зітхати, марити уві сні, тужити, жити на утриманні інших та ще й ображати їх» (曹禺, 2007). Ідейний підсумок п'єси автор також вкладає в уста Цзян Тая: «Ми живі мерці, мертві душі, живі трупи!» (曹禺, 2007). Цей монолог сповнений патетики, замріяності та ліризму, до того ж він є втіленням головної ідеї автора та допомагає виразити його справжнє ставлення до аристократії. Також вкрай яскравим є епізод, де Цзен Венцін наспівує уривок з поезії Лу Ю «Шпилька Фенікса» (вірш у жанрі ци (词) видатного поета династії Південна Сун (1127–1279), а також арія з пекінської опери на однойменну мелодію, в якій розповідається про глибокі почуття поета до однієї юної дівчини): «<...> Лютий вітер зі Сходу! Не знає він милосердя. <...> Вже зникли світлі почуття, Залишилися тільки вагання. <...> В журливій розлуці минуло вже декілька років, І знову – фатальні помилки, І знову – омана!<...>» (曹禺, 2007). У цих словах міститься своєрідний протест героя проти нещасливого шлюбу з безжалісною Си'ї, виражається його душевний стан та тонка поетична натура.

Відповідні художні прийоми та оформлення, що формують **художньо-виражальний рівень**, також сприяють досягненню поетизації п'єси. Цао Юй продовжував нововведення Хун Шеня, які той запозичив з американської драматургії Ю. О'Ніла, – художнє оформлення (декорації, реквізит, костюми) для розкриття авторського задуму, а також індивідуалізований образ з відповідним костюмом та гримом замість традиційного гриму китайського театру. Для п'єси Цао Юя притаманне багатостороннє використання фону (інтер'єру та явищ природи) у сценічному творі, що є ознакою впливу рис романтизму класичної китайської літератури (символічне навантаження стихій) у поєднанні з віяннями американської драматургії (практичне втілення на сцені у формі декорацій). Вони відіграють провідну роль у п'єсах, здійснюючи значний вплив на психологічний стан читача або глядача.

Помітне місце у творах посідає художня деталь, яка має вагому композиційну функцію, встановлює зв'язки між дійовими особами, а також дає змогу автору, зменшивши діалогічний обсяг, з більшою експресивністю виразити основну ідею твору. Манеру змалювання подій у обмеженому просторі, використання відповідного інтер'єру та символічних художніх деталей Цао Юй перейняв у А. Чехова. Особливе значення у розкритті образів відіграють просторові ремарки, які у п'єсах Цао Юя виглядають частково запозиченими, тобто як продовження традиції самохарактеристики героїв при першій появі на сцені. Своєрідні новели, що передують розкриттю характеру, ввів у свій творчості ще Хун Шень (Никольская, 1961: 30). Цао Юй продовжив це нововведення, наповнивши опис героїв психологізмом, який перегукується з ремарками у п'єсах Г. Ібсена. Традиційні самохарактеристики класичної драми зводились до переказу короткої біографії дійової особи і попередніх подій. Цао Юй же в ремарках прагне розкрити внутрішній зміст образу. Змінилось і призначення ремарок. У традиційному театрі герой за допомогою самохарактеристики вводив глядача в курс справи, допомагав розібратись в подіях та особах, однак у сучасній драмі вони радше відіграють роль режисерських коментарів, допомагають актору вживатись в образ, автор ніби включається в оформлення спектаклю. У коротких внутрішніх ремарках драматург зазначає емоційний стан героя, а у просторових зовнішніх ремарках, котрі зазвичай передують появі дійової особи на сцені, він змальовує оточення, вказує вік, описує зовнішність героїв, їх манери, жести та інтонації, дає конкретну характеристику мислення та почуттів. Для передачі переживань та почуттів головних героїв могли вводиться арії та музика, що були елементами класичної китайської драми.

