

Зміст



Передмова.....	1
Доюаньський період (XVII ст. до н.е. – XII ст. н.е.).....	3
Від ритуалу до палацових вистав.....	3
Найпростіші форми театру – епоха Тан (618–907).....	7
Грушевий сад – зародження першого театру.....	10
X–XII ст. – створення синкретичної форми театру.....	14
Театр ляльок.....	19
Види ляльок: перші спроби.....	22
Театр тіней – вистави чарівного ліхтаря.....	25
ЕПОХА ЮАНЬ (1280–1368).....	33
Завоювання Китаю монголами.....	33
Зародження юаньських цзацзюй.....	34
Композиційна побудова цзацзюй.....	38
Схеми розвитку сюжету.....	40
Музично-поетична складова юаньської драми: арії цюй.....	42
Поетична складова юаньської драми.....	47
Прозова складова юаньської драми.....	50
Класифікація та тематика.....	53
Система ампуа в цзацзюй.....	56
Видатні драматурги та п'єси у жанрі цзацзюй.....	64
Гуань Ханьцін.....	64
Історичні та судові цзацзюй.....	65
Побутові та комедійні цзацзюй.....	68
Бо Пу.....	70
«Осіньої ночі Сюаньцзуна засмучує дощ у платанах» (《唐明皇秋夜梧桐雨》).....	71

Ма Чжиюань	74
«Осінь в ханьському палаці»	75
Ван Шифу	79
Чжен Тін'юй	83
Чжен Гуанцзу	86
Цзі Цзюньсян	88
Комедійно-розважальні цзацзюй	92
ЕПОХА МІН (1368–1644)	97
Відродження національної династії	97
Зміни у театральній парадигмі	99
Південні драми наньсі	100
Мінські цзацзюй	103
Мінські чуаньці	105
Куньшаньська опера – новий етап розвитку жанру чуаньці	108
Вей Лянфу та переосмислення музики у п'єсах жанру чуаньці	109
Сценічно-виконавчі особливості куньшаньської опери	111
Іянський театр	114
Творчість Тан Сяньцзу	115
«Піонова альтанка» (《牡丹亭》)	116
«Розповідь про Наньке»	118
Метафора сну	119
ЕПОХА ЦІН (1644–1912)	124
Початок маньчжурського правління	124
Лі Юй: відображення сучасних історичних подій	126
Хун Шен	128
«Палац довголіття»	129
Кун Шанжень	133
«Віяло з квітами персика»	135
XVIII ст. – занепад авторської драми	139
Цзян Шицзюань (蒋士铨, 1725–1785)	140
Ян Чаогуань (杨潮观, 1712–1791)	141
Ши Юнь'юй (石韞玉, 1796–1837)	141
Чжоу Лецін (周乐清, 1785–1854?)	142
Хуан Сецін (黄燮清, 1805–1864)	144
Лі Юй: теоретизація китайського театру	145
«Нотатки на дозвіллі» (《闲情偶寄》)	146

Місцеві театральні жанри.....	152
Шаосінська опера (越劇).....	154
Хебейська опера (评剧).....	154
Хенаньська опера (豫剧).....	156
Хуанмейська опера (黄梅戏).....	157
Хубейська опера (汉剧).....	157
Сичуаньська опера (川剧).....	158
Ґуандунська опера (粤剧).....	158
Тибетська опера (藏戏).....	159
Аньхойська опера (徽剧).....	159
Пекінська опера.....	160
Амплау.....	164
Чоловіче амплау шен та його субамплау.....	165
Жіноче амплау дань та його субамплау.....	168
Амплау цзін та його субамплау.....	172
Амплау чоу та його субамплау.....	175
Чотири вміння та п'ять прийомів.....	177
Грим.....	184
Костюми.....	187
Сцена, декорації, реквізит та репертуар.....	189
Практичне завдання. Виконайте переклад уривку з трактату Лі Юя «Нотатки на дозвіллі»:	196
КИТАЙСЬКА РЕСПУБЛІКА (1912–1949).....	197
Революційні зміни епохи.....	197
Традиційна драма – нові виклики часу.....	200
Нові драми.....	201
Мей Ланьфан – легенда пекінської опери.....	203
Місцеві театральні жанри у ХХ ст.....	211
Сучасний театр – трансформація жанру.....	215
Цивілізований театр.....	216
Розмовна драма.....	220
Цзяо Цзюйїнь: націоналізація розмовної драми.....	222
Авторські інтерпретації розмовної драми.....	224
Цао Юй.....	224
Принцип багатогранності у формування творчої особистості Цао Юя.....	226
Три етапи творчості.....	229

