

УДК 821.581-2.09»12/13» : 24-1

ОСОБЛИВОСТІ БУДДІЙСЬКОЇ СИМВОЛІКИ ТА МОТИВІВ У ДРАМАТУРГІЇ ДОБИ ЮАНЬ (1271–1368)

Ярослав Щербаков

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Інститут філології, кафедра китайської, корейської та японської філології,
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна, 01601,
тел. : (044) 239 33 86*

Розглянуто вплив буддизму на генезу Цзацзюй як жанру, на фабулу Юанської драми, розглянуто символіку північного буддизму і її відображення в драмі Цзацзюй. Акцентовано увагу на проблемі конфлікту абсолютного та буденного, проілюстровано на прикладах драм “Знак терпіння” та “Подорож на Захід”.

Ключові слова: драма, Юань, буддизм, Махаяна, Цзацзюй, конфлікт.

Драма доби Юань (元) (1271–1368) Цзацзюй (杂剧) є одним із найскладніших видів мистецтва Китаю, який фактично узагальнив, увібрав в себе низку жанрів китайського та центральноазійського мистецтва – арію Цюй (曲), декілька поетичних образів віршу Ши (诗) доби Тан, романтизм Сунських романсів Ци (词), фабулу досить близьку до жанру Сяошо (小说) – оповідання, новелли, роману.

Виникла драма Цзацзюй (杂剧) за часів доби монгольського завоювання – доби Юань – доби розквіту азійської культури та мистецтва, театру та літератури. Адже за доби Юань знов поновлюється шовковий шлях, активно розвиваються контакти між Сходом та Заходом, Захід фактично відкриває для себе Схід, як і Схід розкриває для себе Захід. Розвивається торгівля, з’являється банкова система та паперові гроші, ростуть величні міста. Серед жанрів мистецтва на Далекому Сході та в Центральній Азії перше місце посідає театр, драма – адже саме драматичне мистецтво так легко поєднує в собі найвищі мистецькі прагнення всіх народів Юанської імерії – китайців, тангутів, чжурчженів, монголів, тибетців, та численні національні меншини Півдня Китаю. Адже саме драма є одним із найглибших жанрів літератури, що розкриває конфліктність, найгостріші проблеми буття особистості та універсуму і систему відношень між останніми.

Але на відміну від західної драми, яка зародилася в грецьких містеріях, у бурхливих оваціях вільного Полісу – східна драма зародилася в сокровенній, символічній глибині буддійського монастиря, не стільки пародіюючи та наслідуючи буття, скільки намагаючись розкрити межі ілюзорності та реальності гнозису, вказати на сокровенну глибину абсолюту, зазвичай втрачену на початку драми, та повернуту внаслідок процесу глибинного катарсису, який проходить герой драми у процесі розгортання сюжету.

Адже конфлікт героя Юанської драми – це по-перше конфлікт героя з самим собою та оточуючим буттям, а вже по-друге – конфлікт між персонажами драми.

Фактично, у цьому ракурсі, ми можемо розглядати і філософію буддизму Махаяни як систему вирішення зазначеного конфлікту. Буддизм махаяни під концептом “будда” розглядає світовий абсолют, інші стани існування – як стан відхилення від абсолютності гнозису внаслідок розвитку буття всесвіту як макрокосму та індивідуума як мікркосму.

Отже, як наслідок стану розвитку, тобто негармонійності, виникає страждання й абсолютно природна потреба повернутися до гармонійного, абсолютного буття, але вже на новому, дипластовому рівні коли абсолютне пронизує буденне. Наприклад, у драмі “Знак терпіння” (忍字记) ця дипластія представлена як два всесвіти, всесвіт абсолютного – “чиста земля” Будди Жулая (如来) (того, хто сам по собі приходить) та земне буття. На рівні абсолютного головні герої драми перебувають у сфері чистої землі, всесвіті Жулая, адже філософія Алмазного канону передбачає паралельне існування мільйонів всесвітів, найвизначніші з яких описані у буддійському каноні як буддакшетри – землі Будд. У цій сфері перебувають Жулай та його п'ятсот учнів – архатів, а також Будда Майтрея – символ вселенської любові. Майтрея (弥勒佛) зображується у двох виглядах, як велична фігура в короні, що сидить на троні спираючись ногами на землю – адже приходу Будди Майтреї з всесвіту Тушита, тобто настання вселенської гармонії, очікували буддисти всього світу, а також другий вигляд – досить-таки пародійний – форма товстого ченця з чашею для подавання в руках та мішком золота за спиною – образ, який вказує на ілюзорність та символічність самих буддійських образів.

