

цим показав протест свого героя проти нещасливого одруження. Ще один приклад: у п'єсі "Сім'я" Цзюе Хуей та Мін Фен декламують вірші Су Дунпо "Прелюдія до мелодії води" (китайська традиційна мелодія, під яку може співатися поезія в жанрі *ци*). Всі вірші, написані на цю мелодію, мають назву "Прелюдія до мелодії води". Один з найвідоміших віршів належить китайському поету Су Дунпо (1037–1101). Останні рядки присвячені закоханим, які сумують один за одним, перебуваючи у розлуці), що своєю чергою вказувало на те, як вони мріють про кохання та його втілення у життя. Окрім цього, Цао Юй у своїх п'єсах часто звертався до різних поетичних образів, наприклад, у п'єсах "Гроза", "Пекинець", "Світанок", "Перетворення" та ін. письменник використовує не лише повсякденну лексику з нейтральною конотацією, але нерідко звертається до словесних образів з поетичним забарвленням, які треба знати, для того, щоб зрозуміти глибокий зміст, який автор хотів донести до читача. 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. Не важливо, чи він пише прозою, чи у віршах, сам зміст тексту буде в більшій або меншій мірі 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" [7, с.462-463].

Таким чином, Цао Юй майстерно скористався досвідом давньогрецької драматургії, західних мистецьких течій, а також основними принципами давньої китайської естетики і реалістичної драми, які акцентували на тому, що людина знаходиться у безвиході і може повернутися лише до свого внутрішнього світу. Так, під впливом багатьох напрямків та течій Цао Юй створив нову драматичну форму – "поетизовану" драму, яка піднесла китайську розмовну драму на новий мистецький рівень.

Цао Юй став яскравим представником *поетичного реалізму* в Китаї. В основу його п'єс було покладено поетично піднесене відображення життя та побуту середніх та нижчих класів суспільства 30-40-х років ХХ ст. Виникненню цього індивідуального напрямку у творчості драматурга сприяли історичні обставини (Китай припинив бути ізольованою країною), що привело до змін у

літературних процесах: в Китаї проникають твори, що репрезентують західноєвропейські літературні течії, які згодом перемижуються з національним літературним надбанням китайців, а в результаті – в середині ХХ ст. виникають нові художні стилі. Поетичний реалізм, за визначенням китайської критики, став творчим напрямком Народного художнього театру Китаю, – це поєднання принципів та ідей традиційного китайського театру з елементами системи Станіславського та Брехта. Для поетичного реалізму характерний типовий сюжет: головний герой в момент найнижчого духовного або соціального падіння отримує шанс на кохання або щастя, але в більшості випадків жорстокість життя руйнує будь-яку надію на щастя. Основою поетичного реалізму стали яскраві виражальні засоби та художні прийоми, за допомогою яких автор чітко може відтворити душевні переживання дійових осіб. У п'єсах Цао Юя герої часто звертаються до традиційної літератури (наспівують мелодії або декламують вірші), наближаючи п'єсу до смаків китайського глядача.

Творчість Цао Юя мала неабияке значення для подальшого розвитку китайської розмовної драми: завдяки багатій уяві, тонкому світовідчужанню, глибокій обізнаності у процесах світової літератури, його п'єси стали одним з перших прикладів творчо зрілої та довшеної *розмовної драми*. В той же час, творчість Цао Юя й досі викликає безліч суперечок: з одного боку його п'єсами зачитуються, ставлять в театрах, насолоджуються яскравими героями, захоплюються тонким переплетенням реальності з духовним світом персонажів, але в той же час, оскільки у п'єсі акцентується увага на почуттях, на душевних переживаннях, відповідно кожен тлумачить їх по-різному, що приводить до літературних дискусій та подальших досліджень творчості драматурга.