Наприклад, у п'єсі «Пекінці» дія від початку та до самого кінця відбувається у малій вітальні, що є останньою опорою сім'ї, адже головну вітальню та флігель вже знімає професор Юань. Будинок, від якого *«віє спустошенням»*, але де *«всіма силами підтримується дух колишньої величі»* (曹禺, 2007), Цао Юй змальовує вже у першій вступній ремарці: *«Свято середини осені. Наближається обід. У малій вітальні <...> панує тиша. У кімнаті немає ні душі, чути тільки повільне «тік-так» старовинного годинника на довгому столі біля стіни ліворуч»* (曹禺, 2007). На фоні вітальні відбуваються значні зміни у житті мешканців будинку. Спочатку там підтримується порядок, годинник на столі розмірено проводить відлік часу. Кольори у першому акті світлі

та яскраві – блакитне небо, м'яке сонячне світло, приємна зелень саду. Господарі ще радіють, вторгнення кредиторів лише підкреслює їхню безтурботність, адже про розкіш свідчать пред'явлені рахунки – кравця, власника фруктового магазину, а також трунаря за лакування домовини. Проте вже не залишилось коштів на ремонт даху, що протікає, та стіну, що не сьогодні-завтра обвалиться.

Об одинадцятій годині вечора згідно з введеними старим господарем порядками вимикається електрика, у кімнаті видно тільки освітлене ліхтарем коло, все ж інше тоне у п'їтмі. Подібна світлобоязнь відображає страх перед новим життям, яке втілює професор. Смуга світла мерехтить лише із його кімнати, наче із абсолютно іншого світу. Далі дія розгортається у п'їтмі ночі, при світлі тьмяних ліхтарів та застарілих світильників, що передають внутрішній стан занепаду, загниваючий дух будинку, у котрому панують привиди минулого. Зловісні тіні пекінців пересуваються будинком зі свічками у руках, а з маленького чайника долинає булькотіння, що нагадує тихий плач. Годинник зупиняється – ритм життя у будинку порушується, але за його межами все продовжується за своїм звичаєм – сторож відбиває нічні варти, торговець продає пиріжки та коржики, свистить холодний вітер та йде дощ.

У останній дії відбуваються різкі зміни. Будинок спорожнів, стало холодно, немає і сліду колишнього затишку. Блакитний шовк перегородок вицвів, у деяких місцях зламани стільці, папір на вікнах пожовк, посохли хризантеми у горщиках, осипались квіти, пелюстки розлетілись по меблях. Скрізь пил та павутиння, хуцінь (китайський струнний смичковий музичний інструмент), котрий у першій дії займав почесне місце у розкішному футлярі з парчі з шовковими китицями, тепер висить перевернутим, струни у нього обірвані. Варто наголосити, що Цао Юй не дарма змальовує саме хризантеми та хуцінь, адже хризантема у Китаї завжди була символом честі, довголіття та високого соціального статусу, а хуцінь – класичний китайський інструмент, що підкреслює освіченість та процвітання родини. Тобто драматург звертається до традиційної символіки, щоб показати відхід життя з цього дому, а значить і пережитків феодального устрою.

Голоси, що проникають у будинок з вулиці, переважно сумні, нагадують похоронну пісню та звучать в унісон з гнітючим настроєм героїв. Сумні удари в гонг сліпого вішуна, тужливий крик диких гусей, каркання ворон, шум дощу та листя, завивання вітру, приглушений голос торговця – все це підсилює настрої приреченості. Про-

те життєрадісний клич продавця холодних напоїв у спекотний день, веселі дитячі голоси з подвір'я приглушують похмурі розмови у домі. Дарма синантропи намагаються встояти у своїй цитаделі, адже руйнуються вже давно ніким не ремонтвані стіни. Подих життя долинає і сюди, представники аристократії відходять у минуле та звільняють шлях для нового майбутнього. Сцена у «Пекінцях», як і у фіналі «Вишневого саду», залишається порожньою. Лунає скрип колеса, а вслід за ним лунають два різких гудки паротяга – провісника надії на краще завтра.

Загальний стан руйнації проявляється і у зовнішньому вигляді героїв: вишукане вбрання, у якому вони постають перед нами у першій дії, змінюється на поношене, старе й занедбане лахміття.

Картини природи також передають діалектику того, що відбувається у житті героїв: як згасає природа, так і наближається загибель пекінців. Час подій у першій дії – середина осені, а у третій – вже місяць потому. У зовнішній ремарці до останньої дії драматург зображує згасання природи: *«Ранній вечір. Вже доводиться одягати зимовий одяг... Глибока осінь... Повітря надзвичайно чисте й прозоре. З наближенням сутінків у старому саду й над верхівками могутніх столітніх в'язів з безперестанним карканням кружляють чорною хмарою ворони... Стає дедалі темніше, фарби згущуються, птахи летять до своїх гнізд. У сизому вечірньому тумані з міської стіни долинає сигнал – сурмач закликає до повернення у казарму. Цей сиротливий, тремтячий у морозному повітрі заклик здалеку зворушує та наганяє смуток. Він сповнений надії та кохання, досади та журби, ніби чиясь чутлива душа тужить за минулим, що назавжди відплило, немов хмаринка. День стає коротшим. До шостої години сонце зникає за кам'яною брамою у пурпурному серпанку гір. Опівночі починає завивати вітер, а в саду лунає скрип напівзасохлих дерев...»* (曹禺, 2007).

