

*of Ukrainian world is defined. The unity of verbal and nonce forms of rituals is described. They are the vital elements of ceremony mythology.*

**Key words:** *myth, mythology, Ukrainian spells, text.*

УДК 821.581

**Щербаков Я.І.**, здобувач,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ІНДОБУДДІЙСЬКИЙ ЧИННИК ГЕНЕЗИ ЮАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ДРАМИ**

*У статті розглядається санскритська теорія походження китайської літературної драми, факти впливу індійської санскритської драми на генезу юанської драми, дослідження санскритського впливу на китайську літературну драму китайськими вченими.*

**Ключові слова:** *драма, санскрит, Юань, ампула.*

У світовій синології та літературознавстві загадка генези китайської літературної драми залишається нез'ясованою донині. Найбільшим питанням залишається сам факт генези китайської драми як жанру літератури. Адже до дванадцятого-тринадцятого століття китайський театр був представлений переважно короткими розважальними сценками. Хоча вони й мали сюжетну лінію, їх не можна було розглядати як літературну драму. Але за період династії Юань (1271-1368), достатньо короткий для китайської історії, було написано понад шістьсот літературних п'єс лише в жанрі північної драми *цзацзюй*. Відповідно, такий культурно-історичний феномен вимагає пояснення.

Концепція індобуддійського санскритського походження китайської драми в працях сучасних китайських літературознавців отримала назву *чжуцзюйшо*. Уперше питання індійського походження китайської драми в статті «Вплив принципів будови санскритської драми на китайську» «*梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴*» порушив китайський вчений, літературознавець та письменник Сюй Дішань (许地山). Статтю було опубліковано в 1925 році під час його навчання в кембриджському університеті [1]. До сфери наукових інтересів Сюй Дішаня входив 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. Вчений вважає, що санскритська драма виникла одночасно з буддизмом махаяни на межі першого – другого століття до нашої ери і в цей період разом із буддизмом махаяни поширилася на території східного Туркестану за часів династії Хань (206р.д.н.е. – 220р.н.е.).

Стаття Сюй Дішаня фактично була першою відповіддю китайського літературознавства на археологічне відкриття німецького вченого Генріха Людерса, який у 1911 році на території східного Туркестану знайшов рукописи санскритських драм і тоді ж видав у Берліні в книжці «Bruchstücke buddhistischer Drame: H.Lüders, Bruchstücke buddhistischer Dramen. Kleinere Sanskrit-Texte» [11]. 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. Шаріпутрапракарана нині – найдавніший драматичний твір індійського походження, знайдений на території Китаю. Текст присвячено життю учнів засновника буддизма Гаутами Шакьямуни Шаріпутри та Маудгалаїни. Отже, фактично перші драматичні твори, які потрапили на територію Китаю, були написані за мотивами буддійської літератури, яка в цей період активно перекладалася китайською мовою та мовами центральної Азії: *брахмі*, *тохарською* мовою та *уйгурською*. Таким чином, можемо стверджувати, що літературна драма потрапила до Китаю разом з буддійським вченням.

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 [6]. Невеликі уривки цього тексту були знайдені ще на початку XX ст. археологом А. ле Коком, але аналіз тексту став можливим лише при наявності повнотекстової версії. Текст було записано тохарським письмом, яке використовувалося на території східного Туркестану з III по VII ст. н. е., також текст був перекладений *давньо уйгурською* мовою. Драма містить в собі передмову та двадцять п'ять актів дії, виконаних за канонам буддійської школи *вайхабшика*, яка на той час набула великої популярності на території східного Туркестану. Як і раніше знайдені тексти, ця драма була тісно пов'язана з розповсюдженням північного буддизму в центральній Азії, а згодом і в Китаї. Текст драми датований V-VI ст. н. е. був записаний на 293 сторінках і складався з двадцяти семи сцен. П'єса була укладена за мотивами класичного тексту північного буддизму Maitreya-Vyākaraṇa.

