

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

НАУКОВИЙ ВІСНИК
МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ
(літературознавство)

№ 1 (19)
квітень 2017

Внесено до Переліку фахових видань України
(наказ МОН України від 29.12.2014 р. № 1528)

Миколаїв
МНУ імені В. О. Сухомлинського
2017

УДК 82
ББК 83
Н 34

Рекомендовано до друку рішенням наукової ради
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського
(протокол № 6 від 27 квітня 2017 року)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ :

Валерій БУДАК доктор технічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України; голова редакційної колегії;
Оксана ФІЛАТОВА доктор філологічних наук, професор, головний редактор;
Світлана ПІДОПРИГОРА кандидат філологічних наук, доцент, відповідальний секретар.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ :

Мирослава МАЙСТРЕНКО доктор філологічних наук, професор (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);
Наталія КОЧ доктор філологічних наук, професор (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);
Олена БОНДАРЄВА доктор філологічних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка);
Валентина МУСІЙ доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова);
Вікторія ПОГРЕБНА доктор філологічних наук, професор (Запорізький національний технічний університет);
Григорій СЕМЕНЮК доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);
Микола ТКАЧУК доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка);
Рута БРУЗГЕНЕ доктор гуманітарних наук, доцент (Університет імені Миколаса Ромериса, Вільнюс, Литва);
Юдіт БАРТАЛІШ кандидат філологічних наук (Університет імені Бабеша-Бояї, Клуж-Напока, Румунія);
Андрій ГУРДУЗ кандидат філологічних наук, доцент (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського).

РЕЦЕНЗЕНТИ :

Олена БРОВКО доктор філологічних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка);
Ольга НОВИК доктор філологічних наук, професор (Бердянський державний педагогічний університет).

Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – № 1 (19), квітень 2017. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. – 250 с.

ISSN 2519-4038

У збірнику наукових праць вміщено статті з актуальних проблем теорії та історії літератури, компаративістики, сучасного літературного процесу. Зокрема розглядаються питання поетики літературного твору, нарративних стратегій, літературної герменевтики, жанрових систем тощо. Порушені літературознавчі проблеми ґрунтуються на широкому матеріалі української, китайської, російської, французької, американської, німецької, шотландської літератур.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам-філологам .

УДК 82
ББК 83

ЗМІСТ

<i>Аліна АКИМОВА</i>	Літературознавчий дискурс вирішення проблеми призначення покоління «культурної революції» у драмі Ван Пейгуна «Ми» (1985 р.)	7
<i>Ольга АЛЕКСЕЄНКО</i>	Інтелектуальність як спосіб осягнення «європейського» у романі Юрія Косача «Рубікон Хмельницького»	15
<i>Олексій АНХИМ</i>	Рецепція навчальних п'єс Б. Брехта у творчості Г. Байєрля (на прикладі п'єси «Констатація»)	21
<i>Мариям АРПЕНТЬЕВА</i>	Інтенции кризисной стихотворной психотерапии	27
<i>Анастасія БАБЕНКО</i>	Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів «Ворошиловград» та «Месопотамія»)	32
<i>Тетяна БАНДУРА</i>	Поетика характеротворення в оповіданнях фольклорного походження А. Свидницького	37
<i>Ольга БІГУН</i>	Семантико-стилістична організація поезій у прозі Поля Верлена (на матеріалі збірки «Спогади вдівця»)	41
<i>Лінуре БОЙКАРОВА</i>	Поетичний світ Бориса Тена у збірці «Зоряні сади»	46
<i>Людмила БОНДАР</i>	Проявлення філософії театру Леся Курбаса в літературно-художній естетиці Ярослава Верещака	52
<i>Наталія ВІРИЧ</i>	Символічні коди в прозі В. Нестайка	57
<i>Лариса ВОЛОШУК</i>	Феміністичний дискурс прози Євгенії Кононенко	62
<i>Оксана ГНАТЮК</i>	Збіги та розбіжності в наративних стратегіях соціально-психологічної новели В. Стефаніка та Е. Колдуела	67
<i>Олександр ГРИЩЕНКО</i>	У холі батьківського дому: концепція Вал. Шевчука «квартирного питання» (за романом «Привид мертвого дому»)	73
<i>Андрій ГУРДУЗ</i>	Принципи міфопоетики трилогії Ренсома Риггза про дивних дітей	80
<i>Ольга ГОРБОНОС, Аліна ЖУКОВА-БОЖИЦЬКА</i>	Імажинізм як складова літературних просторів України та Росії 20-х років ХХ ст.: провідні тенденції розвитку, персоналії	84
<i>Наталія ДАШКО</i>	Парадигма концептів у художньому дискурсі новел Василя Ґабора (на матеріалі збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій»)	89
<i>Наталія ЗАГРЕБЕЛЬНА</i>	Фотографія в художньому світі Валерія Шевчука	94
<i>Анжеліка ЗИНЯКОВА</i>	Наголошення особових дієслів у поетичній творчості І. Франка (на матеріалі поезій «другого жмутку» збірки «Зів'яле листя»)	100
<i>Світлана ЄВТУШЕНКО</i>	Образ Радянського Союзу в українській постколоніальній прозі	103
<i>Наталія ЄРЕМЕЄВА</i>	Загальна стратифікація концептуального простору позитивного персонажу англійської народної казки	108
<i>Лариса ІЩЕНКО, Наталія ГЛУШАНИЦЯ</i>	Трансформація кулінарних ідей: національна ідентичність американської кухні	115