Окрім кольорів та ознак пір року у просторових ремарках Цао Юй дуже тонко і яскраво малює характери героїв. Перед появою у творі Си'ї ми вже чітко уявляємо її зовнішність, глибоко проникаємо у сутність її характеру: *«Вона спритна та енергійна, весь день з її обличчя не зникає фальшива посмішка. Це брехлива, егоїстична, балакуча, заздрісна та недовірлива жінка, яка вважає себе привітною, відкритою та простою натурою. У будь-якому слові, вимовленому іншими людьми, вона бачить змову, інтригу... На словах вона скромна, шаноблива, гуманна... Си'ї невеликого зросту, трохи косоока; в неї широке чоло, прямий ніс, товсті губи, зуби виступають назовні; синя-*

*во-чорні й тонкі, немов намальовані, брови надають їй обличчю хижого виразу. Розмовляючи, Си'ї завжди крадькома стежить за лицем співрозмовника і завжди насторожі»* (曹禺, 2007). У внутрішніх ремарках драматург, як правило, передає емоції персонажів, виражає їх ставлення один до одного, а також досягає психологізації в цілому. Наприклад, завдяки ремаркам, що передують реплікам Си'ї, ми маємо змогу оцінити підступну й деспотичну натуру жінки: *«жорстоко, бажаючи вколоти», «злісно», «зловтішно», «холодно», «похмуро, байдуже», «роздратовано».*

Деталь як один з основних художніх прийомів Цао Юя у «Пекінцях» стала ще більш складною та багатогранною. Центральне місце у низці деталей посідає труна, що супроводжує розкриття образу Цзен Хао та стає вираженням ідеї загибелі старого світу. Труна була суттєвою приналежністю культу предків. Згідно з давніми повір'ями від стану могил та рештків залежало благополуччя живих нащадків. Ще у XVII столітті просвітник У Цзін Цзи висміював це середньовічне дикунство – віру у «пряму залежність живих від вибору для могили щасливого місця» (Позднева, 1970: 31). Звідси походить звичай готувати міцну, громіздку домовину задовго до старості, починаючи приблизно із сорока років. Цей величний саркофаг міг роками стояти на почесному місці у будинку аж до настання смертної години, а потім ще і з прахом покійного до сприятливого моменту захоронення (цей епізод яскраво описується у романі Ба Цзіня «Сім'я»). Один раз на рік або частіше його лакували. Самому обряду поховання відводилось надзвичайно серйозне значення. Навіть ті поміщики, що знаходились у скрутному фінансовому становищі, позичали гроші задля влаштування пишного похорону, щоб зберегти хоча б видимість могутності та надії на процвітання сім'ї у майбутньому. Саме таку ситуацію ми спостерігаємо і у «Пекінцях». Труна для Цзен Хао зберігається у домі уже близько п'ятнадцяти років, а лакували її більше ста разів. Таке підкреслене «підкування» про старого господаря сприймається як викриття конфуціанської філософії з її втечею від реальності, вірою у непохитність старих порядків. Зрештою, родина змушена віддати домовину за борги сусідові Ду, який *«за все своє життя не прочитав ні однієї книги»* (曹禺, 2007), зате розбагатів, відкривши шовкову фабрику. Вбитий горем Цзен Хао розчаровується у своїх дітях та усвідомлює, що продаж домовини лише ненадовго відкладе крах сім'ї та всіх його надій. Цао Юй у такий спосіб наголошує, що підприємці нового гатунку, які наразі намагаються



отримати всі важелі політичної влади, прагнуть оволодіти і привілеями колишніх господарів, а тому будуть наслідувати їх столітні недоліки. Труна символізує водночас і аристократію, що вже віджила своє, і новий клас, який має прийти їй на зміну. Китайська буржуазія – це той революціонер, котрий, за словами Лу Сіня, «*поспішить на radoцax залізти у спальню до того, кому завжди заздрив, аби розкурити залишки опіуму*» (Лу Сін, 1955: 306). Але драматург запевняв, що настане і їх кінець, адже тільки-но принесли труну від Цзенів, як буржуа Ду помер. Соціальний прогрес Цао Юй пов'язував з людьми науки.