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Учебник для студентов пед. ин-тов. – М., 1979; 2. Никольская Л. А. Цао Юй. – М., 1984; 3. Bertrand Mialaret Cao Yu, a classic of the 20th century <http://mychinesebooks.com/frcao-yu-classique-du-20me-siecle/>; 4. 曹禺《日出》在天津。– 天津日报, 1957年1月13日; 5. 曹禺.《雷雨》. <http://www.hxqw.com/wxxsgl/zgwxmz/200706/29105.html>; 6. 田本相. 曹禺评传 [M]重庆: 重庆出版社, 1993年; 7. 王兴平, 刘思久. 曹禺研究专集·上册[C]. 福州: 海峡文学出版社, 1985年; 8. 朱栋霖, 陈龙. 情感的懂情与发酵[M]深圳: 海天出版社, 1999年; 9. 邹红诗样的情怀- 诗论曹禺剧作内涵的多解性[J]文学评论, 1998年.

Надійшла до редколегії 08.09.11

Н. Ісаєва, канд. філол. наук, А. Акімова, студ.

## КЛАСИЧНІ ТЕОРІЇ ДРАМИ В КИТАЇ ТА ЄВРОПІ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

*Стаття присвячена проблемам порівняння теоретичних систем європейської та китайської драми. Наукове підґрунтя такого порівняння формувалось досить довго, тому увага приділяється історії розвитку питання. У ХХ ст. було представлено декілька версій подібності окремих концептуальних підходів в теоріях драми китайських та європейських авторів, зокрема Л.Д. Позднеева, що керувалася подібністю ідей західного та китайського Просвітництва, розробивши модель: західна теорія як зразок, китайська як відповідник. Сучасний китайський дослідник Юй Цю-юй запропонував інший підхід для порівняння – пошук універсальних законів драматичного мистецтва за трьома аспектами: особливості композиції драматичних творів, поєднання у них правди й вигадки та жанрова диференціація.*

*Статья посвящена проблемам сравнения теоретических систем европейской и китайской драмы. Научная подоснова такого сравнения формировалась довольно долго, поэтому внимание уделяется истории развития вопроса. В ХХ в. было представлено несколько версий схожести отдельных концептуальных подходов в теориях драмы китайских и европейских авторов, в частности Л.Д. Позднеева, что руководствовалась схожестью идей западного и китайского Просвещения, разработав модель: западная теория как образец, китайская как соответствие. Современный китайский исследователь предложил другой подход для сравнения – поиск универсальных законов драматического искусства по трём аспектам: особенности композиции драматических произведений, сочетание в них правды и выдумки и жанровая дифференциация.*

*This article is dedicated to the problems of comparison of the theoretical systems of European and Chinese drama. The scientific basis of this comparison was forming during long period, so attention is paid to the history of the issue. In the 20th century were presented several versions of similarity of conceptual approaches in theories of drama by Chinese and European authors. In particular, L.D.Pozdnyeyeva, guided by the similarity of Western and Chinese ideas of the Age of Enlightenment, developed a model: Western theory as an example, Chinese one as a counterpart. Yu Qiuyu, modern Chinese scholar proposed another approach for comparison – search for universal laws of drama in three aspects: special features of composition in dramatic works, truth and fiction combining and genre differentiation.*

Традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалося досить пізно – в XI–XIII ст. і, крім того, довгий час залишалася відме-

жованою від усіляких зовнішніх (іноземних) впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та театристи драми стали вивчати концепції західного театру та реформу-

вати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка довгий час домінувала у далекосхідному регіоні, як в економічному, так і культурному плані. За словами Л.Д. Позднєвої, "в китайській літературі... внаслідок її раннього розвитку аж до середини XVIII ст. і відображення у ній усвідомлення власної виключності, заявляє про себе певний самостійний організм, замкнений у самому собі і живучий своїм усамітненим життям..." [3, с.105]. Інтерес європейських країн до Китаю проявився лише у XVII ст., спричинений працями християнських проповідників: саме у цей час в Пекіні вже активно працювали єзуїтська та православна духовні місії. Наукові дослідження, щоденники, мандрівні нотатки місіонерів сформували у свідомості європейців образ ідеалізованого Китаю, і особливо це стосувалося моральних засад жителів Піднебесної, морально-релігійного вчення Конфуція і державного ладу [2]. Це знайшло своє відображення у працях французьких просвітителів, зокрема Вольтера, який був знайомий з перекладами книг конфуціанського канону, часто звертався до афоризмів Конфуція, в яких за словами К. Державіна, "знаходив співпадіння з мораллю просвітницькою" [2, с. 98]. Попри все Вольтер захоплювався китайською історіографією не лише у зв'язку з її давниною, але, головним чином, через відсутність у ній елементів чудесного і надприродного [5, с. 265]. Варто відзначити, що філософські трактати та історіографія здавна вважалися в Китаї жанрами високої літератури. Трохи згодом, у XIX ст. в Європі отримав визнання і китайський сентиментальний роман, який Гете назве "чудовим у найвищому ступені" (за думкою Л. Позднєвої, Гете був знайомий щонайменше з трьома китайськими романами, які у 20-ті роки XIX ст. з'явилися у перекладах англійською і французькою мовами: "Лист на квітковому папері", "Дві кузини", "Щасливий шлюб"). Німецький просвітник відзначив, що в китайському романі "люди мислять, діють і відчувають майже так само, як і ми, і дуже швидко сам починаєш відчувати себе з ними ріднею" [6, с.348].