Сюжет драми такий: стодвадцятилітній брахман Сенбоболі уві сні побачив небесного духа, який сповістив, що брахман має піти на поклоніння до Гаутами Шакьямуні. Оскільки брахман був літньою людиною, він не міг іти самостійно, тому 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.

Ця 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* 剧本. П'єса значно відрізнялася від побудови європейських творів – фактично це була сценічна постановка індійської легенди.

Історію відкриття цього тексту досліджує Ген Шимінь (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》 [6], адже ця драма мала значний вплив на становлення як китайської драматургії так і уйгурської літератури в цілому.

Великий шовковий шлях в період I–VII ст.н.е. значною мірою сприяв розповсюдженню буддизму махаяни та ознайомлював населення Китаю з традицією індійської драматургії. Із VIII ст. контакт з Індією був майже втрачений через завоювання великого шовкового шляху арабами (у 751 році арабське військо розбило війська імперії Тан (618-907) на території східного Туркестану, через що ряд культурних зв'язків з Індією було втрачено). Фактично, контакти Китаю з індійською культурою в цей період припинилися, але зі східним Туркестаном продовжували розвиватися. Таким чином, 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 Айданьшу Юйсайінь 艾坦木 玉赛音 в статті «Уйгурський театр» («维吾尔族戏剧艺术巡礼»)[3].

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 високе становище драми та театру і престижність акторського ремесла, тобто значну перевагу уйгурського театру над китайськими виставами тих часів) [3]. Наступна згадка про уйгурський театр зустрічається в записах посла держави Цзінь («Записки історика півночі» «北使记»). Невдовзі, саме в державі Цзінь (1115-1234), починають формуватися перші жанри китайської драми: *чжугундяо* та *цзацзюй*. Таким чином, можемо говорити про уйгурське посередництво та вплив індійсько-буддійської драматургії на формування китайської драматургії [3].

За доби Тан (618-907) маємо відомості про популярні в тогочасному Китаї короткі театралізовані сценки уйгурського походження, які називалися *хусі* (胡戏). Отже, спираючись на матеріал археологічних знахідок, 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 таку схему формування драматургії в Китаї крізь призму буддійського впливу [2]: («梵文→吐火罗文→回鹘文→汉文») *Санскрит – тохарська мова – уйгурська мова – китайська мова*.

Ще однією спробою розв'язати це питання можна назвати розділи «Історії китайської літератури» (1932) Чжен Чженьдо, видатного дослідника історії китайської давньої культури та літератури середини двадцятого століття [4, 5]. Чжен Чженьдо (1932) вважає, що китайський театр та драматургія зародилися значно пізніше, ніж в інших культурно-цивілізаційних осередках давнього світу – Середземномор'ї та Індії, вплив на театр яких мала Греція. Тому відповідно на питання походження драматургії в Китаї Чжен Чженьдо (1932) вбачає вплив зовні, тобто з Індії. Примітивні сценки, що були поставлені в давньому Китаї та в ранньому середньовіччі, Чжен Чженьдо (1932) не розглядає як справжні театральні дійства. На думку дослідника, примітивні жанри не могли сильно вплинути на формування розвинутої драми, а жанр *цзацзюй* виник під впливом *чуаньцзі* (*чуаньцзі* розвивалися під індійським впливом) та північної арії *бейцюй*, на яку особливо вплинули буддизм та індійська музика.

Чжен Чженьдо (1932) вважає, що основними факторами, які пояснюють більш пізнє формування літературної драми 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). Відсутність повною мірою в давньому Китаї антропоморфних богів, епічних міфологічних героїв, схильність до абстрактного мислення китайського селянства. (Наприклад, уособлення вищої сили, абсолюту як Неба, негативної сили та злих духів як *зуй* 鬼, добрих духів як *шень* 神, легендарних давніх правителів як *ді* 帝 – є переважно абстрактні категорії, що викликані більшою мірою емпіричним інстинктом відчуття та вступити в контакт з невідомим, ніж з осмисленою, літературною, догматичною, нарочито вигаданою міфологією давніх греків та римлян) [5, с 441].