Не випадковою у п'єсі є згадка про пацюків, які то погризли картини, то зіпсували повітряного змія. Асоціація тут досить традиційна, адже ще з давніх-давен вони сприймалась як викриття паразитичного існування. З пацюками порівнює Цзен Хао і своїх нащадків, коли залишився без своєї дорогоцінної труни. Він з гіркотою та сльозами на очах вигукує: «*Прагнеш мати синів та внуків, але для чого? Навіщо потрібні ці сини та внуки, схожі на зраю пацюків?*» (曹禺, 2007). Мешканці будинку представляють собою збіговисько дармоїдів, що прагне взяти від життя все, нічого при цьому не даючи взамін, а тому прирівнюються до пацюків.

Важливу характерологічну функцію та символічну зарядженість у творі мають голуби. Нянька Чень, що приїхала з села до колишніх господарів на свято, дарує колишньому вихованцю Веньціну голуба рідкісної породи, що вирізняється особливим забарвленням та прив'язаністю до своєї пари. Везла вона пару голубів, але дорогою внук випадково випустив одного з них. Голуб, що залишився, отримує ім'я Одинак та стає символічним вираженням характеру Веньціна – «сиротливого голуба у клітці». Але коли Веньцін вирішує покинути рідне гніздо, голуб у клітці залишається під наглядом Суфан, що метафорично нагадує її положення у домі. Однак незабаром Веньцін повертається розчарованим, зневіреним у собі. Це відкриває очі Суфан, вона наважується сама покинути будинок. Так, один голуб – Веньцін – приречений загинути у клітці через власну слабкість, а інший – Суфан – знаходить у собі сили звільнитись та виривається на волю.

Варто також згадати про такі вагомні речові деталі, як чекова книжка та зв'язка ключів від кожного приміщення у будинку. Чекова книжка раніше належала Цзен Хао, але тепер перейшла до рук його невістки, підкреслюючи її вплив у домі. Проте вона вже не допоможе розрахуватись з кредиторами, які стали частими гостями сім'ї Цзенів. Напівпорожня чекова книжка нагадує нам про колишнє багатство родини та наголошує на приреченому стані господарів будинку. Зв'язка ключів – це один символ влади Си'ї, адже вона завжди носить її при собі, прикріпивши до поясу. Отже, ця деталь підтверджує прагнення Си'ї взяти під контроль кожного мешканця будинку, краще розкриваючи деспотичну сутність її образу.