Що стосується сприйняття європейцями китайської традиційної драми, то в XVIII-XIX ст. вона викликала певне здивування й непорозуміння, оскільки не відповідала прийнятим у Європі законам драматичного мистецтва. Першим китайським художнім твором, перекладеним європейською мовою (французькою) стала п'єса Цзі Цзюньсяна "Сирота із роду Чжао". Її переклав французький вчений-єзуїт Жозеф-Анрі Премаре, який у 1698 р. займався місіонерською діяльністю в Китаї. За думкою китайського критика Лю Уцзи, Премаре обрав зазначену п'єсу тому, що *вона подає приклад сили почуття вірності і самопожертви, які повинні були апелювати до переконань вченого єзуїта як зразок китайської добротності* [Цитується за: 5, с.272]. Однак він переклав лише прозову частину п'єси, вилучивши цикли арій і тим самим позбавивши китайський твір основної ідейно-художньої складової. Тим не менш, Дю Альд включив цей переклад до своєї праці "Опис ... Китаю" і дав своє пояснення зазначеним пропуском: "китайці звертаються до співу, щоб показати глибину почуттів – радості, скорботи, гніву, розпачу... Якщо б ці арії були перекладені, європейський читач не зрозумів би їх, оскільки у них багато алюзій та літературних натяків" [5, с. 271]. Крім того Дю Альд серед недоліків китайської драми зазначив відсутність "трьох єдностей" та інших правил.

Подібне сприйняття китайського театру відображено і в працях пастирів Російської духовної місії, зокрема в подорожньому щоденнику Є. Тимківського, виданого в Санкт-Петербурзі під назвою "Подорож до Китаю через Монголію, у 1820 і 1821 роках". Автор відзначив, що при написанні п'єс "китайці не дотримуються тих драматич-

них правил, які узвичаєні та суворо виконуються в Європі. Вони не знають ні трьох наших єдностей, ні всього того, що ми виконуємо, щоб надати сили й правдоподібності театральній дії" [4, ч. 2, с. 349]. Крім того Є. Тимківський вказав на відсутність у китайців різниці між трагедією та комедією, а також на те, що сценічна дія часто переривається виконанням арій, які "повинні зображати сильні порухи душі, як то: гнів, радість, кохання, скорботу" [4, ч. 2, с. 351]. Останнє автор виділив як особливу рису китайської драми, що відіграє у театральній постановці приблизно таку ж роль, як і хор у давньогрецьких п'єсах.