<i>Олена ІЩЕНКО</i>	Специфіка хронотопу в романі «Горянин. Води господніх русел» Мирослава Дочинця	120
<i>Світлана КАНДЮК-ЛЕБІДЬ</i>	Використання структурних елементів щоденника у подорожніх записках Василя Тимківського	125
<i>Ольга КАПУРА, Лілія ЗАБРОДІНА</i>	Особливості функціонування народнопісенної традиції у ліричній творчості М. Старицького	129
<i>Тадей КАРАБОВИЧ</i>	Антологія «Поети Нью-Йоркської групи» (2003) як знакова модель інформації про українську еміграцію	134
<i>Марія ЛАВРУСЕНКО</i>	Оповідання Володимира Даниленка «Грози над Туровцем» і «Крик гриба»: спроба архетипного аналізу	140
<i>Дарія ЛУКЬЯНЕНКО</i>	Альтернативи життєвого вибору в містичному контексті (на матеріалі роману Наталки Шевченко «Подвійні міражі»)	144
<i>Олеся МІНЕНКО</i>	Українська сонетіана II половини XIX століття	147
<i>Тамара НАСАЛЕВИЧ</i>	Особенности поэтического синтаксиса в городской и пейзажной лирике (на материале произведений Алика Белоглового)	151
<i>Олена ORLOVA</i>	Units of nationally biased lexicon as the symbols of national culture	155
<i>Віталій ПЕРЕЯСЛОВ</i>	Василь Мисик і Омар Хайям – східна мудрість в українських шатах	158
<i>Оксана ПІДГОРНА</i>	Психоаналітичне моделювання мортальності у фемінному дискурсі Марії Матіос (на матеріалі психологічної розвідки «Щоденник страченої»)	162
<i>Світлана ПІДОПРИГОРА</i>	Концепт пам'яті в мультимедійному проекті «Амнезія»	170
<i>Інга ПОГРЕБНЯК</i>	Національний код епістолярію Бориса Грінченка	176
<i>Павло РЕГРУТ</i>	Створення рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського як пріоритетний напрям сучасних літературознавчих досліджень	180
<i>Інна РОДІОНОВА</i>	Мікрокосм роману Володимира Дрозда «Листя землі»	185
<i>Любов РОМАНЮК</i>	Моральні імперативи Івана Сенченка	189
<i>Оксана САВЕНКО</i>	Трансформація різдвяних та великодніх мотивів у віршах-ораціях	193
<i>Олена САЗОНОВА</i>	Дисгармонія душі у творі «Зрадник» Наталки Кобринської	198
<i>Ольга СМОЛЬНИЦЬКА</i>	Компаративний аналіз балади Роберта Бернса «The lass that made the bed to me» (1795) з джерелами кельтського фольклору і вибраними баладами Джона Кітса та Редьярда Кіплінга	202
<i>Уляна ФЕДОРІВ</i>	«Головні герої» соцреалістичних текстів: герой-робітник	208
<i>Оксана ФІЛАТОВА</i>	«Іде розсміяний і босий хлопчина з сонцем на плечах»: поетичні міфологеми Богдана-Ігоря Антонича	214
<i>Ольга ФІЛІПЕНКО</i>	Символіка назв творів Докії Гуменної	219
<i>Марія ФОКА</i>	Чань-буддійські мотиви в живописній пейзажній ліриці Ван Вея	223
<i>Олександра ЦЕПА</i>	Специфіка внутрішніх колізій персонажа в новелі «Гайдамака» Валер'яна Підмогильного	227
<i>Олександра ШТЕПЕНКО</i>	Міфоконцепція образу Маестро як орієнтир авторефлексії літератури в метадрамі М. Арбатової «Заздрісник»	231
<i>Тетяна ЯРОВЕНКО</i>	Материкове маланюкознавство: вектори входження в український світ	236
ЕПІСТОЛЯРІЙ		
<i>Сидір КІРАЛЬ</i>	«... Моя любов до Закарпаття не заважає мені любити всієї української землі...»: листи І. Чендея до К. Волинського	241
<i>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</i>		247

CONTENTS

<i>Alina AKIMOVA</i>	Literary discourse solutions purpose-generation problems «cultural revolution» in the Van Peyguna drama «We» (1985)	7
<i>Olga ALEKSEIENKO</i>	Intellectuality as a way to comprehend «European» in the novel «Khmelnyskyi's Rubicon» by Yurii Kosach	15
<i>Oleksii ANKHYM</i>	Reception of Bertolt Brecht's learning-plays in Helmut Baierl's works (illustrated through the play «Die Feststellung»)	21
<i>Mariyam ARPENTIEVA</i>	Intentions of the poetic crisis of psychotherapy	27
<i>Anastaciia BABENKO</i>	Topos of the city in prose by Serge Zhadan (base on novels «Vorochildovgrad» and «Mesopotamia»).....	32
<i>Tatyana BANDURA</i>	The poetry of characterbuilding in the folk originated stories of Anatoliy Svydnytsky	37
<i>Olga BIGUN</i>	Semantic and stylistic organization by Paul Verlaine's prose poems (as exemplified of collection «Les mémoires d'un veuf»)	41
<i>Linure BOYKAROVA</i>	Boris Ten's poetical world in the collection «Starlight gardens»	46
<i>Lyudmyla BONDAR</i>	The philosophy of theater by Les Kurbas in literary aesthetics Yaroslav Vereshchak	52
<i>Nataliia VIRICH</i>	The symbolic codes in the prose of V. Nestayko	57
<i>Larysa VOLOSHUK</i>	Feminist discourse in Eugenia Kononenko's prose	62
<i>Oksana HNATIUK</i>	Similarities and differences in narrative strategies of social-psychological stories by V. Stefanyk and E. Caldwell	67
<i>Olexandr HRYSHCHENKO</i>	In the hall of the parents' house: Concept of the Shevchuk's «Housing problem» (based on the novel «The Phantom of the Dead House»)	73
<i>Andriy GURDUZ</i>	The principles of the mythopoetics of the trilogy about the strange children by Ransom Riggs	80
<i>Olha GORBONOS, alina ZHUKOVA-BOZHITSKA</i>	Imagism as a part of literary spaces in Ukraine and Russia in the 1920s: main trends of development and personalities	84
<i>Nataliia DASHKO</i>	Vasil Gabor novels concept art paradigm review (based on the collection of stories «The book of exotic dreams and real events»)	89
<i>Natalia ZAGREBELNA</i>	Photography in the artistic world of Valery Shevchuk	94
<i>Anzhelika ZYNIAKOVA</i>	The accentuation of personal verbs in poetry of I. Franko (based on poetries «oruhyy zhmutok» in collection «Withered leaves»)	100
<i>Svetlana EVTUSHENKO</i>	Image of Soviet Union in the Ukrainian postcolonial prose	103
<i>Nataliia YEREMEIEVA</i>	General stratification of the conceptual space of the positive character of the English folk fairy-tale	108

<i>Larysa ISCHENKO, Natalia GLUSHANYTSA</i>	Transformation of culinary ideas: national identity of American cuisine	115
<i>Helena ISHCHENKO</i>	Features of chronotype in novel «Highlander» by Myroslav Dochynets	120
<i>Svetlana KANDYUK-LEBID</i>	Us age of diary's structural elements in the notes of a journey by Vassiliy Timkovskiy	125
<i>Olha KAPURA, Liliia ZABRODINA</i>	The features of functioning of folk-song tradition in lyrical creativity by M. Starytsky	129
<i>Tadey KARABOVYCH</i>	An anthology «Poets of New York Group» (2003) as a symbolic model of information about Ukrainian emigration	134
<i>Marija LAVRUSENKO</i>	Short stories by Volodymyr Danylenko «Storms over Turovets» and «Scream of the mushroom»: attempt of archetypical analysis	140
<i>Daria LUKYANENKO</i>	The alternatives of vital choice in a mystic context (on the basis of novel by Natalka Shevchenko «Double mirages»)	144
<i>Olesya MINENKO</i>	Ukrainian sonetiana of the second half of the nineteenth century	147
<i>Tamara NASALEVYCH</i>	Peculiarities of poetic syntax in landscape and urban lyrics (on the material of creative works of Alik Beloglovskiy)	151
<i>Olena ORLOVA</i>	Units of nationally biased lexicon as the symbols of national culture	155
<i>Vitaliy PEREYASLOV</i>	Vasily Mysik and Omar Khayyam – east wisdom in the Ukrainian appearance	158
<i>Oksana PIDGORNA</i>	Psychoanalytic modeling mortalnet in femnale discourse Maria Matios (based on the psychological exploration «Diary of a beheaded»)	162
<i>Svitlana PIDOPRYGORA</i>	The concept of memory in multimedia project «Amnesia»	170
<i>Inga POGREBNIAK</i>	National code of Borys Grunchenko epistolary	176
<i>Pavlo REHRUT</i>	Creation of receptive models of M. Kotsiubynskiy's creative work as a priority contemporary literary studies	180
<i>Inna RODIONOVA</i>	Microcosm of a novel «Lystia zemli» by Volodymyr Drozd	185
<i>Liubov ROMANIUK</i>	Ivan Senchenko's moral imperatives	189
<i>Oksana SAVENKO</i>	Transformation of Christmas and Easter motives in the verse-orations	193
<i>Olena SAZONOVA</i>	Disharmony of the soul in the work «Traitor» of Natalka Kobrinska	198
<i>Olga SMOLNYTSKA</i>	Comparative analysis of the ballad by Robert Burns «The lass that made the bed to me» (1795) with the sources of the Celtic folklore and the selected ballads by John Keats and Rudyard Kipling	202
<i>Ulyana FEDORIV</i>	«The protagonists» of socialistic Realism text: hero-worker	208
<i>Oksana FILATOVA</i>	«Ide rozsmiyanny i bosyy khlopchyna z sontsem na plechakh»: poetic mythologies by Bohdan-Ihor Antonych	214
<i>Olga FILIPENKO</i>	Symbols title Dokia Humenna	219
<i>Mariia FOKA</i>	Chan Buddhism motives in Wang Wei's pictorial landscape lyrics	223
<i>Alexandra TSEPA</i>	The specifics of the internal conflicts of the character in the short story «Gaydamaka» written by Valerian Pidmohylny	227
<i>Oleksandra SHTEPENKO</i>	Mythoconception of the image of Maestro as the guideline of autoreflexion in a metadrama of M. Arbatova «The Envier»	231
<i>Tetyana YAROVENKO</i>	Continental malanyuk study: vectors of embedding into Ukrainian world	236