2. Негативне ставлення конфуціанців до шумних розважальних дійств, що викликало відсутність професійних акторів в давньому Китаї до доби Юань, за якої статус конфуціанства в китайському суспільстві значно понизився.

3. Третій чинник для формування китайського театру – іноземний індо-буддійський вплив на поезику, музику та театр. «Китайська музика вже давно перебувала під іноземним впливом, релігія також була монополізована іноземними вченнями. Таким чином, індійський театр також був імпортований до Китаю. Оскільки драматичне мистецтво порівняно складне (багатокомпонентне), його передача в Китай зазнала багато складностей. 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) [5, с. 441].

На думку дослідника, однією з перших п'єс, що потрапили з Індії в Китай, була «Князь Цінг руйнує військовий порядок» («秦王破阵乐»), яку відомий буддійський паломник, вчений та перекладач Сюаньцзан, побачивши в Індії при дворі місцевого князя, записав та переклав китайською мовою. У своїй роботі Чжен Чженьдо (1932) вказує, що ця вистава була далеко не єдиною, що потрапляли п'єси з Індії в Китай через східний Туркестан [5]. Це підтвердили більш пізні знахідки текстів санскритських драм на території східного Туркестану, що було зазначено вище.

Іншим шляхом 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. У південній Азії театр та драматургія на той час були особливо розвинутими, а торговельні зв'язки з Індокитаєм та південною Азією, згідно з описом Фа Сяна, були дуже тісними. Особливо цінним відкриттям у контексті теми дослідження був санскритський рукопис драми «Шакунтала», знайдений у монастирі на горі Тяньтай на півдні Китаю, та рукописи, у яких повідомлялося про індійські вистави, які називалися *чуаньцзи* [5, с. 442].

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

По-перше, історію драми стали розглядати окремо від театру.

По-друге, Чжен Чженьдо зробив один з перших структурних літературознавчих аналізів китайської драматургії, зібрав джерелознавчу базу про драматургів доби Юань (1271-1368).

По-третє, Чжен Чженьдо присвятив увагу дослідженню впливу буддизму на китайську літературу. На думку вченого, буддизм, потрапивши в Китай в I ст. н.е., вплинув на систематизацію народних вірувань Китаю, що на той час мали анімістичний первісний характер. Отже, фактично, буддизм також 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 у Китаї, укладений Кумараджівою в шістдесятих роках першого століття нашої ери. На розвиток поезики та драматургії в Китаї особливе значення мав переклад поеми Будхачаріта, укладений індійським поетом Ашвагхошею, яка була найдовшим драматичним твором перекладеним китайською мовою до початку ХХ ст.

У праці «Історія китайської літератури» (1932) дослідник наводить такі паралелі між китайською та санскритською драмами [5]. Як у санскритській, так і в китайській драмі велику роль відігравали арії. У драмах жанру *цзацзюй* в аріях *цой* розкривався характер головних героїв драми, їхній світогляд та почуття. Роль сюжетних зв'язок між аріями як у санскритській, так і в китайській драмі відводиться реплікам *ке*.

У санскритських і в драмах *цзацзюй* Чжань Чженьдо (1932) також вбачає паралелі між амплуа індійської та китайської драматургії: відповідником головного чоловічого амплуа санскритської драми *Na y a k a* виступає чоловічий персонаж Шен(生); відповідником головного жіночого амплуа санскритської драми *Na u i k a* в *цзацзюй* є жіноче амплуа дань (旦); відповідником амплуа другорядного чоловічого та жіночого персонажу санскритської драми *V i d u s a k a* в драмі *цзацзюй* з погляду Чжен Чженьдо паралельні комічному амплуа *чоу* (丑) та амплуа *цзин* (淨) – амплуа «харизматичного персонажу» (завичай імператора, судді, чиновника) [5]. Фактично, до ХІІ століття системи розвинутих амплуа в китайському театрі не існувало, отже в первинній систематизації амплуа китайської драми Чжень Чженьдо вбачає явно зовнішній вплив.

