

UDC 821.581-21.09

POETICS PECULIARITIES OF THE CLASSICAL CHINESE DRAMA

S. Kovpik

Doctor of Philology, Professor

Kryvyi Rih State Pedagogical University

54, Gagarin avenue, Kryvyi Rih, Dnipropetrovsk region, 50086, Ukraine

kovpiks@ukr.net

The paper investigates form and content peculiarities of Chinese drama in the texts of the Yuan period (XIII-XIV centuries). The author of this research focuses on the specifics of the text constructing in the literary pieces “The Western Wing” by Wang Shi-fu and “The soul of Qian-Nui parting the body, outwitting house spirits” by Chzheng Gaun Tsu. Furthermore the study defines the functions of a prologue (setszi), as well as the peculiarities of modeling monologues and dialogues. It is noticed that in the Yuan drama there are the first indications of the social standardization of the protagonists’ speech practice. The structure of the protagonists’ speech parts necessarily includes an introductory monologue, the function of which is to draw the attention of the audience to the main character of the play. In addition, there is an accompanying monologue, which consists of short lines and it is performed by the main character during the aria performance. The third type of monologue is the “monologue with actor’s back to the stalls”. It is designed to point to the remarks to the side. The Yuan drama is characterized by a clear division of actors into certain psychotypes, which uncovers certain traits of character, the stream of thoughts, actions and deeds for good or evil. The play “The Western Wing” by Wang Shi-fu perfectly reveals the course of the emotional states of protagonists. The form of the Yuan drama allows showing the peculiarities of developing protagonists’ feelings. This play colorfully presents images of monks whose behavior does not fit to the traditional canons of life and behavior of Chinese monks. The monks appear slightly primitive to the spectator, and the playwright emphasizes that they do not always follow the consuetudinary of the monastery, as well as neglect fasts. This is the way how the author exposes all the downsides of the life of monasteries of those times.

The structure of the play “The Western Wing” by Wang Shi-fu is remarkable, as it consists of five plays, containing twenty acts each. This complicated construction of the play significantly helps to reveal the character peculiarities of protagonists. Wang Shi-fu also very skillfully exposed all the disadvantages in the Chinese feudal society. The playwright moves away from the canonical format of constructing a work of drama, making the play “The Western Wing” truly innovative.

Key words: Yuan drama, poetics, literary modeling, architectonics, actor.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КЛАСИЧНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ

C. I. Kovnik

У статті йдеться про особливості форми і змісту текстів юанської драми XIII-XIV століть. Авторка статті акцентувала увагу на специфіці побудови п’єс Ван Ши-фу «Західний

© 2021 S. Kovpik; Published by the A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies, NAS of Ukraine and the Ukrainian Association of Sinologists on behalf of *The Chinese Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

флігель», Чжен Гаун_Цзу «Душа Цянь-Нюй розстається з тілом, перехитривши хатніх духів», визначила функції прологу (сецзи), а також специфіку моделювання монологів та діалогів. Помічено, що в юаньській драмі існували перші вказівки на соціальну типізацію мовлення дійових осіб. У структурі мовленнєвих партій дійових осіб був обов'язково присутній вступний монолог, функція якого полягала в тому, щоб привернути увагу глядачів до головного героя п'єси. Окрім цього, був супутній монолог, який складався з коротких реплік і виконувався головною дійовою особою під час звучання арій. А третій тип монологу, «монолог спиною до партеру» призначений для того, щоб вказати на репліки в бік. В юаньській драмі існував чіткий поділ дійових осіб на певні психотипи, які розкривали ті чи ті риси характеру, спрямованість думок, дій та вчинків на добро або зло. П'єса «Західний флігель» Ван Ши-фу розкриває дуже добре перебіг емоційних станів дійових осіб. Форма юаньської драми сприяла тому, щоб у розвитку показати особливості зародження почуттів дійових осіб. У цій п'єсі колоритно презентовані образи монахів, поведінка яких аж ніяких не вписується у традиційні канони життя та поведінки китайських монахів. Деяко примітивними постають монахи перед глядачем, а драматург акцентує увагу на тому, що вони не завжди дотримуються уставу монастиря, нехтують постами. У такий спосіб автор викриває усі вади життя тогочасних монастирів.