Іншим досить вагомим Бодхисатвою є Бодхисатва Аволотокішевара – (той, що чує звуки всесвіту). Аволотокішевара (观世音) символ співчуття в північному буддизмі, виступає в 72 основних формах, чоловічих та жіночих – адже співчуття не має меж. Найбільш розповсюдженими формами Аволотокішевари є тисячорукий та тисячоокий Авалотокішевара, що має одинадцять голів – адже за буддійською легендою від болю, завданого співчуттям, голова Аволотокішевари розпалася на одинадцять частин, стало тисяча рук та очей з метою допомогти кожному, хто страждає. Фемінною еманациєю Аволотокішевари є Тара-Гуаньїнь (观音) – символ співчуття та турботи. Саме Гуаньїнь скеровує танського ченця Сюаньцзана на Захід за священним буддійським каноном. Аволотокішевара має два всесвіти – Потала та Шамбала, що в земній іпостасі “локалізуються” в трьох місцях у Китаї – острові Путо, Лхасі та Чжундзень. Потала – символ співчуття, Шамбала – незабрудненого сприйняття абсолютного.

Мабуть, третім бодхисатвою, який присутній у драмі Цзацзюй є Діцзанван (地藏王) Кшитагарбха, Бодхисатва, який оберігає від мук пекла. Кшитагарбха – символ благої дії, зображується як звичайний буддійський ченець.

Містерії цих Бодхисатв явно вплинули на драму Цзацзюй, адже ще за доби Тан на території печерного буддійського комплексу Дуньхуану існував буддійський жанр Бяньвень – театралізоване драматичне дійство, що ілюструвало ті чи інші положення буддійської доктрини (наприклад, Бяньвень про веймоцзе, Бяньвень по лотосовій сутрі). Явно, що театралізовані постановки траплялися і в інших печерних храмових комплексах.

сах, наприклад у комплексі Юньган, який автору вдалося відвідати та зазначити, що в настінних розписах V–VI століття н. е. досить часто наявні мотиви Апсарів – небесних музикантів, танцюючих Будд та Бодхисатв. Отже ми можемо говорити про зародження драми Цзацзюй з буддійських містерій, подібно до того, як і на Заході одним з джерел класичної драми можна назвати діонісійські містерії. Але якщо в межах західної культури процес мімези ми можемо назвати безпосереднім мімезисом природи, то в культурі східній мімеза – це в першу чергу мімеза образу, символу.

У VII–VIII столітті містерії дуньхуану та східного Туркестану проникли у Тибет, точніше в імперію Бод, коли в цю імперію увійшли території Східного Туркестану та Шаньсі. Згодом, залишки самої Бод входять в монгольську державу Юань. У принципі цей факт не був би настільки важливим, якби не враховувати розповсюдженість театралізованих містерій у самому Тибеті з характерним “танком бодхисатв” та символічними масками. Метою тибетської містерії завжди було приборкати сили зла та символічними методами вказати шлях для подолання страждання. Сама ж “тибетська опера” цзацзюй склалася дещо пізніше – вже за часів Мін та Цін.

Отже, якщо метою буддійської містерії є подолання страждання, то розв’язкою фабули драми Цзацзюй є розв’язка конфлікту абсолютного з буденним, метою якого є позбавлення від страждання головних героїв п’єси. Сама ж фабула драми є символічним шляхом позбавлення від страждання. Отже, в цьому ракурсі драма Цзацзюй буддійська, по суті, навіть якщо в списку дійових осіб конкретної п’єси немає буддійських персонажів, сама мотивація дії безпосередньо або посередньо пов’язана з цим типом світогляду.

Отож, драма Цзацзюй послідовно показує чотири благородні істини, шлях позбавлення від страждання, шлях параметр Бодхисатви як шлях духовного розвитку. Художнє оформлення п’єси побудовано на основі містерій ваджраяни – діамантового шляху.