Становлення поетичного реалізму у Китаї.....	230
Тянь Хань.....	233
Історичні драми викривального характеру.....	236
П'єса «Гуань Ханьцін».....	237
Го Можо.....	240
«Цюй Юань».....	242
Створення культу.....	246
Лао Ше.....	247
Поєднання епічного та драматичного.....	249
Пекінська цюцзюй – новий жанр у системі місцевих театральних жанрів.....	254
Предметно-іменний покажчик.....	264
Словник театральних термінів.....	274

Передмова



Аосліджень із китайської літератури в Україні стає дедалі більше, однак не зважаючи на це, тема китайського театрального мистецтва лежить на маргінесах цих літературних розвідок. Це пов'язано із тим, що синологи, науковий доробок яких тісно переплітається із театром Китаю (А. Антіповський, Л. Меньшиков, В. Сорокін, Л. Нікольська, В. Семанов, Т. Маліновська, С. Образцов, Б. Ріфтін, Я. Щербаков, А. Акімова та ін.) здебільшого розглядали театральні явища або процеси виключно у історичних рамках відповідної доби або в межах поетичного чи прозового аналізів. Відтак, цілісне розуміння генези та жанрової парадигми китайського театрального мистецтва суттєво ускладнювалися, а визначення причинно-наслідкових зв'язків найбільш вагомих подій в китайському театральному житті ставало практично неможливим.

Мета навчального посібника «Історія китайського театрального мистецтва» полягає у тому, щоб допомогти студентам-сходознавцям краще зрозуміти літературно-естетичні цінності Китаю, познайомитися з особливостями формування китайського театрального мистецтва, а також виховати практичне вміння аналізувати китайські драматургічні художні твори різної доби. В процесі вивчення історії театру Китаю студенти навчаються самостійно працювати з джерелами театральної драматургії та аналізувати їх.

Предмет дисципліни дозволяє познайомитися із творчою та подієвою канвою історичного процесу у сфері китайського театру. Студенти отримують знання про хронологічні періоди та особливості розвитку театру, драматургії та акторської майстерності. Це дозволить їм в майбутньому орієнтуватися у художніх напрямках театрального мистецтва, визначити роль та місце китайського театру у межах світового театру.

Для кращого розуміння та засвоєння інформації у посібнику представлено багато схем та таблиць, які сприяють систематизації прочитаного матеріалу, а наприкінці посібника представлені Предметно-іменний покажчик та Словник театральних термінів.

Навчальний посібник складений на основі не лише сучасних матеріалів українською, російською, китайською, англійською та німецькою мовами, що дотичні до китайської драматургії та її історії, але й архівних документів XVIII–XIX століть, доступ до яких став можливим завдяки електронним архівам та бібліотекам (Online Library of Liberty, Internet Archive, Harvard Library).



Доюаньський період (XVII ст. до н.е. – XII ст. н.е.)



ВІД РИТУАЛУ ДО ПАЛАЦОВИХ ВИСТАВ

У найдавніших писемних згадках китайської історії були знайдені докази відповідного поєднання співу, танцю, жестів, статичної пози та вбрання, що дає змогу говорити про зародження міметичного мистецтва (мистецтва наслідування). Ці перші постановки були у виставах, пов'язаних, в першу чергу, із шаманізмом. Як у будь-якому первісному суспільстві, шамани були досить впливовими та важливими постатями. Шаман визнавався громадою як особа, яка володіє особливими повноваженнями, щоб закликати і спілкуватися з духами та богами, був посередником між світом живих та мертвих. Ритуали, виконані китайськими шаманами часто, можливо, загалом, включали танці та спів для виклику духів.