Цікавою є архітектоніка п'єси Ван Ши-фу «Західний флігель», адже п'єса сконструйована з п'яти п'єс, які нараховують двадцять актів. Така побудова п'єси суттєво допомогла розкрити характери дійових осіб. Ван Ши-фу також дуже майстерно викрив усі вади тогочасного китайського феодального суспільства. Драматург відійшов від канонічного формату побудови твору драматургії, зробивши свою п'єсу «Західний флігель» по-справжньому новаторською.

Ключові слова: юаньська драма, поетика, художнє моделювання, архітектоніка, дійова особа.

Література Китаю, а особливо драматургія усе більше привертають увагу українських дослідників, адже китайська драматургія є унікальною і за формою, і за змістом. Форма китайської класичної драми привертає європейських дослідників унікальністю та незвичністю. Як відомо, саме у китайській класичній драмі XIII–XIV століть дуже добре презентовано життя усіх соціальних прошарків феодального китайського суспільства, а також розкриті унікальні психотипи дійових осіб, представлено філософію життя китайського суспільства в цілому, наснажено тексти творів давніми легендами, міфами, які багатогранно презентують східну культуру.

Окрім цього, тогочасні китайські драматурги досить сміливо критикували китайських чиновників, судів та пропонували різні способи їх покарання, викривали не зовсім праведний спосіб життя монахів у драматичних творах.

Театральне мистецтво є синтетичним видом мистецтва, в якому гармонійно поєднанні різні форми комунікації, музика, танці, пантоміма, сценічна дія, бойові єдиноборства тощо. Саме синтетичність є специфічною ознакою юаньської драми. Усе це, на нашу думку, а також тематика та проблематика китайської класичної драматургії XIII–XIV ст. потребує скрупульозного вивчення з точки зору поетики, а результати аналітичного вивчення текстів юаньських п'єс сприятимуть формуванню уявлень про специфіку розвитку китайського суспільства, про унікальні способи komponування елементів форми та змісту у межах драма-драматургічних жанрів класичної китайської драматургії, а також про синтетичність театрального мистецтва Китаю.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Питання дослідження традиційної та класичної китайської драми вже неодноразово піднімали у своїх дослідженнях учені А. Акімова, О. Воробей, І. Гайда, С. Серова та ін.

Як відомо, всебічне дослідження традиційного китайського театру сучасної посідає провідне місце у однойменній монографії І. Гайди (1971 р.). Комплексний аналіз китайського театру з огляду на традиційне суспільство XVI–XVII ст. презентовано у монографії С. Серової «Китайський театр та традиційне китайське суспільство (XVI–XVII ст.)» (1990 р.).

Цікавими, системними та актуальними є дослідження українських учених О. Воробей про творчість Лао Ше та специфіку китайської розмовної драми першої половини XX ст. (2013), а також дисертаційна розвідка А. Акімової на тему: «Синтез візуального та вербального у китайській драматургії XX століття» (2017).

У своїх дослідженнях вони торкалися важливих питань специфіки китайської розмовної драми, важливих аспектів поетики класичної китайської драматургії, але спеціально та у системі не розглядали специфічні особливості китайської драми на рівні мікро- та макропоетики тексту твору драматургії.

Тож **метою статті** є аналітичне осмислення специфіки мікро- та макропоетики класичної китайської драми XIII–XIV ст., а також виявлення суто специфічних жанрових особливостей юаньської драми.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, у структурі юаньської драми поєдналися такі жанрові форми та прийоми: віршована арія, пантоміма та прозовий діалог, які свідчать про те, що автори таких п'єс повинні були володіти ліро-поетичною майстерністю, добре розумітися на музиці, тонко відчувати перебіг емоцій та вміти їх передавати у віршованій формі. Тобто автор класичної юаньської драми володів особливим типом художнього осмислення дійсності, він був обдарованим і талановитим майже з усіх галузей мистецтва, а також повинен був добре розумітися на поведінкових та ситуативних рисах характеру людини, тобто володіти техніками психоаналітичного спостереження.