Наприклад, драма “Подорож на захід” символічно передає шлях Танського ченця Сюаньцзана, що йде на Захід. Захід у культурі китайського буддизму знаходиться священний всесвіт Сукхарвати, яким керує Будда Амитабха (тибетський Опадме, китайський Амитофо 阿米驮佛) – тобто Будда безмежного світла, який зображується в червоному кольорі з чашею амріти – напою безсмертних у руках. У цьому всесвіті, детально описаному в “Сукхарватівьюха-сутрі”, немає місця для горя та печалі.

Дія драми “Знак терпіння” починається в символічному часопросторі абсолютного гнозису – на горі Ліншань, на яких перебуває Жулай (татхагагарбха), Майтрея та декілька Бодхистатв і архатів. Жулай у цьому випадку – не просто Будда, швидше за все це умовне позначення абсолютного пантеїстичного початку буття. На сцену виходить перший учень історичного Будди Ананда (ім’я якого – Радість) повідомляючи пролог. Коли Будда самосушої природи збирав своїх прихильників на горі Ліншань – “гори душі”, дух сузір’я “Жадібний вовк” не слухав Жулая, внаслідок чого на землі народився жадібним торговцем Лю.

Тобто, аналізуючи вторинний зміст, відчуття жадібності затьмарюють шлях до абсолютного спокою, який у цьому контексті тотожний до внутрішньої природи людини та всесвіту. Цей, на перший погляд, нескладний конфлікт і є тим конфліктом, навколо якого побудована фабула драми Чжен Тінюя, не дуже характерна ані для китайської,

ані для європейської драматургії, адже зазвичай драма побудована на основі конфлікту персонажів, на фоні якого розкривається внутрішній стан героя. У цьому випадку драма побудована на внутрішньому конфлікті персонажа, на фоні якого проходить зовнішнє життя. Якщо драма – це в першу чергу мистецтво конфлікту, то тут конфлікт переважно внутрішній, при чому слабо пов'язаний з класичним психологізмом, адже метою автора є розкриття не скільки стану свідомості головного персонажа, скільки стану душі. Використовуючи суху схоластичну мораль Середньовіччя лише як літературний засіб, автор яскраво ілюструє зміни стану духу головного персонажа.

З метою повернути торговця Лю з землі в небесні сфери, тобто у цьому випадку Жулай посилає бодхисатву Майтрею (любов), який має перетворитися на ченця з мішком золота за плечима, що збирає милостиню. Також Жулай посилає на землю наставника, котрий підкорює тигрів, тобто вміння приборкувати пристрасті, який втілюється в персонажі Лю Девятого, або Вічного Лю.

Далі дія без зміни декорацій переходить уже на “землю”, чим автор хоче показати єдність сакрального та профанного часопростору. Ананда йде, входить торговець Лю з дружиною та численними дітьми. Лю – найбагатша людина в місті Бяньляні, що при тому боїться витратити кілька зайвих срібників. Не дивлячись на снігопад та холод, торговець Лю працює.

У той же час коло воріт дому падає розорений літератор Лю Цюню. Торговець Лю підбирає його біля воріт власного будинку і заводить у дім, у розмові виявляється, що вони родичі – таким прийомом автор вказує на спорідненість надмірного бажання та підкорення цього бажання. Лю-торговець і Лю Цюнюю – герої-антагоністи, Лю-торговець – статний, багатий, Цюню – навпаки образ людини небагатої, ідейної та худорлявої людини інтелектуальної. Вони спілкуються, і так минає час.

Наступною особливістю п'єси Чжен Тінюя “Знак терпіння” є те, що суть конфлікту, як і емоційне навантаження цієї драми розкривається в першому акті п'єси.

Готуючись до дня народження торговець Лю доручає Лю Цюнюю принести найдешевшого вина. Спілкуючись, святкуючи день народження, дружина та діти помічають дивного монаха з мішком (Майтрею – Будду майбутнього), який співаючи вірші – заклинання (фактично, буддійський аналог індійської мантри – вірші зі строфою у вісім ієрогліфів – чотири – чотири, цікаво, що і текст арій драми витриманий в цьому стилі) ходить навколо дому торговця. Згодом діти приводять ченця до дому, торговець Лю насміхається з ченця, через деякий час їхній діалог стає серйознішим і ченець розкриває торгівлю вчення Махаяни – великого шляху. Як подарунок на день народження ченець-настоятель пише талісман – ієрогліф Терпіння на рисовому папері. На святі дня народження ченець вживає м'ясо та вино, заборонені в ранньому буддизмі, цим автор вказав на духовну свободу від обмежень, досить популярний мотив у центральноазійському буддизмі, згодом непомітно зникає, розчинившись у золотистому промені. Коли торговець Лю, сильно роздратований тим, що ченець “завдав збитків” та зник, бере в руки каліграму Терпіння (яка виглядає як ніж над серцем) і помічає, що каліграма відбилася на його тілі і нічим не змивається. На всьому, до чого він торкається, а особливо – на золотих речах і купюрах (зазначимо, що паперові гроші – винахід монгольської імперії), з'являється дивний знак. Торговець Лю – нестриманий, втілений дух зірки