Вищесказане свідчить про те, що європейці попервах не сприймали китайський театр як серйозне мистецтво, що має свої чіткі закони, які відображають події та проблеми реального життя. Більш того, п'єси "на китайську тему" або за участю китайських персонажів з'явилися на європейських (перш за все французьких) сценах зовсім не з метою пізнання принципів китайського драматичного мистецтва або пропаганди авторських поглядів щодо Китаю, а просто як данина захопленню китайською екзотикою (наприклад, балет-дивертисмент Жан Жоржа Новера "Китайські свята" ("Les Fêtes chinoises"), 1751–1788 р.). О. Фішман, посилаючись на думки китайських критиків, зокрема Дін Чжаоцзіна, доводить, що Китай, представлений на французькій сцені, викликав захоплення глядачів вигадливими костюмами та фантастичними репліками. Це формувало в уяві французів "комічний Китай" і таке сприйняття в подальшому заважало розумінню справжніх китайських драматичних творів [5, с. 256]. Хоча пізніше, вже у XX ст. китайський театр (і драматургія в цілому) привернула увагу не лише літературних критиків Заходу, але й мала деякий вплив на розвиток тематики і проблематики європейської драми, зокрема *епічної драми* Б. Брехта. Так, на китайському матеріалі побудована його п'єса "Добра людина із Сезуана" ("Der gute Mensch von Sezuan", 1943), а у славнозвісній п'єсі "Кавказьке крейдяне коло" ("Der kaukasische Kreidekreis", 1948) простежуються мотиви твору юаньського драматурга Лі Сіндао "За межею із попелу" (李行道《灰阑记》кін. XIII ст.). Однак про художні особливості китайської класичної драми ведуться суперечки й досі, цьому зрештою сприяв і розвиток самого китайського соціуму та його культури.

Довгий час Китай залишався замкненим суспільством, що не приймало будь-яких західних впливів (популяризація західної культури місіонерами не могла сутнісно вплинути на розвиток китайської культури). Однак середина XIX ст. стала періодом примусового нав'язування китайському суспільству форм західної цивілізації (перш за все економічних, а згодом і культурних). Таким чином, на початку XX ст. Китай опинився перед необхідністю залучення до набутків західної цивілізації і формування подальшого шляху власного розвитку. У зв'язку із цим активно починає розвиватися порівняльне літературознавство в Китаї, яке стимулює прагнення китайських учених знайти спільні критерії для оцінювання літературних явищ в Китаї та на Заході і визначити місце китайської літератури у світовому літературному процесі. У 80-ті роки XX ст. китайське порівняльне літературознавство претендує на формування власної школи, візитною карткою якої стають "міжцивілізаційні порівняння", тобто різнопланові співставлення літературного спадку (включаючи й теоретичний) Сходу (перш за все Китаю) та Заходу. У такому контексті з'являється праця сучасного китайського письменника і літературного критика Юй Цю-юя "Нотатки з теорії Драми" (余秋雨“戏剧理论史稿”).

Праця Юй Цю-юя була видана у Шанхаї в 1983 році. У ній автор зробив спробу описати генезу і розвиток

теоретичних концепцій драматургії та сценічного мистецтва на Заході та Сході від давнини до ХХ ст. як єдиний процес. Один із розділів свого дослідження Юй Цю-юй присвятив порівнянню теорій драми, які були сформовані в Китаї та Європі до ХVІІ ст. на матеріалі трактату "Драматургія" китайського комедіографа, прозаїка, теоретика і режисера театральної трупи Лі Юя (李漁, 1611–1280?) та античних поетик Аристотеля і Горація, а також "Поетичного мистецтва" Буало. Згаданий трактат "Драматургія" являє собою зібрані й видані у ХХ ст. нотатки Лі Юя, що мали стосунок до теорії драми та сценічного мистецтва і були написані як складова частина його збірки "Нотатки на дозвіллі" ("闲情偶寄"). Однак Юй Цю-юй свій вибір обґрунтував тим, що Лі Юй у ХVІІ ст. вперше сформулював теорію китайської драми як систему правил і законів, що уможлиблює її порівняння із системною теорією драми в Європі (усі теоретичні трактати про драматургію, написані в Китаї до цього часу, мають фрагментарний характер і не дають можливості для різнобічного порівняння).