На думку науковця, можна знайти паралелі і в структурі китайської драми. Як в індійській драматургії, так і в юанській *цзацзюй* перед основною дією драми є пролог. У 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 юанської драми, як і епілог санскритської драми має моралізуючий характер, що вказує на тісний зв'язок драматургії та філософсько-релігійних вчень.

Як уже було зазначено, до ХІІ-ХІІІ століття китайський народний театр було представлено сценками з одного акту розважального характеру, що не мали складної структури, літературного сюжету. Враховуючи те, що фактів прямого контактів між китайською драматургією з драматургією європейською або інших культур до ХVІІІ століття ми не маємо, припустити ніяких інших зовнішніх впливів, окрім впливу санскритської культури, на творчість китайських літераторів в даний період ми не можемо.

Наступну паралель між китайською та санскритською драмою дослідник проводить щодо характеру мови арій та реплік головних героїв [5]. В індійській драмі арії та репліки чиновників, царів, жерців-брахманів, філософів представленні переважно санскритом (який в регіоні розповсюдження індійської культури відіграв роль офіційної, сакральної мови), арії та репліки персонажів «з простого народу» представленні пракритом (який у країнах регіонах розповсюдження індійської культури мав характер побутової мови). У китайській драмі *цзацзюй* з точки зору Чжень Чжендо (1932) також спостерігається ця паралель. Для реплік та арій чиновників, царів, конфуціанців, буддистів, даосів зазвичай використовується «високий, сакральний» стиль мови *Веньянь яцзи* (雅字) букв. *Сакральні ієрогліфи*), арії та репліки «народних» персонажів представленні побутовим стилем мови *байхуа суцзи* (俗字). Отже, згідно теорії Чжен Чженьдо (1932) фактично сама 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 класичної грецької та індійської драми. Притому 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 [5].

Після дослідження Чжен Чженьдо (1932) з'явилося багато робіт не лише зі структури та жанрової парадигми 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.

У сучасному китайському літературознавстві і далі проводяться дослідження буддійської тематики в сюжетах *цзацзюй*. Наприклад, у статті «Юанська драма цзацзюй і буддизм» («元杂剧与佛教») [7] зазначені такі відомості: серед 700 юанських п'єс, які були написані за доби Юань (1271-1368), приблизно 50 мали тісний зв'язок з буддизмом. Серед 162 п'єс *цзацзюй*, що зберіглися до наших часів, на думку автора, можна виділити п'ятнадцять драм на які вплинув буддизм.

Автор наводить власну класифікацію буддійських *цзацзюй*:

- До першої групи входять п'єси, у яких розкрито буддійський світогляд.
- До другої групи входять п'єси *цзацзюй*, у яких розглядається навернення головного персонажу до буддійського вчення.
- До третьої групи драм входять п'єси, у яких розглядаються моральні мотиви добра та зла.

- До четвертої групи входять п'єси, дія яких відбувається в буддійському монастирі.

У впливі буддизму та санскритської літератури на розвиток китайської культури ми можемо побачити паралель з впливом шкіл античної філософії на культуру середньовічної Європи. Згадаймо, що буддійська культура мала багато дотиків із 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 чимало буддійських едиктів давньогрецькою мовою. 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, можемо сміливо говорити про вплив буддизму махаяни як частини не лише індійської, а і еллінської античної культури на розвиток культури Китаю (відповідно, через адаптацію та китаїзацію буддизму махаяни та елементів індійської культури, що разом із буддизмом потрапили до Китаю, зокрема – літературної драми). Таким чином, ми методично можемо розглядати буддійський вплив та буддійську символіку в драмах *цзазціюй* як античний символізм у драматургії Середньовіччя та Відродження.

У цьому ракурсі буддійську культуру ми можемо 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.

Характер рецепції культурної спадщини розкрився саме в рамках ракурсу 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, ще не набуває витонченого романтичного забарвлення, а є світоглядною «реалією» середньовічного суспільства, частиною народної свідомості, що переусвідомлює та доповнює «античний спадок». Зокрема, в юанських драмах персонажі сутр буддизму махаяни (Авалокітешвара, Майтрея, Буда Татхагата, Ямараджа), укладених за античних часів, діють поруч із численними істотами народної китайської міфології та в історичних умовах життя за юанської династії.