Як відомо, розвиток сюжету в юаньській п'єсі забезпечують не лише прозові монологи та діалоги, а також арії, які надають особливої емоційності сюжету, ліричності та урочистої піднесеності. Таким чином, юаньська драма була справжнім дійством, яке виконувало не тільки розважальні функції, а й виховані.

У п'єсі «Західний флігель» Ван Ші-фу монологи дійових осіб мають репрезентативний характер, у них дуже добре розкривається біографія та історія життя дійової особи, вік, соціальний статус, родинна генеалогія, є вказівка на функції, які виконує дійова особа у тексті драми. Такі репрезентативні функції діалогів та монологів пояснюють відсутність традиційного переліку дійових осіб, який характерний для класичної європейської драми. Кожен новий вихід дійової особи мав максимально презентувати її, розкрити її функції у дії п'єси, привернути до неї увагу реципієнта. Монологи дійових осіб юаньської драми містять елементи сторітелінгу, адже їхні життєві історії передаються з метою впливу на емоційну, мотиваційну, когнітивну сфери слухача.

У переважній більшості солілоквічні монологи дійових осіб юаньської драми закінчуються аріями, в яких узагальнюються найсуттєвіші характеристичні особливості дійової особи. Деякі ремарки до діалогів та монологів виконують також характеристичні функції, а ще пояснюють та вказують на дії, переміщення дійових осіб, що зближає класичну європейську драму з китайською. Кожна дія драми закінчується хором співом, в якому узагальнюється усе те, про що йшла мова у дії. Хорові співи є своєрідними перехідними містками до наступної дії.

У п'єсі «Західний флігель» Ван Ші-фу поряд із головними дійовими особами важливі функції виконують другорядні, наприклад, служниця Хун-нянь, яка упродовж розвитку сюжету п'єси перебирає на себе функції головних

дійових осіб. Це відбувається тоді, коли головні дійові особи Ін-ін та Чжан упадають у відчай та не можуть знайти вихід із ситуації, в якій опинилися. Служниця у такі моменти рухає дію, а її репліки наприкінці дії створюють ефект очікування і породжують надію у реципієнта на те, що Хун-нянь щось вигадася і допоможе головним дійовим особам. У звертаннях головних дійових осіб до служниці фігурує така форма: «генерал, поддерживающий небо» [Китайская классическая драма 2003, 255]. Така форма звернення ще раз підкреслює важливу місію Хун-нянь у долі закоханих. Вона не тільки допомагає головним дійовим особам, а й інколи їх повчає та дає важливі життєві поради, в яких відчувається мудрість Хун-нянь. Монологи Хун-нянь також несуть солілоковичний характер, у них вона дає дуже характеристичні оцінки дій та вчинків своїх господарів, аналізує поведінку закоханих. Отже, в такий спосіб драматург максимально підносить образ дівчини-служниці.

Таким чином, такий спосіб художнього моделювання другорядної дійової особи у класичній китайській драмі вказує на соціальні пріоритети самого автора, визначає авторську стратегію щодо ротації дійових осіб упродовж розвитку сюжету п'єси. Помічено, що більшість ліричних арій в юаньській драмі виконують переважно головні дійові особи, а от другорядні і, зокрема, Хун-нянь говорить прозовою.

Специфічним є перелік страв поминального обіду, який також подається у змісті арії. Так, до поминального обіду входять: декілька шенів (літрів) риса, вісім чашок тушкованих овочів. Таким чином, оспівується традиційна поминальна китайська трапеза, якій надавалося особливого значення в національній китайській культурі.

Щодо змісту юаньської драми, то тут варто зауважити, що в ній помітно ліризмовні почуття дійових осіб Ін-ін та Чжана, а це максимально емоційно намагає зміст твору.