“Жадібний вовк”, знак Терпіння – пряма антитеза поведінки торговця. Треба зазначити, що серед концептів буддійської філософії автор досить оригінальним способом обрав саме концепт терпіння, а не “співчуття”, “страждання” або “свободу”, що характерні для буддійських текстів, і в цьому теж простежується оригінальне авторське трактування буддизму махаяни (або – навіть “філософського абсолютизму махаяни”?). Того ж дня в домі торговця Лю трапляється трагедія, при тому саме тоді, коли сам торговець намагається стерти ієрогліф терпіння і його психологічний стан досить неврівноважений, особливо враховуючи спроби вплинути на свідомість торговця ченця та Лю Цзюньюу. Тоді ж до торговця в дім навідується бандит Лю-дев’ятий, який почав вимагати у нього гроші. Торговець Лю лише сміється, зав’язується бійка і він випадково вбиває Лю-дев’ятого. Не знаючи, куди йти, торговець тікає від правосуддя в далекий гірський монастир, з якого прийшов ченець з мішком, і стає учнем ченця. Торговець Лю уже не насміхається з ченця, коли той каже, що він Будда, і обіцяє терпіти всі негаразди. Свій дім, дітей та дружину торговець передає Лю Цзюньюу. Дуже цікаво представлено цей надзвичайно драматичний і водночас майже детективний епізод, вражає, з якою майстерністю у тексті автор чередує символічні та белетристичні сюжетні лінії, які в тексті тісно пов’язані між собою.

Відмежувавшись від зовнішнього світу, сховавшись від власної долі торговець Лю не може знайти спокою навіть у горах. Шлях суцільних обмежень, які наклав ченець не можуть вдовольнити життєві потреби торговця Лю. Гірський монастир перетворюється для торговця майже на пекло і, згадуючи дружину та дітей, Лю через деякий час вмовляє ченця повернутися додому і стати “буддійським ченцем, що проживає вдома”. Лю будує в саду хагинку для медитацій і намагається вести схоластичний спосіб життя. Але і це йому не вдається. Адже, коли він повертається додому, то бачить, що Лю Цзюньюу вже мешкає з його дружиною, спокійно користуючись усім майном. Одного разу не витримавши, торговець Лю з ножем вчиняє напад на власну дружину. Автор не досить широко розкрив характер стосунків між дружиною торговця Лю та Лю Цзюньюу, адже в ракурсі цієї теми такі стосунки важливі лише з погляду торговця. Ієрогліф Терпіння починає горіти на руці торговця і не дає йому вбити дружину. У стані крайнього розпачу торговець Лю повертається у гори. Третя дія майже повністю присвячений традиційним діалогам учитель–учень у буддійському монастирі. Вивчаючи філософію махаяни, торговець Лю раптом помічає, що і в самого ченця є діти та дружина, і сам ченець, пропагуючи бідність, насправді заробляє великі гроші. Раптом розчарувавшись у ченці, торговець Лю тікає з монастиря і намагається повернутися додому, але коли він вертається, то помічає, що у горах він прожив не дев’ять місяців, а дев’яносто років. Лю Цзюньюу та жінка Лю вже давно померли і навіть онуки Лю постаріли, адже час в абсолютному просторі минає не так, як у просторі відносному. На сімейному кладовищі Лю спілкується зі своїм дев’яностолітнім онуком, роздивляючись сімейні могили. Помітивши скільки збігло часу, Лю починає читати буддійські тексти. Раптом з’являється ченець і каже, що Лю вже в земному світі жити не можна: і він, і його дружина, і діти – всі небесні безсмертні. З’являється родина Лю і вони разом із ченцем йдуть в абсолют. (В останньому епізоді ми бачимо ідею татхагатагарбхи – наявності абсолютного початку в природі кожної людини).