CORRESPONDENSE

<i>Sydir KIRAI</i>	«My love for Transcarpathia doesn't Stand in the way of loving the whole Ukrainian land...»: I. Chendey's letters to K. Volynskiy	241
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS		247

УДК 821.581/-21

Аліна АКІМОВА

м. Київ

a_alina09@ukr.net

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПРИЗНАЧЕННЯ ПОКОЛІННЯ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ» У ДРАМІ ВАН ПЕЙГУНА «МИ» (1985 р.)

Актуальність обраної теми визначається потребою літературознавчого аналізу новітньої китайської драматургії з огляду на поєднання у н'єсах візуального та вербального. У статті окреслено шляхи розвитку драматургії, проаналізовано різні точки зору китайських, європейських і українських науковців та вчених. Наголошено, що експериментальність новітньої китайської драми була пов'язана із оновленням форми та змісту. Визначено найсуттєвіші риси соціально-політичного впливу на тексти драм, зокрема у творчості Ван Пейгуна. Здійснений аналіз драми Ван Пейгуна «Ми» виявив авангардність н'єси, що визначилося на тематично-ідейному, сюжетному, образному рівнях. Перебіг подій, розгортання конфлікту у драмі відбувся за участю низки сучасних авторів персонажів, які були представлені різними соціальними верствами. З'ясування обставин їх життя допомогло визначити вплив «культурної революції» на становлення та розвиток цілого покоління, їх надії та втрати, сподівання, прагнення. Осмислення автором специфіки філософських категорій буття, плинності часу, дружби посилює драматичність твору. Змодельований Ван Пейгуном образно-слуховий рівень був навмисно ускладнений музичними відступами.

Ключові слова: новітня китайська драматургія, китайська література, синтез візуального та вербального, авангардність н'єси, експериментальність, «культурна революція», нове покоління, образно-слуховий рівень.

Становлення китайської драматургії супроводжувався впливом умов соціально-політичного та культурологічного контексту. Поступово драма виокремлюється в самостійний жанр із специфічними рисами, притаманними виключно китайській літературі. Так, типовими для драматичних творів стає обов'язкове поєднання мовних реплік із піснями, коли останні ставали супровідним тлом до розуміння подій.

Незвичною, як для європейської драми, була і гра, і своєрідна спеціалізація акторів під час виконання ролей, що відповідали певним сценічним образам, використанням масок. Надалі, сценічна специфічність китайських п'єс призводить до їх своєрідної «замкненості» всередині країни. До того ж, майже усі драматичні твори були написані виключно на китайську тему та присвячені, загалом, історичному минулому.

Експериментальне поєднання авангардних змісту та форми у новітній китайській драматургії стало об'єктом уваги досліджень відомого філолога-синолога В. М. Алексеєва, монографій І. Гайди, А. Родіонова, С. Серової, ряду статей В. Аджимамудової та М. Шпешнева.

Вивченню історії китайської літератури та громадської думки у першій половині ХХ століття були присвячені роботи Ф. Даниленка.

Я. Дерєга став першим в Україні, хто уклав підручник з китайської мови «Китайська грамота для дорослих» (2006 р.). Окрім того, мовознавець упродовж 1994–2001 рр. став засновником, а надалі і керівником першого і допоки єдиного в Україні і у світі багатомовного навчального театру «Фієста», де на основі авторської методики «Мова як текстуальний жест» різновікові групи одночасно вивчали ряд іноземних мов (спершу італійську, потім – англійську, далі – китайську, із поступовим приєднанням французької, німецької, іспанської).

У ґрунтовних роботах сучасних українських синологів Андрущенко Т., Воробей О., Война М., Демчук Т., Ісаєвою Н., Семенюк С., Кірносвою Н. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Ван Говєя, Мен Яо, Чжуан І-фу, Цзинь Юня, Хун Шена. здійснено не лише аналіз творів китайських драматургів, а й умотивовано необхідність їх осучаснення.

Мета статті – дослідити п'єсу «Ми» новітнього китайського драматурга Ван Пейгуна з огляду поєднання в авангардному творі візуального та вербального.

Відмова нового покоління китайських митців торкатися тем історичного минулого дала змогу переосмислити та, наскільки це можливо, подати власне бачення нещодавніх політичних

процесів, що сталися у країні упродовж другої половини ХХ століття. Припинення ідеологічного тиску та послаблення цензури, зміна партійного керівництва дозволило простежити життя покоління, якому довелося жити у ті роки.

Традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалося досить пізно – XI–XIII ст. і, крім того довгий час залишалася відмежованою від усіляких зовнішніх (іноземних) впливів. Лише у ХХ ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру та реформувати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка довгий час домінувала у далекосхідному регіоні, як в економічному, так і культурному плані [3, 59].

Найпоширенішими конфліктами любовних драм можна назвати такі: «державна діяльність – приватне життя» та «кохання – обов'язок», далі розвиток колізій та конфліктів у любовній тематиці бачимо у розмовній драмі, які будувались на певних історичних умовах [1].

Слід зазначити, що концепція кохання у драмі Ван Шифу «Західній флігель» будується на традиційному конфлікті «кохання – обов'язок», однак в досить новому осмисленні. Ван Шифу вдало використав весь образно-символічний інструментарій, що був сформований традиційною поетикою (зокрема любовний підтекст образів фенікса, квітів, вітру, місяця тощо), однак в контексті зазначеного розуміння феномену кохання ці символи стають не інакимовним ребусом, який потребує тлумачення змісту, а відкритим вираженням почуттів, як природної складової життя кожної людини. Окрім того, почуття в цілому, і кохання зокрема, представлені не як «демонічна і руйнівна сила» (що було характерним для конфуціанської традиції), а як могутній стимул до виховання особистості та мотивації до видатних вчинків [2].