Згідно з давньою «Книгою документів» або «Книгою історії» (《书经》), редакцію якої приписували Конфуцію, шамани практикували в Китаї ще в III тис. до н.е. Хоча ці перші згадки сягають часів міфічної династії Ся (夏, пр. 2070–1600 рр. до н.е), шаманські танці та ритуали вже ймовірно були присутні у житті китайців. У п'ятому розділі цієї ж роботи, що присвячений династії Шан (商, пр. 1600–1046 рр. до н.е), також згадуються танці та спів у зв'язку із шаманськими ритуалами. Період Шан був відзначений глибоким релігійним впливом, пов'язаний із культом жреців та шаманів.

Елементами драматизації були наповнені багато стародавніх ритуальних обрядів Китаю того часу. Так, наприклад, в культурі предків при жертвопринесенні виконувалася роль платного небіжчика спеціальним хлопчиком – ши (尸). Ритуальний генезис китайського театру виражається ще і в тому, що при будівництві храму сільська громада дбала про прибудову у внутрішньому дворі, навпроти головного залу, театральних підмостків. Якщо ж спектаклі ставилися з культових міркувань, то оплата їх покладалася на храм.

Для династії Чжоу (周, 1046–256 рр. до н.е.) докази більш ніж конкретні: в антології поезій за назвою «Чуські строфи» (《楚辞》)¹ простежується міцний зв'язок із шаманізмом, особливо частина, що називається «Дев'ять пісень» (《九歌》) – в ній детально описується подорож придворного шамана у потойбічний світ. У «Дев'яти піснях» відображені місцеві вірування в духів, які на той час уявлялися антропоморфними. Змалюванню деталей довкілля, як і відтворенню емоційного стану духів, приділяється велика увага. Варто зазначити, що виконання «Дев'яти пісень» супроводжувалося танцями.

Релігійний ритуал і палацові вистави епохи Чжоу поступово створили канон сценічного руху. В історичних джерелах періоду Весни і Осені (春秋, 722–481 до н.е.) говориться про артистів, які вміють співати, танцювати, копіювати зовнішність і повадки конкретних людей і тварин. Професійне акторство ю (优 – комік, блазень) народжувалося в середовищі придворних блазнів, карликів, співаків і танцюристів. В цей час відбувається розподіл акторів на дві категорії: *пайю* (俳優) та *чаню* (倡优).

Перші, окрім того, що співали, грали на музичних інструментах, повинні були вміти жартувати, імпровізувати, виступати з веселими діалогами. Чаню називали народних акторів, які спеціалізувалися в основному на співі та грі на музичних інструментах.

Згодом яскраві перевтілення з танцями та співом припали до смаку правлячій еліті і згодом вистави поступово віддаляються від ритуально-релігійної царини і стають надбанням не лише жреців та шаманів, але й професійних палацових акторів.

Наприкінці династії Чжоу поширення набувають так звані *цзацзі* (杂技, з *кит.* «змішані мистецтва»), що включали в себе різноманітні акробатичні трюки *байсі* (百戏), декламації, що супроводжуються співом, танцем і блазеньськими репризами *цзале* (杂乐), а також перші постановки театру ляльок *куйлей* (傀儡).

За часів династії Хань (206 до н.е. – 220 н.е.) від жанру *цзацзі* відокремлюється театр ляльок та декламації, а сам жанр фокусується виключно

¹ Збірка «Чуські строфи» (《楚辞》) – основна пам'ятка поетичної творчості південного Китаю, куди ввійшли вірші, створені в IV–III ст. до н.е. Своєю назвою вона зобов'язана стародавньому царству Чу (XI–II ст. до н.е.), яке займало велику територію на півдні Китаю, і де народився та жив перший китайський поет Цюй Юань (про нього див. далі).

на акробатиці і отримує назву за однією із своїх складових – *байсі*². За часів династії Хань *байсі* також називають *цзяодісі* (角抵戏, з кит. «вистави зі змагання у силі», «боротьба»).