Юнак Чжан миттєво реагує на виклики долі, він тактовний, добре відчуває людей, об'єктивно оцінює свій соціальний стан. Хлопець поводить себе відповідно до свого соціального статусу. І незважаючи на те, що він завоював авторитет у громади Хечжунь, він з почуттям достоїнства поводить себе й не переходить меж дозволеного. Така поведінка головної дійової особи є прикладом безкорисного служіння інтересам громади.

Особливо загострюється розвиток подій у драмі тоді, коли Чжан дізнається від матері Ін-ін про те, що його кохана дівчина обіцяна іншому. Юнак не очікував такого повороту подій, адже він розраховував, що Ін-ін буде його дружиною. Непорядність матері Ін-ін, яка обіцяла відати доньку за того, хто захистить громаду Хечжунь від розбійників, дещо розбалансувала стійкість юнака, але врешті-решт розум узяв верх над емоціями і він зумів акумулювати всі свої сили, щоб побороти у собі образи.

Таким чином, образ Чжана подається не статично, а у динаміці. Ця дійова особа презентована у розвитку, адже Ван Ши-фу показав нові риси характеру Чжана, які розкриваються залежно від життєвих ситуацій: на початку п'єси він звичайний веселий і безтурботний студент, але зустріч з Ін-ін міняє його ставлення до життя, наприкінці драми перед реципієнтом постає молодий чоловік з чітко сформованими принципами життя. Такий підхід до моделювання художніх образів драми дає можливість показати характер головного героя у розвитку, що особливо імпонує глядачам. Тож справедливо можна вести мову про новаторство драматурга в зображенні людських характерів, адже в тради-

ціях юаньської драми було закладено зображувати більш статистичні характери, з якими упродовж розвитку сюжету не відбувається ніяких змін.

Зміст юаньської драми Ван Ши-фу, з культурологічної точки зору, інформаційно набагато наснажений, адже у репліках дійових осіб згадуються назви давніх музичних китайських інструментів: цинь, юньбань, бань, се, шен та ін. Усі ці музичні інструменти у китайській класичній драмі також виступають як дійові особи. Так, наприклад, Чжан звертається до свого музичного інструмента цинь, як до живої істоти: «О мой цинь ! Мы с тобою, мой дорогой, вместе скитались несколько лет» [Китайская классическая драма 2003, 229]. У такий спосіб монолог головної дійової особи набуває ознак солілоквічності. Спів та гра на цинь допомагають головному герою Чжан розкрити свої почуття перед коханою, усе це разом гармонізує взаємини молодих людей. Музичний інструмент є невід'ємним атрибутом закоханого, адже з допомогою нього він може не тільки оригінально, а й чуттєво донести свої переживання до об'єкту свого захоплення.

Назва кожної частини п'єси дублюється у хоровому співі, утворюючи таким чином органічне кільце. Хор нагадує реципієнтові про сутність кожної частини та готує до сприйняття наступної. Кожній дії передуює сецзи (інтермедія), яка, як правило, вміщує одну арію. Арія є своєрідним коментарем до розвитку сюжету у наступній частині. Зміст кожної сецзи корелює зі змістом частин п'єси.

На особливу увагу у драмі Ван Ши-фу заслуговують образи монахів. Так, наставник монастиря постає як весела та оптимістична людина. Він дозволяє іншим монахам кепкувати над ним і при цьому абсолютно не ображається. Окрім наставника монастиря, драматург чи не вперше до сюжету драми увів образ монаха Хуе-міна, поведінка якого, на початку п'єси, не відповідає принципам добродісного та віруючого монаха. Але ця дійова особа також зображена у розвитку. У момент, коли над монастирем і громадою Хечжунь нависла загроза з боку розбійників, він взявся доправити лист генералу Ду аби той разом зі своїм військом захистив монастир від розбійників. Сам себе Хуе-мін називає «недостойний монах». Він благає генерала поспішати. Отже, образ монаха Хуе-міна також є новаторським для китайської драми XIV ст., адже у переважній більшості п'єс указанного періоду образи монахів моделювалися у відповідності з принципами інституту ченців Китаю, де монастирі були моделями презентації неземного способу життя у відповідності до буддистських традицій.