**Висновки.** Таким чином, аналіз творчості Цао Юя, в якій поєднуються принципи європейської драми (*нової драми* Г. Ібсена та Ю. О'Ніла), ознаки соціально-психологічної драми А. Чехова, а також особливості китайської традиційної поезії та драматургії, дає підстави визначити його творчий метод як *поетичний реалізм*. Подібність певних рис західного та китайського *поетичного реалізму* можна пояснити за допомогою концепції розвитку культури Е. Б. Тейлора, що висвітлена у його праці «Первісна культура» (1871). Однією з основних засад цієї теорії є схожість різних культур, попри всю їх самобутність. Цей факт, на думку Е. Б. Тейлора, свідчить про те, що існують «одноманітні закони», яким підпорядковується хід людської історії (Николаев, 2011: 89). Таким чином, складність суспільно-політичних умов у Європі та Китаї зумовила певну схожість становлення літературних процесів у різних країнах. Саме тому західноєвропейський та китайський *поетичний реалізм* збігаються у своїй суті, адже в їх основу покладене правдиве відображення життя простого народу у піднесеній манері, та характеризуються деякими спільними ознаками, зокрема зосередженістю на почуттях героїв, описами природи, використанням віршів та пісень, музичним супроводом, символічною наповненістю образів. Проте витоки цього творчого методу у Китаї дещо відрізняються, що зумовило його специфіку, тобто елементи китайської символіки та зображення традиційного світогляду, змалювання широкою гамою почуттів героїв у ліричних монологах (вплив традиційної китайської драми *цзацзюй*).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васкиневич А. И. Теоретическая эстетика немецкого реализма: краткая антология. Единая редакция научных журналов БФУ им. И. Канта. URL: [https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/f00/Васкиневич\\_126-134.pdf](https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/f00/Васкиневич_126-134.pdf)
2. Ли Ляньшу. Влияние Чехова на китайских писателей. *Чехов и мировая литература*. В 3 кн. / ред.-сост. С. Паперный, Э.А. Полоцкая; отв. ред. Л. М. Розенблум. Москва: Наука, 1997–2005. (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 3. 2005. С. 52–78.
3. Лу Синь. Собрание сочинений в 4-х томах. Москва: Гос. изд-во худ. лит. 1955. Т. 3. 1955. 320 с.
4. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. 255 с.
5. Никольская Л. А. Драматургия Цао Юя: автореф. ... канд. фил. наук. Москва: Институт мировой литературы, 1961. 17 с.
6. Позднеева Л. Д. Сатира У Цзин-цзы и его идеалы в романе «Неофициальная история конфуцианцев» (XVIII в.): труды межвуз. науч. конф. по истории литератур зарубежного Востока. Москва, 1970. С. 289–300.
7. 茆. 曹禺的创作道路 / 茆 / 选自田本相、胡叔和编. 曹禺研究资料 (上册). 北京: 中国戏剧出版社, 1991年. 394页。
8. 曹禺. 雷雨 / 曹禺. 北京: 人民文学出版社, 2004年. 599页。
9. 曹禺. 北京人 [电子资源] / 曹禺 / 现代文学. 访问模式: URL: <http://www.hxqw.com/wxxsgl/zgwxmz/200706/29086.html>.
10. 王兴平, 刘思久. 曹禺研究专集·上册. - 福州: 海峡文学出版社, 1985年. 711页。
11. 田本相. 曹禺评传. - 重庆: 重庆出版社, 1993年. 314页。
12. 邹红. 诗样的情怀 - 试论曹禺剧作内涵的多解性文学评论. 1998年. 108–115页. 访问模式URL:<http://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/WXPL803.010.html>.

## REFERENCES

1. Vaskinevich, A. (2003). *Theoretical aesthetics of German realism: short anthology*. [online] Journals.kantiana.ru. Available at: [https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/f00/Васкиневич\\_126-134.pdf](https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/f00/Васкиневич_126-134.pdf) [Accessed 4 Apr. 2019], [in Russian].
2. Lianshu, L. (2005). The impact of Chekov on Chinese writers. In: S. Paperny, E. Polockayia and L. Rosenblum, ed., *Chekov and World literature*. Moscow: Nauka, pp.52-78 [in Russian].
3. Xin, L. (1955). Collected works in 4 volumes. Volume 3. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo chudozhestvennoyi literatury, 320 p [in Russian].
4. Nikolayev, A. (2011). *The basics of literature studies: tutorial for the philology specialty students*. Ivanovo: Listos, p. 255 [in Russian].
5. Nikol'skaya, L. (1961). *Drama of Cao Yu*. Moscow: Institut mirovoi literatury, p.17 [in Russian].
6. Pozdneyeva, L. (1970). Satire of Wu Jingzi and his ideals in "The Unofficial History of the Scholars" (XVIII century). In: *Intercollegiate scientific conference on history of Eastern literatures*. Moscow, pp.289-300 [in Russian].
7. Ying, L. (1991). The way of Cao Yu' work creation. In: T. Benxiang and H. Shuhe, ed., *Research on Cao Yu works*. Peking: Zhongguo xiju chubanshe, 394 p [in Chinese].
8. Cao, Y. (2004). *Thunderstorm*. Peking: Renmin wenxue chubanshe, 599 p [in Chinese].
9. Cao, Y. (2007). *Peking Men*. [online] Modern Literature. Available at: <http://www.hxqw.com/wxxsgl/zgwxmz/200706/29086.html> [Accessed 4 Apr. 2019], [in Chinese].
10. Wang, X. and Liu, S. (1985). *Collected research works of Cao Yu*. Fu Zhou: Haixia wenxue chubanshe, 711 p [in Chinese].
11. Tian, B. (1993). *Critical biography of Cao Yu*. Chongqing: Chongqing chubanshe, 314 p [in Chinese].
12. Zou, H. (1998). Poetic environment and understanding ambiguity of Cao Yu' works. *Wenxue Pinglun*, [online] 3, pp.108-115. Available at: <http://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/WXPL803.010.html> [Accessed 4 Apr. 2019], [in Chinese].