Китайська традиційна драматургія до ХХ століття не знала таких термінів, як «романтизм», «реалізм» або «натуралізм». Познайомившись з п'єсами китайських драматургів, європейці визначили традиційну китайську драму, власне, як романтичну. В першу чергу, для класичної китайської драми притаманні були героїчні (або героїчно-історичні) і романтичні міфи та сюжети, форма яких вирізнялася традиційністю і вишуканістю. Але не можна проводити чітку паралель між західною романтичною драмою та китайською класичною. Що ж змусило

західних літературознавців зробити такий висновок? Китайська традиційна драма виводить на сцену не індивідуальності, а твердо усталені типи, яким присвоюється відповідний костюм, грим або маска, рухи тіла, манера говоріння та співу. В європейській романтичній драмі акцент робився на соціальних конфліктах та створенні соціально-типових образів. Так, головний герой у романтичній європейській драмі – це самотній, чутливий, гірко розчарований персонаж. Китайська класична драма переповнена умовностями, варто актору зробити один єдиний рух, як уява глядача намалює решту – це так званий ефект «спільного творіння з аудиторією». Китайська драма в своїй основі музична, проте містить діалоги, монологи, акробатику та танці [1].

В. Аджимамудова та М. Спешнев, аналізуючи розвиток новітньої китайської драми, зазначали, що п'єса Ван Пейгуна «Ми» восени 1985 року викликала жваву дискусію на сторінках тодішньої преси. Більш того, китайські критики, зокрема Ван Бупін, аналізуючи художні засоби, наявні у творі, прирівняв їх до зарубіжних зразків. Попри те, вплив світової драми не зашкодив національній формі, а, навпаки, подав «особливий художній прийом вираження» [4, 444].

П'єса «Ми», окрім текстового варіанту, мала, хоч і недовге, проте сценічне втілення в репертуарі Молодіжного театру в Пекіні. Ван Пейгун, обравши темою п'єси перебіг Китайської культурної революції, на прикладі семи дійових осіб із різних соціальних прошарків, проаналізував, як саме позначилися на характерах його персонажів тодішні реформи. Про це автор зазначав, так само стисло як і Лю Шуган, у ремарках на початку п'єси. Вказівки автора для читачької аудиторії на те, ким далі стануть його персонажі, окреслювало великий часовий проміжок їх життя. Перше, візуальне сприйняття дійових осіб, формується через авторські коментарі у ремарках, що засвідчують динаміку становлення та розвитку персонажів.

Особливістю Ван Пейгуна у створенні образної системи стало те, що митець не вказав вік персонажів, не зазначив їх зовнішності. Попри те, розписав кар'єрний зріст. За Ван Пейгуном, чоловічі персонажі мають прізвиська, які характеризують статуру, політичні погляди родин, соціальне походження і професії. Наприклад, Юе Ян, син військового у відставці, носить прізвисько Генерал. Лі Цзяньшань – Цзюшань («ім'я одного із негативних персонажів «зраз-

кової» революційної опери 60-х років» [4, 369]) – прізвисько, яке вказує на неблагонадійність, адже, він походить із родини капутистів, тобто тих, хто сповідував капіталістичний шлях, – надалі стане режисером телебачення. Юй Дахай – Великоголовий – походить із родини партійців, надалі стане директором приватного підприємства. Цзян І – Візник – із родини – робітників, надалі буде займатися пропагандою.

Інтригу у сюжет п'єси мають внести жіночі образи, охарактеризовані Ван Пейгуном досить своєрідно: Бай Сюе – Принцеса, Пан Юнь – Черниця та Чжен Ін'їн – Нещасенька. Також, у п'єсі будуть задіяні ще дві постаті, притаманні модерній драмі, безіменні, позавікові, розраховані на режисерське сприйняття – жінка-ударник та музика. Саме вони і будуть брати безпосередню участь у коментарях до розвитку дії, акцентуючи увагу на найбільш вагомих місцях п'єси. Окрім того, Ван Пейгун, відповідно до розуміння сценічної форми подачі сюжету, у ремарках постійно підкреслює на те, яка музика має виконуватися. Якщо у попередніх авторів були у дії згадки про народні китайські інструменти (у Лі Ваньфеня та Лань Інхай – скрипка «хуцинь»), арії із опер (хебейської «Вступаючи до палацу» у Цзень Юня), то у Ван Пейгуна, як і у Лю Шугана, задіяні сучасні мелодії. Автор не акцентує увагу на декораціях, проте зазначає, що, коли енергійною ходою виходять жінка-ударник та музика і вони починають грати, то «лунає весела популярна мелодія» [4, 371].

Під супровід ненав'язливої мелодії і зустрічаються персонажі твору. Вербальну характеристику зовнішності та її вадам складає діалог між жінкою-ударником та музикою. Підвищена інтонація при згадуванні прізвиська Генерал одразу обіграє його. За словами музиканта: «А, Генерал! Його так називають. Насправді, це солдат, який мріє стати генералом» [4, 371]. Зустріч із друзями вказує на початок конфлікту п'єси. Звертаючись один до одного, персонажі називають себе так, як звикли, за прізвиськами, а не за іменами.

Розвиток сюжету у тексті відбувається через зворотній хронотоп. Початок кожної картини, у свою чергу, символізує не лише часові межі, коли відбувалася дія, а й пори року. Чотири картини: перша – зима, друга – весна, третя – літо, четверта – осінь. Філософське сприйняття Ван Пейгуна повного природного циклу відповідатиме у п'єсі життєвому, з його боротьбою за існування, злетом, очікуванням та надіями, під-

грунтям для подальшого майбутнього, часом збору врожаю, наслідків.

Так, перша картина, зав'язка п'єси, повертає із сучасності у минуле, в 1976 рік. У розпал боротьби із інтелігенцією, молодих дівчат та хлопців направляють на своєрідне «перевиховання», вони мають у лютий мороз відпрацювати за символічні трудодні. Так, за задумом партії, вони мають стати ближчими до простого народу. Самі ж себе молоді люди характеризують не інакше як «грамотна молодь», хоча позаочі їх називають не так достойно. Знайомство аудиторії із побутом здійснюється за допомогою коментарів самих дійових осіб. Адже, як таких, візуальних сценічних декорацій немає.

Натомість, Ван Пейгун широко використовує вербальні декорації, що за П. Паві, є знаковими, коли «глядач бачить жести акторів, їхню міміку чи просто уявляє собі відсутні на сцені елементи» [5, 99]: «Хлопці й дівчата виконують важку одноманітну роботу. Одночасно актори імітують свист та завивання вітру» [4, 373].

Подальший розвиток дії, наростання інтриги, умотивовування, чому молодь опинилася в таких жахливих умовах, коли вітер ледь не розтрощує двері, а шлуки «грають» так, що ніхто не може заснути, здійснюється через репліки самих персонажів. Загалом, упродовж п'єси авторська мова зведена до мінімуму. Лише час від часу Ван Пейгун досить короткими коментарями супроводжує власне дію: «молодь, долаючи вітер, йде додому» [4, 373]. Боротьба за виживання, стійкі характери, оптимізм змушують молодих людей згуртуватись. Звуковий ряд, передає негоду ззовні, натомість, мовний пояснює, чому вони всі там опинилися.