Безумовно, китайська середньовічна драма пронизана ідеалами своєї доби, відображає уподобання та наміри китайського середньовічного суспільства, яскраво розкриваючи як позитивні, так і негативні риси



представників китайського суспільства, у чому вона нагадує драматургію європейського середньовіччя.

Якщо порівняємо китайську драму тринадцятого сторіччя 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» [14, с. 394]. А отже, китайський театр тринадцятого століття (з юанською 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 засобом регулювання цієї одночасно чудової і небезпечної зустрічі, гра дозволяла перетворити почуття смертельної небезпеки в радість, що лікує» [14, с. 392-393]. Отже, театральна традиція Китаю явно мала культово-релігійне значення, і якщо до тринадцятого століття китайська драма вже стала авторською, сама форма китайського театру нагадує нам про культово-релігійний початок театральних дійств. Згадаємо, 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, такі подання наділялися магічними функціями і були покликані забезпечувати благополуччя місцевих жителів. Сюжет їх становила, як правило, боротьба богів і героїв з демонічними силами» [14, с. 501-502]. Таким чином, морально-етично основу юанської драматургії було закладено 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. Серед народних була визначена сама «функція» юанської драми, яка згодом знайшла свій розвиток в 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 трупи. Те, що театральні вистави влаштовували просто неба перед головним храмом, свідчило про відому суворість самого релігійного ритуалу, в якому театру відводилася вже квазі-релігійна роль» [15, с. 202].

Отже, на думку С.А. Серової, китайський театр не можна розглядати як суто релігійні містерії. За 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 такі: паралельне співіснування абсолютно реальних представників суспільства, персонажів буддійського та даоського канону та абсолютно міфічних істот, що характерне для буддійських та даоських драм. Фантастично-містичний елемент характерний не лише для п'єс буддійсько-даоського напрямку, а й у деяких драмах *цзацзюй* соціального характеру ми зустрічаємо суто містичний елемент безсмертя душі. Наприклад, в п'єсі Гуань Ханьціна «Образа Доу Е», у якій душа головної героїні п'єси Доу Е повертається на землю після несправедливої страти та допомагає судді Бао розібратися, чим сприяє справедливий розв'язці сюжету драми.

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 властивий для китайської 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) [13, 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») [13, с.163]. Таке 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 місця буддійських легенд. Діючими персонажами є і реальні живі люди, і даоські та буддійські подвижники.

Згадаємо в цьому контексті і відомого драматурга доби Лі Чжі, про якого С.А. Серова зазначає: «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 [15, 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-який сюжет. 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 другого боку, можемо спостерігати і комічні елементи.

Порівнюючи фантастичні юанські драми *цзацзюй* з середньовічною європейською драматургією, ми не можемо знайти прямого відповідника, адже такі жанри європейської літератури тринадцятого століття, 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 даоській та буддиській світогляд, елементи канонічного буддизму та даосизму.

Поле дії для фантазії автора залишається необмеженим. Можливо, ближчим жанром до *цзацзюй* можна вважати середньовічний міраклъ.

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, в строгому сенсі слова, і більш земний, ніж всяка інша форма драматичного мистецтва» [12, с. 5].

Спільним елементом є саме роль людини: і в юанській драматургії, і в драмі французького класицизму в центрі оповідання перебуває людина. Для юанської драматургії буде абсолютно правильним судження А. Адорно про театр французького класицизму: «Герои трагедии это люди, которые вольно или невольно вовлечены в действие» [12, с. 5], але роль релігійно-містичних уявлень у китайській драматургії набагато вища за «класичну» драму. В китайській драматургії персонаж головного героя вписаний в навколишній світ, пронизаний світоглядом автора тринадцятого століття. Цей світ складається з персонажів буддиської 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.