Наступна п'єса китайського драматурга Лі Хао-гу «Студент Чжан Юй варить морську воду біля острова Шамень» (1329) за обсягом, за структурою, за формою побудови монологів та діалогів суттєво відрізняється від п'єси Ван Ши-фу «Західний флігель».

Юаньська драма «Студент Чжан Юй варить морську воду біля острова Шамень» складається з чотирьох дій, де сецзи відсутні. У цій п'єсі діє тринадцять дійових осіб, серед яких є такі: Фея, Цар Драконів, Душа Цянь-нуй та ін. У п'єсі репліки прозового тексту значно переважають над віршованим, але це ніяк не знижує рівень емоційного наснаження драми, де арії виконуються на мотив піднесення почуттів головних дійових осіб: «Дзвенять золоті краплини», «Спорожнюю келих вина», «Котиться візерунковий м'яч», «Пісня на честь збирання врожаю» та ін.

Для перевтілення деяких дійових осіб, драматург використовує пантоміму аби відволікти увагу глядачів від процесу перевтілення. А ще пантоміми у сюжеті драми «Студент Чжан Юй варить морську воду біля острова Шамень» допомагають передати обставини, в яких відбувається дійство. Так у першій дії автор концентрує

увагу на тому, як головна дійова особа спускається з гір, а в цей час з'являється Фея. На нашу думку, відсутність значної кількості декорацій у тогочасному китайському театрі змушували драматургів залучати до розвитку сюжету пантоміми.

А далі сюжет драми будується за структурою сюжету казки: тут є принцип трикратності, який характерний для народної казки. Дочка Дракона Цюнь-лянь, третя донька дракона й наймолодша. Фея дає Чжан три речі, з допомогою яких головний герой перемаже Дракона: срібний горщик, золота монета, залізний ківш. Тобто, тільки з допомогою чарівних речей головному герою можливо досягти своєї мети. Так само, як і в попередній п'єсі, закохані свої почуття виявляють через пісню під акомпанемент старовинного китайського інструменту цінь. Саме в аріях розкривається перебіг почуттів закоханих, бажання якомога швидше бути разом.

У п'єсі «Студент Чжан Юй варить морську воду біля острова Шамень» дещо незвичними є дії деяких дійових осіб. Наприклад, Наставника монастиря, який погоджується виступити у ролі свата, а ще він зловживає грою в карти зі своїм слугою. У такий спосіб Лі Хао-гу намагався викрити дії та вчинки деяких монахів, які не вписувалися в рамки усталеного праведного життя релігійного самітника.

Напруженою видається кінцівка п'єси, адже реципієнтові повідомляють про те, що Чжан Юй та його кохана Цюнь-лянь безсмертні, яких за грішні думки засудили і відправили на землю. Безсмертний із Дунхуа повертає закоханих до первісного стану. У такий спосіб вони знову потрапляють на Яшмове озеро, де за китайськими повір'ями живуть безсмертні душі та феї. Отже, кінцівка драми має оптимістичне завершення, а закохані подолали складний шлях заради того аби бути разом.

Такого типу юаньська драма виконувала моралізаторські функції, вона презентувала модель стосунків молодих людей, які будуються на дотриманні цнотливості та принципів народної моралі. Сюжет цієї п'єси є динамічним, максимально концентричним, в якому важливі сценічні функції виконують арії, а доповнюють зміст пантоміми.

Головні дійові особи «небесного» часопростору через низку життєвих обставини (зазвичай, через моральний занепад) потрапляють на землю. Отже, пізнані світу в Юаньській драми відбувається у площині двох світів: вищого та нижчого, які полярно протилежні. У драмі «Студент варить воду біля острова Шамень» часопростір дії складний і нараховує декілька нашарувань. Тобто герой юаньської драми долає шлях від небесного до земного, а потім знову повертається у небесне, яке є вічним та абсолютним. Для дійових осіб юаньських драми життя на землі – це спокутування за моральні гріхи у небесному світі. А тому цей шлях головна дійова особа долає осмислено й продумано, вона стає на шлях виправлення з однією метою – знову повернутися до вічного.