Так, у Візника батько жив у старому проклятому суспільстві. Доповіди тата Великоголового, під час яких він «всіх дурить» [4, 377], символічно порівнюються із почуттям голоду та намаганням його побороти у будь-який спосіб, навіть навіюючи собі думки: «немає води, думай із усієї сили про кисленьку дику сливу. Кажі: як я наївся! Ось просто розірве зараз...» [4, 377]. Більш емоційні дівчата, згадують колишнє життя із сумом. Так, онуці капіталіста та доньці «правого ухильника», Чжен Ін'їн пригадувати дитинство моторошно і зараз: «Ви не знаєте... тата звинуватили у «правому ухильництві». Потім він помер. Мама ... теж пішла із життя. Дідусь із табличкою «реакційний капіталіст» на грудях загинув, зацькований, просто серед вулиці...» [4, 378].

Із подальшої розмови дівчат аудиторія дізнається і про не менш трагічну історію родини Бай Сюе. Привезена на «перевиховання», Бай навіть і мріяти про вступ до університету не хоче. Просто із її монологу стає все зрозуміло: «ось мій батько закінчив відомий університет, вчився за кордоном, знає чотири мови, а все одно за утками ходить у «Школі з перевиховання кадрів» [4, 379].

Попри нещодавні репресії, молодь не боїться розповідати один одному колишнє життя. Зібрані із різних родин, маючи за плечима статки, звиклі до достойних побутових умов, всі вони одночасно опиняються у тяжких умовах, коли єдиним бажанням стає просто не вмерти з голоду. Ван Пейгун реалістично віддзеркалює поведінку молоді, якій нема що їсти. Подальші дії «перевихованців» нічим не різняться від вчинків їх однолітків: вони вирішують скористатися свійськими птахів у тих селян, які, за їхньою думкою, несправедливо нажили своє майно, адже, «дійсність ще раз довела: у грамотної молоді, які направили на село, є широкі можливості!» [4, 381]. Отже, перевиховання одного соціального прошарку обов'язково впливає на інший. Кожне покоління вирішує самостійно для себе, хто і як хазяйнує.

Тоді ж, попри некомфортні умови, зароджуються і перші почуття. І от вже Генерал ладен на все заради Бай Сюе. Найголовніше, що працюють всі. Саме репліки персонажів створюють дієве тло п'єси та мотивують вчинки. Пошуки розпалювального матеріалу окреслюють ще одну актуальну проблему китайського соціуму. Молодь має не лише обов'язково читати усю критику, що з'являється у часописах. А й вміти реагувати на неї. Тому, матеріали з пропагандистської кампанії Лінь Бяо та Конфуція, Сун Цзяна вони не бояться у прямому сенсі «знищити вщент в огні критики» [4, 382]. але дуже з обережністю торкаються газет, в яких йдеться про революцію освіти. У репліках нема й натяку на гумор: «Цзян І. Не можна! Там є стаття... Нам наказано її вивчити та обговорити...» [4, 382]. Опинившись у суворих реаліях, молоді люди намагаються не втрачати оптимізму. І це попри те, що усвідомлюють: вони – лише цеглини, нікому не потрібний матеріал, який давно відкинули геть.

Висловлювання, рухи, мова – усе в п'єсі Ван Пейгуна набуває смислового навантаження, змушує аудиторію співпереживати за дійових осіб. У тексті, на відміну від класичних постано-

вок китайської драми, відсутній сталий розвиток дії із зміною візуальних декорацій. Перехід до наступної картини є досить несподіваним та ритмічним. На сцені, що відтворює перепочинок дійових осіб, з'являються жінка-ударник та музикант, які перебирають на себе візуально-вербальне дійство, те, що, за висловом П. Паві, було відоме авторам до «появи епічного театру Брехта», коли вони «звільняли драматичну «пружину», вдаючись до оповідей та вклинюючи оповідача, вістуна, «оповісника» (Клодель), «директора» («Фауст» Гете) [5, 151].

Наявний експеримент у новітній китайській драмі скеровувався Ван Пейгуном на поєднання техніки розповіді та звуку. До того ж, вербальний ряд не ілюзорний, бо жінка-ударник справді виходить на сцену із барабаном, в якій б'є. Саме звукові ефекти супроводжуються ремарками, в яких опис зведено безпосередньо до руйнації, динаміки зміни навколишнього: «чутно гул, гуркіт. Руйнуються будинки. Хлопці і дівчата прокидаються, катаються по підлозі, підводяться, намагаються звільнитися... Врешті все затихає» [4, 384].

Подальше пояснення беруть на себе вербальні декорації, «можливий тільки завдяки театральній умовності, з якою згодився глядач, котрий із цією метою мав би уявити представлене йому сценічне місце і його трансформацію в часі» [5, 100].

У Ван Пейгуна не-декорацією стають репліки дійових осіб, що пояснюють зміну простору: суцільна темрява, усе навколо зникає, сипле сильний сніг. Як і у «Ранкових прогулянках», у п'єсі «Ми» задіяно гру світла, що налаштовує аудиторію на подальший розвиток сюжету. Початок другої картини різко змінює навколишню дійсність. У ремарках автор наголошує не лише на часовому проміжку (минуло два роки), а й вводить персонажів у кардинально нові реалії: «колишні друзі знову разом. Вони напружено займаються, зубрять формули, готуються до іспитів» [4, 385].

Новий час вимагає нових героїв, які не лише будуть виконувати накази, а здатні думати. Сюжет п'єси повністю відтворює зміну політичного курсу Китаю. Вже репліка Бай Сюе, вимовлена на повний голос, не приховуючи емоцій, відтворює тогочасний соціальний настрій, коли було втрачено безліч часу: «А чому навчились? Всякі там розгромні критики, биття скла, боротьба із вчителями... Замість того, щоб вчитися» [4, 386].

Зневіра поступається місцем оптимізові та бажанню діяти. Подальший розвиток конфлікту пов'язаний із задачею вступних іспитів. Несподівано для себе, високий прохідний бал отримує Пан Юнь. Гірше складаються справи у хлопців. Про те, що нелегко позбутися колишнього, йдеться у розмові між Юй Дахаєм, Лі Цзяншанем та Юе Яном. Як і на початку п'єси, автор ніде не втручається у репліки, висловлювання персонажів досить рідко супроводжується розлогими авторськими коментарями. А там, де вони наявні, емоції передано досить стисло. У більшості випадків, візуально поведінка персонажів має відповідати драматизму ситуації. Так, Цзян і переконаний, що зміни у Китаї не настануть ніколи, а Юе Ян на підтвердження цих слів «із тяжким почуттям встає і, нахиливши голову, не чекаючи кінця розмови, іде» [4, 389].

На нашу думку, персонажі п'єси стають виразниками філософії Ван Пейгуна. Авторське розуміння ситуації, бодай і заангажоване з огляду на розвиток українського соціуму, у сучасному Китаї передано через репліки Юй Дахая. Його слова стають несподіванкою для друзів. Великоголовий, обравши за мету опанувати економіку, мимоволі приходять до висновку: «наша держава не вирішує важливих питань системи. Підозрюю, що деякі люди, які на повний голос кричать про «побудову соціалізму», навіть не розуміють, що це таке...» [4, 391].

А вже про розшарування нового соціуму говорить Лі Цзяншань. Звиклий з дитинства до посиленої уваги, покращених умов життя, коли за всіма приїздили на велосипеді, а за ним – на автомобілі, за одну ніч він втрачає все: і друзів, і статки. Ті, хто раніше посміхався йому, починають принизливо звертатися не інакше як «песий виродок – каппутист». Упродовж другої картини тема соціального походження, її вплив на подальшу долю у сучасному китайському суспільстві буде неодноразово порушуватися у репліках персонажів.