В очах середньовічного китайця актор був не лише митцем – це було повноцінне втілення історичного або сакрального персонажу на сцені. Тому п'єса сприймалася китайським селянином як священнодійство, фактично, продовження буддиських та даоських містерій на сцені. Адже актор на сцені намагається стати втіленням того чи іншого звичайного або сакрального персонажу, в чому проявилися культово-ритуальні витоки китайського театру та драми.

Релігійні китайські драми мали медитативно-релігійну функцію, тобто естетика, естезис китайської фантастично-релігійної вистави мав вести глядача до катарсису, очищення шляхом рецепції морально-етичних істин, закладе-

них 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*» [ 10, 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*. Функція філософсько-релігійної драми – вказати саме на цей досвід, розкрити його для глядача, сучасного автору, передати своє бачення світу, моралі та переживання. Отже, коли ми говоримо про буддизм в п'єсі, маємо враховувати, що на характер рецепції та передачі буддійських істин сильний вплив має саме авторська рецепція.

Питанню естетики та ролі актора у китайському театрі присвячена велика кількість досліджень, зокрема В.Ідема та Х. Веста, які в одній з останніх праць «Monks, Bandits, Lovers and Imortals. Elevenearly Chineseplays» продовжують та розвивають позиції дослідження, що було розпочато в роботі «Chinese Theatre» [9].

Отже, в контексті нашого дослідження, розглянемо тези щодо зв'язку китайської релігії та китайської драми та театру. В.Ідем та Х.Вест пов'язують розвиток жанру *цзацзюй* з 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 [9]. Про драматичну виставу як про сакральне дійство свідчить і назва двох виходів на сцену для акторів – «Ворота привидів». Вплив сакральності та релігії на форму вистави середньовічної китайської драми (тобто, на сценічне втілення китайської драми) та засоби вираження досліджує С.А. Сєрова в роботі «Китайський театр та китайське традиційне суспільство». «По-перше, це космологія і сакралізація символічного простору (сцена-квадрат – символ землі, орієнтований по чотирьох сторонах 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 символікою релігійного та державного ритуалу. Підпорядкування сценічного руху і танцю суворій симетрії та впорядкованому малюнку, властивому композиції мандали – містичної діаграмі всесвіту. Зрештою, не тільки пластичне (за допомогою жести і сценічного руху), але і більш тонке – засобом музики, пов'язаної тісним спорідненістю з природним голосом природи, моделювання простору і часу» [15, с. 245].

Отже, метою китайського спектаклю є передача глядачеві, окрім сюжету п'єси, певного сакрального навантаження, зазвичай, морально-етичного характеру, а в п'єсах фантастично-релігійного характеру – і певних фантастично-містичних елементів, зокрема віру в будд та бодхистатв. 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 також мав пройти спеціальну складну підготовку для того, щоб грати роль персонажа 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 – у реальному житті.

«Неважко помітити, що релігійне життя актора включала в себе культу і ритуали, пов'язані з найбільш раннім етапам релігійних уявлень, зокрема – табування, пов'язане з магічними елементами практики шаманства...» [15, с. 259].

Отже, вихід китайського актора на сцену у костюмі того або іншого буддійського чи даоського святого – це не лише майстерність виконання сюжету п'єси, а й сакральний, ритуалізований акт, який мав сприяти сакралізованій рецепції сюжету глядачем, примусити його повірити в чудо дійства, що відбувалося на сцені. Тому, якщо в драмі *цзацзюй* на сцені з'являвся буддійський святий, зазвичай його вихід супроводжувався довгою арією на спеціальну мелодію, де він розкривав свою суть.

Серед останніх китайських досліджень, присвячених впливу релігії на юанську драматургію монографія Мао Сяюя «*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*», 2001) [8]. У дослідженні наводиться класифікація п'єс фантастично-релігійного характеру, є конкретний аналіз. Отже, в контексті нашого дослідження розглянемо класифікацію, що наводить Мао Сяюю 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) [8, с. 40-47]. Перша – це п'єси про порятунок людини від страждань, (二是因果业报戏) [8, с. 47-49], друга – про причинно-наслідкові зв'язки, 三是隐剧乐道戏 третя категорія про шлях таємних радощів [8, с. 47-55], 四是神话传说戏 четверта категорія – за міфами та легендами [8, с. 55-58].