Байсі – це окремі номери естрадно-циркового характеру (акробатика, фехтування, жонглювання, ходіння по канату, силові змагання, шаблековтання, підйом по жердині, танці, гра драконів та видихання вогню), які могли мати нескладний сюжет і поетичний текст. У джерелах згадуються і блазенські сценки, в яких зазвичай беруть участь два виконавця, що вступають між собою в діалог. Якщо говорити про тематику *байсі*, то тут все концентрувалося вже довкола бойових ігор, актори яких були вдягнені у маски звірів – загалом тематика перевдягання у маски звірів та імітування процесу полювання зустрічається у всіх первісних формах театру, адже вони описували сцени із повсякденного життя.

У *байсі* розігрувалися і окремі музично-танцювальні сценки *геусі* (歌舞戏), коли виконавець зображував відомих людей, копіюючи їх вигляд і манери. Сам виконавець називався *сянжень* (像人, «той, що копіює/наслідує»). Один з перших сюжетів ханьських вистав в жанрі *байсі* – «Хуангун з Дунхай» (《东海黄公》) розповідь про чарівника-заклинателя Хуангуна, якому корилися звірі.

Цей сюжет *байсі*³ часів династії 3х. Хань був записаний китайським даоським ученим та алхіміком Ге Хуном (葛洪, 284–364 рр.) у збірці історій «Нотатки західної столиці» (《西京杂记》)⁴:

«У східних землях з'явився чоловік на ім'я Хуангун, який у молодості практикував магію, був досвідчений в мистецтвах приручення змії та тигрів. Він носив меч із червоним золотом на поясі і зав'язував волосся червоною шовковою стрічкою. Він з легкістю заклинав хмари та тумани, зводив гори і утворював річки. Але коли він змужнів, то пристрастився до вина, і в результаті він втратив магічні сили. Наприкінці династії Цін у східних землях з'явився білий тигр, і Хуангун, озброївшись червоним мечем, вийшов на бій із ним. Оскільки магія втратила свою силу, він був убитий тигром.»

² В епоху Суй та Тан він перейменується на саньле (散乐), але після епохи Сун, щоб відрізнити цей вид мистецтва від фарсів та музичних вистав, він знову отримує назву цзацзі, яка закріпиться за цим жанром до сьогодні.

³ У трактаті автор послуговується терміном *цзяодісі*.

⁴ 葛洪. 西京杂记全译. – 贵州: 贵州人民出版社, 1993年8月. – 第2页.



Скельний малюнок байсі
«Хуангун з Дунхай»

У виконанні ця гра була, ймовірно, комічним ескізом з елементами бою між магом і тигром. Вона легко могла перетворитися в подальшому на більш складну п'єсу. Широке розповсюдження таких вистав, циркових номерів та простих комічних діалогів давало неабияке підґрунтя для зародження та розвитку повноцінного театального жанру.

У столиці ханської імперії були спеціальні будівлі спеціально облаштовані для виконання вистав *байсі*, а у передмісті – просторі арени, відкриті з трьох сторін. Також у той час вже було технічно можливим використання складних механізмів для подібних вистав, наприклад, процесії із колісницями і професійні сценічні трюки та трансформації: напускання на сцену туману та снігу, перевтілення на очах у глядачів з одних тварин у інших.

Однак, еволюція театального мистецтва в цю епоху ще не привела до виникнення власне драматургії та зрілих форм театру.

Впродовж періоду Трицарства (220–265 рр.) та Шістьох династій (222–589 рр.) з'являються прообрази перших театральних вистав, а також продовжуються комічні виступи придворних блазнів у формі діалогу чи монологу при дворі «північних» (вейських) правителів. Такі вистави виконувалися силами професійних акторів, про що свідчить факт виплати їм гонорарів до 10 000 монет. Ляльковий театр, що відокремився у самостійний жанр за часів попередньої династії Хань, активно починає розвиватися і акцентує увагу на вуличних комічних постановках.

В епоху Пн. династії Ці (550–577 рр. н.е.) музично-танцювальні сценки *геусі* (歌舞戏), які виникли на основі жанру *байсі*, сформувалися в окремий жанр. *Геусі* цього періоду вирізнялися завершеним сюжетом, який розігрувався у ролях декількома акторами, які по чергово танцювали та співали. Інколи актори просто виконували пісні під власний акомпанемент струнних інструментів.

Зважаючи на контакти з Індією через поширення буддизму, санскритська драма, яка зародилася в перші століття н.е., мала бути відома в Китаї