Так, Чжен Ін'їн не вірить у щасливе та спокійне майбутнє із Лі Цзяншанем. Дівчина глибоко переконана, що згоду на їх шлюб батьки Лі не дадуть, адже вона «донька «правого» елемента та онука капіталіста» [4, 393]. І допомогти не зможе навіть «табір перевиховання», зображений у першій картині. Прірву, що росте між персонажами, створюють візуальні ефекти передачі відстані, що передає ремарка. Дія уповільнюється, персонажі, хоч і дивляться одне на

одного, проте відстань між ними стає дедалі більшою. Текстуально емоції передаються через опис, коли дієслівний ряд та обірваність речення віддзеркалюють те, що має відбуватися на сцені: спершу дійові особи дивляться просто в очі, потім – розходяться, надалі, відстань між ними стає все більшою.

Не складаються стосунки і між Бай Сюе та Юе Яном. Хлопець бажає піти в армію, розпочати кар'єру військового, натомість, Бай не бачить у цьому жодної перспективи. Емоції між персонажами, зміна їх настрою відтворюють невербальні ремарки: авторські пояснення, де відбувається діалог (розмова точиться на відкритому просторі), акцентовано увагу на предметах, що їх мають дійові особи (Бай Сюе тримає папку з малюнками), настроїв (не просто веселий, а чудовий). По ходу розмови змінюється зоровий ряд: Юе вже без настрою, збитий із пантелику, Бай позіхає. Синтаксично зміну настрою відтворюють спершу окличні речення, надалі – незакінчені, коли висловлювання не завершується, ніхто не хоче поступитися своїм рішенням: «Бай Сюе. Я теж можу не вступати ні до якого інституту, якщо із-за цього нам доведеться бути у розлуці декілька років... Наша весна і так вже минула даремно, небагато нам залишилось... Не треба... Навіщо ще страждання» [4, 396].

Почуття та подальші дії Юе Яна стають зрозумілими як через візуалізацію стану його характеру: хлопець роздратований, ламає гілочку з дерева, Бай відштовхує його руку, злиться та йде. Вербально це підкреслюється зміною тембру голосу: у Бай він зневажливий, у Юе – сповнений непорозуміння: «Я?! Я егоїст?..» [4, 397].

Весна у розпалі, так само, як і почуття, що розвиваються із від'їздом Юе. Символічно є авторська ремарка, що описує одяг Юе Яна (він у військовій формі), його ставлення до друзів (він проходить повз Цзян І та Бай, ніби їх не помічаючи), завершується невизначеністю, коли поставлених питань більше, аніж відповідей на них.

Згідно із авторським задумом перебігу сюжету, дія третьої картини відбувається влітку. Саме ця картина і стає ключовою у п'єсі, оскільки в ній відбувається загострення конфлікту. Минуло чотири роки, до цього часу (у ремарках зазначено, що вже 1982 рік) персонажі вже мають вираженні життєві позиції та сформований світогляд. Візуалізація та вербалізація створює картину звичайного літнього дня, коли співа-

ють цикади. Дисонансом до мирної природи стає поява Юе Яна. Монолог, що його проговорює персонаж, одразу змушує аудиторію переключити увагу на проблеми, з якими стикнувся Юе. І першою, кому він про це говорить, стає жінка-ударник. Юе так і не полишив мрію стати генералом, хоча шансів на успіх все менше.

Зустріч давніх друзів вже не така весела та щира. Кожен із чоловічих персонажів опанував професію і будує майбутнє відповідно до своїх уподобань. Візуально, непорозуміння між колишніми друзями акцентовано у ремарці, коли Юй Дахай та Юе Ян вітаються один із одним, у той самий час, Юй не помічає протягнутої руки Лі Цзяншаня. Надалі, експеримент Ван Пейгуна із пошуком нової форми китайської драми, зводиться до мінімуму, коли вирішення соціальних проблем є досить типовим та схематичним для китайського соціуму. Увагу автора більше сконцентровано не на візуальному сприйнятті дії, а у вербальному її супроводі. З'ясування статусу, не завжди із мирним перебігом, бо справа доходить до бійки між Юй Дахаєм та Лі Цзяншанем, стає ключовим у картині.

Саме Юй Дахай стає виразником філософії партійних представників, які завжди все правильно розуміють та роблять. Зовсім різне сприйняття життя поза фронтом стає повною несподіванкою для Юе Яна. Він, ще перейнятий часами «колективного господарства», не встиг усвідомити, що вони залишилися далеко позаду. За В. Аджимамудовою та М. Спешневим, ряд китайських критиків побачили у п'єсі Ван Пейгуна «загублене покоління» часів «культурної революції» [4, 444].

Автор не просто описує, а простежує у п'єсі значну частину життя співвітчизників. Пропонує свою формулу виходу із кризових ситуацій, в які потрапив кожний із його персонажів. Невизначеність, незадоволення життям Лі Цзяншаня пов'язані із його способом життя. Постійний пошук себе не дає Лі довго залишатися на одному місці. Сприйняття аудиторією образу здійснюється за допомогою вербальності, адже, Ван Пейгун не подав жодної візуальної ремарки, що вказувала, як саме виглядає персонаж зараз, у що одягнений, за словами Юй Дахая, «китаєць вищого гатунку» [4, 401].

Єдине, що характеризує спосіб життя Лі, це репліка Юя: «Мотоцикл, танці, вино, жінки, дідько його знає, що ще... А далі що?» [4, 402].

Із подальших реплік персонажів з'ясовується, що особливих досягнень ні в кого немає. Юй

Дахай, попри правильні слова, усі проблеми вирішує горілкою, тому досить часто потрапляє у відділок. Із проханням заступитися за нього, товариші звертаються до Цзяна І. Він чи не єдиний, хто зробив вдалу кар'єру і збирається одружитися. На певний соціальний стан вказує авторська ремарка, в якій Цзян І не відгукується на прізвисько Візник, бо вже давно так ніхто до нього не звертається. Риси характеру Цзяна, манера говорити розкриваються як із його слів, так і влучних ремарок. Візуально бажання виглядати краще, ніж є насправді супроводжується словами «метушливість», «догідливість», «простота», а вже потім «переляк» і «злість». Потім маска зникає, і вже вербальний ряд творить цілісний портрет звичайного кар'єриста, який, заради посади, збирається одружитися на доньці начальника управління. Будь-які закиди на власну адресу Цзян відкидає, даючи досить емоційну відповідь: «А чим я гірший за вас? На підставі чого вам, дітям керівників, можна ставати керівниками, а мені, дідько, на роду написано жити у комунальній квартирі?» [4, 408]. Усі подальші репліки персонажів ведуть до ще більшого загострення конфлікту, коли прагнення побудувати кар'єру будь-якими засобами призвело до втрати людського обличчя. Невипадково Цзян І охарактеризував навколишнє оточення «маскою», що допомагає і далі приховувати справжні наміри.

Коротка літня відпустка стала справжнім випробуванням для генерала. З'ясувалося, що мирне життя набагато жорстокіше і безжальніше, аніж на війні, коли ти можеш бачити ворога в обличчя. Жертви, які виникають у мирному житті, набагато серйозніші за фронтіві.