На думку Мао Сяюя, буддійське вчення відкидає суто матеріальний початок пошуку початку духовного. Відмінність буддійських шкіл хінаяни та махаяни («широкого» та «вузького» шляху) полягає у погляді на другу буддійську істину – істину порятунку від страдання [8, 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 винятку 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 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 мою думку, буддійська драма є унікальною.

До тематичної групи творів, пов'язаних з порятунком головного персонажу належать три буддійські п'єси *цзацзюй* «Ченець Будаї пише знак терпіння» 《布袋和尚忍字记》 «Наставник Мінює рятує Лю Цуйта» 《月明和尚度柳翠》 «Сон Дунпо» 《花间四友东坡梦》. Всі три п'єси витримані суто в рамках буддійського вчення. На думку Мао Сяююй, всі три належать до школи *чань*, але паралельно ми можемо знайти вплив школи буддизму *чистої землі* (образи будд та бодхисатв). Зауважимо, що п'єса «Ченець Будаї пише знак терпіння» через значну кількість комічних елементів може здатися повністю комічною. Але вона включає в себе також велику кількість елементів буддійської філософії та, безумовно, побудована на буддійській моралі, зокрема на морально-етичних засадах буддійських моральних чеснот – параметр 1) (布施) щедрість; (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) [8, с 43]. Отже, підсумуємо: метою буддійської драми про порятунок є вказати 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.

Повною мірою Мао Сяююй вважає буддійською п'єсу «Мавпа слухає сутри», в якій фантастична істота, чарівна мавпа, самотужки осягає істини буддійського вчення. Цю коротку, достатньо камерну п'єсу (задіяні три актори) Мао Сяююй зараховує до драм про порятунок головного героя та буддійське просвітлення.

До наступної групи релігійних п'єс Мао Сяююй відносить такі, де зустрічаються мотиви кармічної відповідальності. Ці твори можемо розглядати і як буддійські, і як морально-етичні п'єси в цілому, адже в них не присутні персонажі буддійської міфології, але є елемент причинно-наслідкового зв'язку (закону кармічної відповідальності в рамках 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 мою думку, на відміну від п'єс першої групи, фантастично-релігійні п'єси третьої групи, яку виділяє Мао Сяююй, мають особливості та побудовані як діалог учня з наставником. У згаданих п'єсах особлива увага приділяється не лише буддійській філософії, а й пейзажній ліриці. Найяскравішими представниками цієї групи є «Мавпа слухає сутри» та ряд п'єс про навернення Су Дунпо в буддизм, сюжет яких є подібним до драми «Сон Дунпо».

До четвертої підгрупи входять п'єси фантастичного характеру. До цієї групи Мао Сяююй відносить 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》. В дослідженні Мао Сяююя ми бачимо чітку класифікацію релігійних *цзацзюй*, автор монографії наводить велику кількість фантастичних буддійських та даоських п'єс ( близько 30).

Таким чином, процес дослідження впливу санскритської драми, буддійського вчення, релігії на китайську драму продовжується. На сьогодні ми можемо констатувати факт значного впливу індійської драми та буддизму на генезу китайської драми. Як структура юанської драми, так і сюжети зазнали значного впливу санскритської культури, як прямого, так і побічного. Китайська драма, як і буддизм в Китаї були значною мірою китаїзовані, що приховує індійські та санскритські впливи на процес становлення китайської літературної драми. Але розкриття цього впливу, яке в світовій літературознавчій та синологічній науці триває і досі, дає змогу розглядати китайську драму як частину світового літературного здобутку, а розкриття внутрішнього світогляду юанських драматургів крізь призму їхніх безсмертних драматичних творінь дозволяє нам краще зрозуміти середньовічну та, значною мірою, сучасну китайську літературу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. 许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》，《小说月报》十七卷号外，1927年6月出版。
2. 廖奔. 从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析. 文学遗产, 2011年.