На жаль, на сьогодні ми вже не знаємо, як склалася доля автора цієї п'єси – поета та драматурга, буддистського подвижника Чжен Тінюя, не кажучи про те, що зараз ми взагалі не маємо жодного уявлення про цю людину. Шкода, що за часів культурних змін у КНР у XX столітті було втрачена безперевна традиція музичного і драматичного мистецтва виконання драми Цзацзюй, оскільки вона зберігалася усно, то зараз ця традиція відновлюється досить проблематично.

Але в наш час драма Цзацзюй і цей текст є під захистом ЮНЕСКО. І маємо надію, що те вічне та драматичне, сповнене символізмом і водночас світове, яким наповнена п'єса “Знак терпіння”, займе гідне місце у світовій культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – М., 2001.
2. *Ермакова Т. В.* Классический буддизм / Т. В. Ермакова, Е. П. Островская. – СПб., 2009.
3. *Малявин В. В.* Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : Астрель АСТ, 2001.
4. *Маслов А. А.* Письмена на воде. Первые наставники Чань в Китае / А. А. Маслов. – М., 2000.
5. *Масперо А.* Религии Китая / А. Масперо. – СПб. : Наука, 2004.
6. *Меньшиков Л. Н.* Китайская классическая драма / Л. Н. Меньшиков. – СПб., 2003.
7. *Несторовский П. П.* Хрестоматия по теории драмы / П. П. Несторовский. – К., 1988.
8. *Радхакришнан С.* Индийская философия / С. Радхакришнан. – К., 2005.
9. *Ринчендуб Бустон.* История буддизма / Ринчендуб Бустон. – СПб., 1999.
10. *Судзуки Д. Т.* Антология дзэн-буддийских текстов / Д. Т. Судзуки. – СПб., 2005.
11. *Судзуки Т.* Антология Дзэн-буддийских текстов / Т. Судзуки. – СПб., 2005.
12. *Судзуки Т.* Наука Дзэн – Ум Дзэн / Т. Судзуки. – К. : Преса України, 1991.
13. *Торчинов Е. А.* Избранные сутры китайского буддизма / Е. А. Торчинов. – СПб., 2005.
14. *Торчинов Е. А.* Религии Китая : хрестоматия / Е. А. Торчинов. – СПб., 2001.
15. 中国古代哲学史 .北京师范大学文学院。 – 北京, 2008。
16. 大藏经 : 精华本。 – 北京, 2007。
17. 黄愷华。中国佛教史。东方出版社。 – 北京 2008。 .

*Стаття: надійшла до редакції 15.10.2010
прийнята до друку 15.11.2010*

THE PECULIARITIES OF BUDDHIST SYMBOLS AND MOTIFS IN THE DRAMAS OF THE YUAN DYNASTY (1271–1368)

Yaroslav Shcherbakov

*Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Institute of Philology,
Department of Chinese, Japanese and Korean philology,
tel (044) 239 33 86*

The article deals with the influence of Buddhism on the genesis Zaju as a genre, symbols of northern Buddhism and its representation in drama Zaju, the problem of conflict of absolute and practical, illustrated with examples from dramas “Sign of patience” and “Journey to the West”.

Key words: Drama, Yuan, Buddhism, Mahayana, Tszatszyuy, conflict.

ОСОБЕННОСТИ БУДДИЙСКОЙ СИМВОЛИКИ И МОТИВОВ В ДРАМАТУРГИИ ПЕРИОДА ЮАНЬ (1271–1368)

Ярослав Щербаков

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
Институт филологии, кафедра китайской, корейской и японской филологии,
бульв. Тараса Шевченко, 14, Киев, Украина, 01601,
тел.: (044) 239 33 86*

Рассмотрено влияние буддизма на генезис Цзацзюй как жанра, на фабулу Юаньской драмы, рассмотрена также символика северного буддизма и ее отражение в драме Цзацзюй. Акцентовано внимание на проблеме конфликта абсолютного и обыденного, иллюстрированного на примерах драм “Знак терпения” и “Путешествие на Запад”.

Ключевые слова: драма, Юань, буддизм, Махаяна, Цзацзюй, конфликт.