На нашу думку, можливості жанру юаньської драми дуже великі, адже дійсність у ній не обмежується конкретною сценою чи діалогом, а завдяки прийомам вигадкування та домислювання час і місце дії стають досить умовними. Фантастичний світ юаньської драматургії наснажений народним світоглядом, народною уявою про навколишнє середовище, суто китайським сприйняттям буддизму, яке відобразилось у фантастичних цзацзюй. Усе це зумовлено основними законами теорії китайської драми, де основна увагу зосереджена навколо гармонізації внутрішнього змісту тексту твору. Жанр юаньської драми вдало поєднав розмовну та віршовану драми, що сприяло підвищенню рівня морально-етичної значущості драми та підсилило її моралізаторську функцію.

Отже, кожна юаньська драма розкриває традиційні моральні чесноти китайської культури та китайського буддизму (і як складової частини цієї традиційної культури, і як окремого філософсько-релігійного вчення).

Наявність значної кількості сюжетних ліній в юаньських драмах не розбалансує сюжет, а, навпаки, робить його максимально концентричним.

Важливу сюжетну функцію виконують арії, а яких міститься смислове ядро юаньської драми. Арії рухають сюжет драми, розкривають внутрішній світ дійових осіб, komponують дії та вчинки дійових осіб п'єси. Саме арії надають емоційної наснаженості юаньській драмі, передають китайський колорит дійсності.

Увертюрою-прологом (сецзи) починається наступна драма китайського драматурга Чжень Гаунь-Цзу «Хатніх духів перехитривши, душа Цянь-ной прощається з тілом», який знайомить реципієнтів з головними дійовими особами та готує їх до осмисленого сприйняття художньої інформації. Привертає увагу змістовно-інформаційна назва цієї п'єси, яка вказує на головну дійову особу Цянь-ной, а також розповідає про те, що вона саме буде робити та в якій спосіб. Тож можна висувати про те, що назва драми вдала, передає зміст п'єси, зацікавлює реципієнта та готує до уважного сприйняття змісту твору.

Зі змісту сецзи стає відомо, що головні дійові особи Цянь-ной та студент Ван уперше знайомляться й між ним виникає почуття. Дія перша драми розвиває стосунки двох молодих людей та komponує систему дійових осіб п'єси. Цянь-ной про свої почуття традиційно розповідає служниці Мей-сян, яка виступає у п'єсі актантом дії. Саме вона підводить Цянь-ной до того, що студент Ван є ідеальною партією для дівчини. Тож функції актанта дії в юаньській драмі традиційно виконує служниця, яка у процесі розвитку сюжету перебирає на себе функції головної дійової особи.

Органічно зміст другої дії передається саме через діалоги студента Вана з персоніфікованим образом Душі Цянь-ной, яка співає, розмовляє, а ще виконує заключну арію узагальнюючого характеру.

Радість Душі Цянь-ной контрастує зі станом її тіла, яке ослабло і ледве жевріє. Усе це підсилює стан розпачу дівчини та смутку. Відзначимо, що початок дії третьої занадто перевантажений прозовими діалогами, а ось кінцівка складається з чотирьох пронумерованих арій та однієї заключної. Така будова, на нашу думку, третьої дії зумовлена загостренням життєвих колізій та максимально передає стан тривоги Цянь-ной через звістку про зраду коханого. Отже, саме така перепитія у розвитку сюжету юаньської драми є не очікуваною, адже головна дійова особа порушила моральні принципи.

Автор так моделює стан напруги, щоб максимально його зменшити у четвертій дії. Драма закінчується оптимістично, адже головні дійові особи порозумілися. З точки зору театральної постановки п'єси «Хатніх духів перехитривши, душа Цянь-ной прощається з тілом» дуже зручна для театральної постановки, адже кількість у ній дійових осіб лише сім. У п'єсі відсутні часопросторові нашарування та переміщення дійових осіб у різні світи, що значно полегшує сценічну постановку.