Осінь символізує фінал п'єси, підсумок історії про покоління, яких випробовувала доля упродовж 8 років. Час вплинув на персонажів, змінив не лише зовнішність, характери, а й ставлення до життя. Перед аудиторією сформовані особистості, які досягли значного кар'єрного зросту. На нашу думку, виразником поглядів на мистецьку дійсність, що оточує Ван Пейгуна, стає образ Лі Цзяншаня, цілковито переконаного, що світ літератури і мистецтва вщент наповнений інтригами, заздрістю, коли для досягнення мети задіяні будь-які засоби, але ніщо змінити не можна. Розмови давніх друзів постійно зводяться виключно до теми заробляння грошей та філософського обмірковування, що таке людина. І лише коротка мить, зазначена у ремарках і пов'язана із Генералом, який просто

ігнорує присутніх, змушує персонажів повернутися до реалії.

Розв'язка конфлікту є досить передбачуваною та закономірною як для новітньої китайської драми. Розкривається і найголовніша інтрига із листом, написаним до військового керівництва із проханням демобілізації. Гнів, непорозуміння, ненависть передані вербально окличними реченнями у репліках персонажів. Трагізм сприйняття посилюють візуальні жести, що наголошують на основному, умотивовують дію та пояснюють її розвиток: «Юе Ян (з болем). Цей лист надійшов невчасно, моя остання надія на підвищення розбилася! (Кричить у гніві.) Хто? Хто сказав, що вона – моя наречена?» [4, 422].

Як і у п'єсі Лю Шугана, в останніх ремарках Ван Пейгуна перед аудиторією з'являються діти як символ нового покоління. Сповнені оптимізму та віри, об'єднані спільною метою врятувати Генерала після поранення, за ними прямують і персонажі твору.

Отже, у п'єсі Ван Пейгуна «Ми» подано галерею образів китайського суспільства у найтяжчі часи проведення та призупинення політичних та соціальних реформ. Випробування, що прийшлися на долю цілого покоління, цілком закономірно позначилися на становленні їх характерів. Митець спеціально зіштовхнув молодих людей із різних соціальних прошарків. Спершу, непристосовані до реалій «таборів із перевиховання», лише згуртувавшись, вони змогли вижити. Подальше життя не припиняло їх випробовувати грошима, посадами, знайомствами. Досягши певних висот, попри це, покоління «культурної революції» знаходить у собі сили звільнитися від нав'язаних стереотипів та рефлексій оточення.

Таким чином можемо зробити наступні висновки, що упродовж восьмидесятих років ХХ століття окреслилася необхідність зміни підходу до написання та розуміння китайської драми. Старі форма та зміст не могли естетично задовольняти потреби сучасників авторів. Стрімкий плин життя, політичні та соціальні зміни спричинили появу цілком нового покоління, яке не завжди знаходило порозуміння та вчинки якого були зрозумілими оточуючим.

Безумовно, на написання творів вплинув світовий літературний процес, тяглість теат-

ральних постановок до епічності, мінімалізму задіяних персонажів та сценічного оформлення. Новітні китайські п'єси позбуваються тем минулого, галереї старих образів, політична пропаганда вже не стає провідним мотивом для написання творів. Характерною особливістю героїв нового часу Лю Шугана, Лі Вань Феня, Лань Інхай, Цзинь Юня та Ван Пейгуна є, за задумом авторів, перебування в екзистенційному просторі, у житті на межі між уявним та дійсним. Провідним у творах стає і мотив діалогу мертвих із живими, коли небіжчики, з'являючись у слушний момент згадки про них, як можуть, допомагають живим. Цілісне поєднання у п'єсах зорового та слухового ряду дозволило акцентувати увагу на стрімкому перебігу подій, розмежувало початок та логічне закінчення дії, виокремило проблематику, що позначилося на динаміці творення персонажів, осмисленні аудиторією їх вчинків. Значну роль для розуміння п'єси перебрали на себе ремарки, що влучно вказували на емоційний та психологічний стан персонажів.

Неупереджений підхід до театральних декорацій, а у більшості випадків відмова від них, уможливив експеримент із пантомімою, обігруванням навколишнього через умовні жести та рухи, кодувало на сприйняття події. У свою чергу, на творення самотності персонажів вплинула і мова, що допомагала аудиторії глибше сприйняти та зрозуміти авторський задум.

Список використаних джерел

1. Акімова А. О. Дискурс кохання у тематиці класичних цзацюй та розмовної драми ХХ ст. / А. О. Акімова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» Серія : Філологічна. – 2016. – Вип. 62. – С. 20–23. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_9
2. Акімова А. Концепція кохання у смисловому просторі юанської драми / А. Акімова, Н. Ісаєва // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39(1). – С. 3–10. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39%281%29_3
3. Ісаєва Н. Класичні теорії драми в Китаї та Європі: компаративний аспект / Н. Ісаєва, А. Акімова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури. – К, 2012. – Вип. 18. – С. 59 – 62.
4. Современная китайская драма: Сборник: пер. с кит. / сост. и послесл. В. С. Аджимамаудовой и Н. А. Спешнева. – М. : Радуга, 1990. – 445 с.
5. Патріс Паві: Словник театру. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

Alina AKIMOVA

Kyiv

LITERARY DISCOURSE SOLUTIONS PURPOSE-GENERATION PROBLEMS «CULTURAL REVOLUTION» IN THE VAN PEYGUNA DRAMA «WE» (1985)

The relevance of the chosen topic is determined by the need of literary analysis of Chinese modern drama because of the combination of plays visual and verbal. The article outlines how to develop drama analyzes the different perspectives of Chinese, European and Ukrainian researchers and scientists. Emphasized that the latest eksperymentalnist Chinese drama was related to the upgrade of form and content. determined the most significant features of the socio-political influence on the texts of dramas, particularly in Van Peyhuna creativity. The analysis of drama Van Peyhuna «We» found avant-garde play, which was defined on content-ideological, plot, figurative levels. The course of events in the drama of conflict occurred involving a number of contemporary authors of characters that have been submitted different social strata. Clarification of the circumstances of their lives helped determine the effect of the «cultural revolution» in the establishment and development of a generation of hope, loss, hope, desire. Understanding the author the specific philosophical categories of existence, turnover time, friendship strengthened dramatic works. Van Peyhunom simulated imagery and aural level was intentionally complicated musical digressions.

Key words: modern Chinese drama, Chinese literature, synthesis visual and verbal, avant-garde plays, eksperymentalnist, «Cultural revolution», a new generation of image-aural level.

Алина АКИМОВА

г. Киев

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ НАЗНАЧЕНИЯ ПОКОЛЕНИЯ «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ» В ДРАМЕ ВАН ПЕЙГУНА «МЫ» (1985)

Актуальность темы определяется необходимостью литературоведческого анализа новейшей китайской драматургии учитывая сочетание в пьесах визуального и вербального. В статье намечены пути развития драматургии, проанализированы различные точки зрения китайских, европейских и украинских ученых. Отмечено, что экспериментальность новейшей китайской драмы была связана с обновлением формы и содержания. определены существенные черты социально-политического влияния на тексты драм, в частности в творчестве Ван Пейгуна. Проведенный анализ драмы Ван Пейгуна «Мы» обнаружил авангардность пьесы, определилось на тематически идейном, сюжетном, образном уровнях. Ход событий, развертывания конфликта в драме происходил с участием ряда современных автору персонажей, которые были представлены различными социальными слоями. Выяснение обстоятельств их жизни помогло определить влияние «культурной революции» на становление и развитие целого поколения, их надежды и потери, надежды, стремления. осмысление автором специфики философских категорий бытия, текучести времени, дружбы усилило драматичность произведения. Смоделирован Ван Пейгуном образно-слуховой уровень был намеренно усложненный музыкальными отступлениями.