3. 艾坦木·玉赛音,廉敏译.维吾尔戏剧艺术巡礼——献给国庆五十周年.《新疆艺术》,1999.(5)
4. 郑振铎.插图本中国文学史.下。当代世界出版社,2009年.
5. 郑振铎.插图本中国文学史.上。当代世界出版社,2009年.
6. 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》,《文史》第12辑,1982年.
7. 李修生.«元杂剧史».凤凰出版社
8. 毛小雨 虚幻与现实之间-元杂剧“神佛道化戏.中国艺术研究院2001年
9. West, Stephen H. and Wilt L. Idema. *Monks, Bandits, Lovers, and Immortals: Eleven Early Chinese Plays*. Edited and translated, with an introduction, by Stephen H. West and Wilt L. Idema. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc, 2010
10. Kurlitz, P. *The Making of Theatre History*. Paul Kuritz, 1988. – 468 ст
11. Lüders H., *Bruchstücke buddhistischer Dramen*. Kleinere Sanskrit-Texte I, Berlin, 1911.
12. Корнель Пьер. Театр французского Классицизма / Пьер Корнель, Расин Жан // Вступительная статья «Театр Корнеля и Расина» Антуада Адана ; Художественная література. – Москва, 1970. – 602 с.
13. Курциус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / [пер. з нім. А.Онищенко] // Е. Р. Курциус ; Літопис. – Львів, 2007. – 750 с.
14. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин ; АСТ «Астрель». – Москва, 2001. – 632 с.
15. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество / С. А. Серова ; Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». – Москва, 1990. – 278 с.

**Щербаков Я.И.**, соискатель  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченка

## ИНДОБУДДИЙСКИЙ ФАКТОР ГЕНЕЗИСА ЮАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДРАМЫ

*В статье рассматривается санскритская теория происхождения китайской литературной драмы, факты влияния индийского санскритской драмы на процесс генезиса юаньской драмы, исследование вопроса санскритского влияния на китайскую литературную драму китайскими учеными.*

**Ключевые слова:** драма, санскрит, Юань, ампула.



*Shcherbakov Y.*, PhD student,  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

### INDO-BUDDHIST FACTOR OF YUAN LITERARY DRAMA GENESIS

*In the article is analyzed the Sanskrit theory of the origin of Chinese literary drama, are presented facts about the Indian Sanskrit drama influence in the process of Chinese drama genesis, analyzed study on the influence of Sanskrit into Chinese literary drama question by Chinese scientists.*

**Keywords:** *Drama, Sanskrit, Yuan roles.*

УДК 821.161.2 П. Ру

*Щелкунова Ольга*, студ.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

### НАЦІОНАЛЬНІ ОСВІТНІ ІДЕЇ В РЕНЕСАНСНИХ ПОЕЗІЯХ ПАВЛА РУСИНА

*Стаття присвячена дослідженню національних освітніх ідей у творчості Павла Русина з Кросна. Проаналізовані окремі поезії митця, на основі чого визначено роль знань у тогочасному світогляді. Розглянуто значення книги для людини доби Відродження.*

**Ключові слова:** *Ренесанс, Павло Русин, поезія, освіта, знання, письменство.*

Знання формують особистість і популяризуються через літературу. Остання, у свою чергу, сприяє духовному збагаченню людини. Метою нашої роботи є дослідження проявів тогочасних національних освітніх ідей на основі аналізу поезій Павла Русина з Кросна. Новизна статті полягає у тому, що тут вперше досліджується значення освіти як одної із ренесансно-гуманістичних ідей в епоху Відродження.

На сьогодні не існує єдиної загальноновизнаної думки з приводу існування в історії української літератури епохи Ренесансу. Деякі вчені Відродження розглядають як продовження епохи Середньовіччя, інші – не визнають взагалі. Такі розбіжності у поглядах зумовлені складними зовнішньо-політичними