Отже, проаналізована п'єса «Хатніх духів перехитривши, душа Цянь-ной прощається з тілом» має деякі відмінності у художньому моделюванні як форми, так і змісту. Відзначимо, що розмовна частина у п'єсі переважає над ліричною, відсутній спів хору у кожній дії.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Грунтуючись на досягненнях попередніх «високих» жанрів, широко використавши можливос-

ті жанрів легенд, сюжети новел, історичних повістей, юаньські драматурги утвердили специфічну літературну форму, розширили сферу зображення дійсності та залучили нові елементи до творення сюжету драми: репрезентативні монологи, ліричні арії, обставинні пантоміми тощо. Таким чином, це помітно розширило можливості жанру юаньської драми, перетворило його на універсальний жанр презентації дійсності китайського суспільства.

Відзначимо, що тексти юаньської драми складають значний інтерес із точки зору геопоетики, як нової сучасної галузі поетики. Адже тексти китайської драми наснажені назвами населених пунктів, річок та озер, рівнин, які у давній китайській міфології наділялися особливою значущістю. Наприклад, «Застава козопаса» – це застава на східних кордонах Китаю, або згадується дуже часто містечко Лянчжоу, яке розташоване в сучасній провінції Ганьсу, Лоян – давня столиця Китаю, тепер містечко у провінції Хенань. Усі ці географічні назви виконують пізнавальну функцію, спонукають читача до більш детального ознайомлення з топонімікою населених пунктів Китаю.

Окрім цього, зміст юаньської класичної драми можна досліджувати з точки зору міфопоетики, адже він презентує унікальні та специфічні особливості міфологічного світогляду давніх китайців. Так, автори проаналізованих п'єс відсилають реципієнта до назв, які фігурують у давніх китайських легендах: Яшмове озеро, Десять святих островів, Ляньюань, Цифу, Ворота Дракона та ін. Помічено, що тексти класичних китайських п'єс наснажені вказівками або описами традицій, звичаїв китайського народу, тобто юаньська драма має величезний пізнавальний інтерес, вона акумулює інформацію про практики китайського повсякдення, презентує систему життєвих цінностей китайців.

Тож вважаємо, що тексти юаньської драми можна вивчати з точки зору поетики повсякденності, адже в них є чимало вказівок на матеріал, на якому писали давні китайці (еційський шовк), а також згадуються старовинні китайські грошові одиниці (лянь, цянь), віконний папір тощо.

ЛІТЕРАТУРА

Акімова А. Традиційна юанська драма та розмовна драма ХХ століття: зміни жанрових особливостей. *Стилос*. 2017. № 1. С. 7–17.

Воробей О.С. Творчість Лао Ше та китайська розмовна драма першої половини ХХ ст. : дисертація канд. філол. наук. 10.01.04. Київ, 2013. 190 с.

Гайда И.В. Китайский традиционный театр сицхой. Москва : Наука, 1971. 126 с.
Китайская классическая драма : сборник. Санкт-Петербург : «СЕВЕРО-ЗАПАД-ПРЕСС», 2003. 412 с.

Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). Москва : Наука, 1990. 278 с.

REFERENCES

Akimova A. (2017), “Tradytisyyna yuans’ka drama ta rozmovna drama KhKh stolittya: zminy zhanrovykh osoblyvostey”. №1. S. 7–17. (In Ukrainian).

Vorobey O.S. (2013) «Tvorchist’ Lao She ta kytays’ka rozmovna drama pershoi polovyny XX st.». Kyiv. (In Ukrainian).

Hayda Y. (1971) «Kytayskyu tradytsonnyu teatr sytsyuy». Moskva. (In Russian).
Kitayskaya klassicheskaya drama : sbornik (2003), Sankt-Peterburg. (In Russian).

Serova, S. (1990) «Kytayskyu teatr y tradytsonnoe kytayskoe obshchestvo (XVI-XVII vv.)». Moskva. (In Russian).

Стаття надійшла до редакції 02.02.2021