Варто відзначити, що літературна й театральна діяльність Лі Юя ще раніше (у 1972 році) привернула увагу російського синолога Л.Д. Позднєєвої, яка розглядала її в контексті зародження просвітницьких ідей в Китаї [3]. Дослідниця обґрунтувала типологічні сходження змін на терені китайського театру й драматургії, запроваджуваних Лі Юєм, з тими реформами, які здійснювали європейські просвітники Дідро, Лессінг та Гольдоні. Відповідно, подібність в теорії драми китайського та європейських авторів Л.Д. Позднєєва визначає у декількох аспектах. По-перше, як для Лі Юя, так і для Дідро, Гольдоні, Лессінга, театр представляє трибуну для антифеодалних просвітницьких ідей [3, с.112], китайський реформатор боровся, подібно до Гольдоні, з відношенням до театру як до бездумної розваги [3, с.113] і відстоював повчальне значення драми і комедії. По-друге, подібність проявляється і в художній концепції побудови драматичного твору, зокрема, як Дідро і Лессінг, Лі Юй надавав значення дотриманню єдності дії [3, с.113], як Дідро, висував новий жанр комедії, боровся за вигадку та реалізм [3, с.113], а також надавав перевагу прозовому тексту, сам писав комедії [3, с.113]. І зрештою, Л.Д. Позднєєва виявляє подібність у поглядах на сценічну майстерність, а саме, з Гольдоні Лі Юя ріднить його боротьба проти імпровізації, схематизму масок і буфонів, викликаних подібними до комедії *дель арте* особливостями китайського театру [3, с.113], а також боротьба проти трафаретності [3, с.114] за зображення нових людей в нових (сучасних) обставинах. У своїй роботі російська дослідниця чітко обґрунтовує висновки, спираючись на детальний аналіз нотаток Лі Юя. Однак при цьому ідеї європейських просвітників подаються нею в якості відомого факту і виробленого зразка, якому лише певною мірою відповідають окремі постулати теорії китайського автора. Можливо тому Л.Д. Позднєєва не приділяє уваги моментам сутнісних розбіжностей у зазначених теоріях, зокрема, чому в європейській теорії присутній закон "трьох єдностей", а Лі Юй вважав за необхідне дотримуватися лише єдності дії.

Підхід до порівняння теорій драми китайського дослідника Юй Чю-юя базується на дещо інших критеріях. У своїй роботі він наголошує на непродуктивності оцінювання східних методів і прийомів, виходячи із західних норм, і навпаки, оскільки за різними системами теоретичних традицій криються більш глибокі й універсальні критерії оцінювання [7, с.198]. Ці критерії китайський дослідник намагається шукати в межах літературної теорії, хоча і зазначає, що вищевказане порівняння можливе вже тому, що Китай і Європа у ХVІІ ст. знаходились

на подібних етапах історичного розвитку і в подібній стадії розвитку мистецтва, зокрема й театрального. На жаль, Юй Цю-юй не пояснює сенс виразу "подібний етап історичного розвитку", але маємо підстави припустити, що він не має на увазі добу Просвітництва, оскільки жодного разу не згадує про неї. На відміну від Л.Д. Позднєєвої китайський дослідник розглядає діяльність Лі Юя не як реформаторську, а як синтезуючу і завершальну, тобто таку, що систематизувала і закінчила теоретичні розробки попередників. Виходячи з цього Юй Цю-юй здійснює порівняння ідей Лі Юя з класичними (античними) теоріями європейської драми за трьома основними аспектами: особливості композиції драматичних творів, поєднання у них правди й вигадки та жанрова диференціація.