Ключевые слова: новейшая китайская драматургия, китайская литература, синтез визуального и вербального, авангардность пьесы, экспериментальность, «Культурная революция», новое поколение, образно-слуховой уровень.

Стаття надійшла до редколегії 06.04.2017

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АКИМОВА Аліна Олександрівна, аспірантка кафедри мов і літератур далекого сходу та південно-східної Азії Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

АЛЕКСЕЄНКО Ольга Іванівна, аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

АНХИМ Олексій Іванович, аспірант кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

АРПЕНТЬЄВА Маріям Равіліївна, доктор психологічних наук, доцент, професор, старший науковий співробітник кафедри психології розвитку та освіти Калужського державного університету імені К. Е. Цюлковського.

БАБЕНКО Анастасія Олександрівна, аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

БАНДУРА Тетяна Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

БІГУН Ольга Альбертівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

БОЙКАРОВА Лінуре Рустемівна, аспірантка кафедри української філології Таврійської академії Кримського федерального університету ім. В. І. Вернадського.

БОНДАР Людмила Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

ВІРИЧ Наталія Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент Одеської державної академії технічного регулювання та якості.

ВОЛОШУК Лариса Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

ГЛУШАНИЦЯ Наталія Вікторівна, кандидат педагогічних наук, доцент Національного авіаційного університету.

ГНАТЮК Оксана Романівна, аспірант, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

ГОРБОНОС Ольга В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

ГРИЩЕНКО Олександр Володимирович, кандидат філологічних наук, викладач кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ГУРДУЗ Андрій Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ДАШКО Наталія Станіславівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри видавничої справи та міжкультурної комунікації Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

ЄВТУШЕНКО Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

ЄРЕМЕЄВА Наталія Федорівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України.

ЖУКОВА-БОЖИЦЬКА Аліна Петрівна, студентка факультету іноземної філології Херсонського державного університету.

ЗАБРОДИНА Лілія Олександрівна, заступник директора з навчально-виховної роботи Вінницького коледжу економіки і підприємства Вінницького інституту економіки Тернопільського національного університету.

ЗАГРЕБЕЛЬНА Наталія Костянтинівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

ЗИНЯКОВА Анжеліка Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ЩЕНКО Лариса Йосипівна, старший викладач Національного авіаційного університету.

ЩЕНКО Олена Анатоліївна, аспірантка, учитель української мови і літератури Порозчанської ЗОШ І–ІІ ст. Краснопільського району Сумської області.

КАНДЮК-ЛЕБІДЬ Світлана Володимирівна, старший викладач кафедри соціальних комунікацій та інформаційних технологій Миколаївського міжрегіонального інституту розвитку людини вищого навчального закладу «Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна».

КАПУРА Ольга Миколаївна, кандидат філологічних наук, викладач української та іноземної мов Вінницького коледжу економіки і підприємства Вінницького інституту економіки Тернопільського національного університету.

КАРАБОВИЧ Тадей, доктор гуманітарних наук, науковий працівник кафедри української філології Університету Марії Кюрі-Склодовської, Люблін, Республіка Польща.

КІРАЛЬ Сидір Степанович, доктор філологічних наук, професор Національного університету біоресурсів і природокористування України.

ЛАВРУСЕНКО Марія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ЛУКЬЯНЕНКО Дарія В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії й методики мовно-літературної та художньо-естетичної освіти Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

МІНЕНКО Олеса Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля НУЦЗ України.

НАСАЛЕВИЧ Тамара Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології та методики викладання англійської мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

ОРЛОВА Олена Вячеславівна, кандидат культурології, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

ПЕРЕЯСЛОВ Віталій Олександрович, кандидат філологічних наук, асистент Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут».

ПІДГОРНА Оксана Михайлівна, викладач української мови і літератури, основ загальної та медичної психології Миколаївського базового медичного коледжу.

ПІДОПРИГОРА Світлана Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії лі-

тератури та літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

ПОГРЕБНЯК Інга Василівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

РЕГРУТ Павло Васильович, викладач української мови і літератури Дубенського коледжу Рівненського державного гуманітарного університету.

РОДІОНОВА Інна Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

РОМАНЮК Любов Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

САВЕНКО Оксана Петрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

САЗОНОВА Олена Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

СМОЛЬНИЦЬКА Ольга Олександрівна, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології Науково-дослідного інституту українознавства Міністерства освіти і науки України.

ФЕДОРІВ Уляна Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

ФІЛАТОВА Оксана Степанівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ФІЛІПЕНКО Ольга Іванівна, викладач кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій.

ФОКА Марія Володимирівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ЦЕПА Олександра Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ШТЕПЕНКО Олександра Геннадіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

ЯРОВЕНКО Тетяна Сергіївна, кандидат філологічних наук, викладач української та зарубіжної літератури ДВНЗ «Харківський коледж текстилю та дизайну».

**Випадки скорочень,
що часто трапляються у наукових текстах**

Академік	акад. (при прізвищі)
Біологічні	біол.
Ветеринарні	вет.
Географічні	геогр.
Геолого-мінералогічні	геол.-мінерал.
Гривня	грн (при цифрах)
Дисертація	дис.
Доктор наук	д-р наук
Доцент	доц. (при прізвищі або назві установи)
Економічні	екон.
Історичні	іст.
Кандидат наук	канд. наук
Карбованець	крб (при цифрах)
Київ	К. (в області вихідних даних)
Медичні	мед.
Мільйон	млн (при цифрах)
Мільярд	млрд (при цифрах)
Мінськ	Мн. (в області вихідних даних)
Москва	М. (в області вихідних даних)
Педагогічні	пед.
Політичні	політ.
Професор	проф.
Психологічні	психол.
Ростов-на-Дону	Ростов н/Д (в області вихідних даних)
Санкт-Петербург	СПб. (в області вихідних даних)
Сільськогосподарські	с.-г.
Соціологічні	соціол.
Старший (молодший) науковий співробітник	ст. (мол.) наук. співроб.
Технічні	техн.
Фармацевтичні	фармац.
Фізико-математичні	фіз.-мат.
Філологічні	філол.
Філософські	філос.
Хімічні	хім.
Член-кореспондент	чл.-кор.
Юридичні	юрид.

Джерело: ДСТУ 3582-2013 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»

Наукове видання

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ
(літературознавство)**

**№ 1 (19)
квітень 2017**

Формат 60×84 1/8. Ум. друк. арк. 29,1. Тираж 100 пр. Зам. № 2505-1.

Свідоцтво про реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 21002-10802 P від 25.09.2014 р.

Адреса редакції та видавця:
Видавництво МНУ імені В. О. Сухомлинського
54030, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24
тел. (0512) 37-88-38, т/ф 37-88-15
e-mail: publish.mnu@i.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3375 від 27.01.2009 р.