**Особливості композиції драматичних творів.** За думкою Юй Цю-юя, Лі Юй, як і європейські теоретики, визнавав важливу роль композиції у драматичному творі, однак саме поняття "композиція" він трактував по-іншому. Лі Юй акцентував на тому, що композиція – це спосіб організації задуму (тобто виступаючої компонентом форми, вона міцно й нерозривно пов'язана із змістом). Європейські ж теоретики, починаючи з Аристотеля, розглядали її головним чином як критерій художній (тобто відносили суто до форми). Однак, реалізація ідейного задуму через композиційне рішення в обох теоретичних системах призвело до фабульної цілісності й закінченості – у Лі Юя композиція обов'язково повинна мати зачин і кінцівку, у Аристотеля і його послідовників – зачин, середину і кінцівку. Саме цілісність композиції зумовила необхідність єдності дії п'єси. Лі Юй говорить про те, що кожному персонажу повинна відповідати одна дія (一人一事), при цьому акцентуючи на важливості саме єдності дії (обмежена кількість героїв на сцені не забезпечує згадуваної єдності, оскільки з одним героєм можуть відбуватися різні події) [7, 198]. Ця ж думка звучить у "Поетиці" Аристотеля: "Фабула буває єдиною не в тому випадку, коли вона зосереджується навколо однієї особи, як думає дехто. Адже з однією особою може відбуватися безмежна кількість подій, деякі з котрих абсолютно не складають єдності..." [1, 1076]. Оскільки у різних (до того ж віддалених) культурах незалежно одне від одного виникли подібні уявлення про необхідність дотримуватися єдності дії, Юй Цю-юй називає це фактором всезагального закону драматургії, і далі дає пояснення, чому таким фактором не стала єдність місця і часу, відсутні в теорії Лі Юя. Причина цього криється в різному розумінні можливостей реалізації драматичного твору на сцені. Західні теоретики драми розглядають сцену як обмежений простір "вирваного" з життя відрізка дійсності, до того ж зазначена обмеженість є нездоланною. Таким чином, визначена у часі сценічна гра зумовлює фіксованість і фабульного часу та обмеженість простору. В розумінні китайців "межі" сцени легко подолати, оскільки у китайській традиційній драмі дійсність відтворювалася не в її життєвій правдоподібності, а через уяву, вигадку (以虚代实) [7, 199], тому час і місце переходили до категорії умовності й герої могли вільно долати великі відстані, а їх дії бути розділені значним проміжком часу (десятиліттями, а то й століттями). Китайці знаходили способи і прийоми, щоб розширити часові та просторові межі, зокрема, вони ладні були спотворити (чи видозмінити) життєві реалії, але втиснути їх до фабули. Таким чином, єдність часу й місця, як елемент композиції п'єси, не були актуальними для китайських драматургів – на відміну від західних колег, вони значно більше уваги приділяли поетико-музичній складовій. Юй Цю-юй пояснює цю різницю принципово різним розумінням при-

роди мистецтва на Заході і Сході. Естетика європейського театру акцентує на його здатності **наслідувати і віддзеркалювати** життя, і славнозвісна "триєдність" є наслідком правдоподібності цього наслідування. На Сході, і особливо в Китаї, естетика театру наполягає на його здатності **виражати**, і основою цього вираження є узвичаєні морально-етичні закони, а також душевні почуття та переживання. Між закладеними у зміст почуттями й думками та їх формальним вираженням виникає протиріччя, тому китайські драматурги не намагалися дотримуватися зовнішньої правдоподібності, а керувалися лише законами здорового глузду. Однак Юй Цю-юй робить висновок про те, що різні естетичні системи театрального мистецтва зумовили розвиток різних театральних шкіл в Китаї та Європі, і вказані невідповідності не дають підстав будь-яку з них виділяти як більш правильну й досконалу [7, с. 200].

Не дивлячись на те, що китайські та європейські теоретики по-різному оцінювали життєву правдоподібність сценічної дії, однак все ж таки їх погляди щодо ролі правди і вигадки у драматичному творі, за думкою Юй Цю-юя, виявляють спільні моменти.

**Поєднання правди і вигадки у драматичному творі.** Лі Юй, як і європейські теоретики драми, виступав проти повної відповідності драматичного твору побутовій та історичній правді. Він був переконаний, що "варто показувати [на сцені] не лише ті події, що вже відбулися", але й ті, що вірогідно відбудуться, "відомі ж події можна скорочувати й доповнювати" (悉取而加之) [7, с.199]. Подібну думку провадить у своїй "Поетиці" Аристотель: "завдання поета – говорити не про те, що відбулося, а про те, що могло би статися, про можливе за вірогідністю або необхідністю" [1, с.1077]. Таким чином, правдоподібність наслідування у західній теорії передбачає поєднання правди і вигадки, і тим самим наближається до трактування китайським автором зв'язку театру із життям. Постулат "вірогідності" та "необхідності", за думкою, Юй Цю-юя, породжує в обох теоріях закони творення характерів персонажів, а саме – відповідність почуттям та розуму (合情合理), а також природність (правдоподібність) (自然). Висловлювання Лі Юя: "говорячи про людину, необхідно зображати її схожою" (说一人, 肖一人) [7, С.199] співпадає з вимогою Аристотеля про "відповідність характерів діючим особам" [1, С.1086]. Юй Цю-юй також звертає увагу на те, що з метою підсилення правдоподібності вигадки західні драматурги, так само як і китайські, використовували особливості історичного матеріалу, а саме: залучали імена відомих історичних осіб, а також відомі події з їхнього життя. Таким чином бачимо, що подібне відношення західних і китайських теоретиків до поєднання правди й вигадки у характерах героїв драми є універсальним законом типізації.

**Жанрова диференціація драматичних творів.** Чітке розмежування в теорії західної драми трагедії й комедії стало основою для формування жанрової диференціації, а також особливостей суспільної та повчальної ролі театру. Лі Юй же відштовхувався від внутрішньої класифікації китайської драми і, за думкою Юй Цю-юя, не виділяв чітких жанрових меж (трагедії, комедії), а суспільну роль театру визначав як його універса-

льну особливість. До того ж Лі Юй неодноразово зазначав особливості мовного стилю драматичних творів як універсального, притаманного усім п'єсам без будь-яких розмежувань. До таких особливостей він зараховував зокрема: уникнення прямої сатири, брехні, непристойностей, заборона на вживання маргінальної лексики тощо. Варто зазначити, що Юй Цю-юй не акцентує на заслугах Лі Юя в розвитку комедійного жанру (зокрема, його ідеї стосовно "комічного катарсису", на чому наполягає у своєму дослідженні Л.Д. Позднєєва). Напевно, це пояснюється тим, що Юй Цю-юй дотримувався китайської класичної системи тлумачення літературних жанрів, що базувалася на сукупності чітких формальних особливостей (і це стосується не лише драми, а літератури в цілому). Теорія драми в Китаї традиційно акцентує на гармонізації внутрішнього (морального) змісту (не виділяючи при цьому формальних ознак трагедійного чи комічного дійства), на відміну від західного театру, де принцип наслідування переносить акцент на гармонізацію зовнішньої форми. Тому, за думкою китайського дослідника, жанрова диференціація для китайського театру була не такою важливою, як для європейського, хоча повчальна роль цього мистецтва в цілому була однаково визнана і на Заході, і в Китаї.

Таким чином бачимо, що теоретичні системи західної і китайської драматургії, які довгий час вважалися сутнісно різними і непридатними для порівняння, у ХХ ст. привернули увагу як західних (російських), так і китайський учених саме в компаративному аспекті. Результати порівняння показали, що китайське традиційне мистецтво театру все ж таки керується окремими принципами, характерними для європейської драми (зокрема вказаними Л.Д. Позднєєвою єдністю дії, поєднанням реалізму з художньою умовністю, соціальною значущістю театрального мистецтва в цілому та окремими особливостями сценічної майстерності). Однак китайських дослідників не повною мірою переконали висновки російського синолога, що підводили до думки про західну теорію як первинну (зразкову), а китайську, лише таку, що певною мірою їй відповідає. Тому Юй Цю-юй запропонував свої критерії порівняння, а саме пошук універсальних, всезагальних законів драматичного мистецтва, якими виявилися єдність дії як наслідок композиційної цілісності п'єси, закон типізації характерів на основі поєднання правди й вигадки та повчальна роль театру в цілому, незалежно від жанрової диференціації творів. Звичайно, висновки китайського дослідника поки мають досить загальний характер, однак вони вже уможливають з'ясування витоків і внутрішньої зумовленості спільних і відмінних моментів у класичних теоріях західної та китайської драми. Такий підхід, на наш погляд, є перспективним для подальших компаративних досліджень.

1. Аристотель Поэтика // Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск, 1998. – С. 1064–1112. 2. Державин К.Н. Вольтер. – М., 1946. 3. Позднеева Л.Д. Заметки об эпохе Просвещения в Китае // Народы Азии и Африки. – 1972. – № 6. – С. 104–116. 4. Тимковский Е. Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах. – СПб., 1824. – Ч. 2. 5. Фишман О.Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). – СПб., 2003. 6. Эккельман И.П. Разговоры с Гете. – М.-Л., 1934. 7. 余秋雨著 戏剧理论史稿. – 上海, 1983.