

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Ян Ч. Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77213 EDN: LURSVB URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77213](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77213)

## Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе

Ян Чэньбэй

кандидат культурологии

соискатель; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, линия Менделеевская, д. 5

✉ [st106502@student.spbu.ru](mailto:st106502@student.spbu.ru)



[Статья из рубрики "Культурное наследие, традиции и инновации"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77213

### EDN:

LURSVB

### Дата направления статьи в редакцию:

08-12-2025

### Дата публикации:

15-12-2025

**Аннотация:** В настоящей статье представлен сравнительный анализ древнегреческих и китайских трагедий, включающий исследование ключевых структурных элементов трагедийного жанра: формы трагедий, фигура главного героя, а также особенности трагических финалов в контексте обеих культурных традиций. Особое внимание уделено анализу сходств и различий в отношениях между человеком, божественными силами и судьбой, мотиваций трагических героев и вариаций представления трагических исходов. В результате исследования традиционных культур Древней Греции и Китая выявлены уникальные и общие черты трагедийного жанра. Также проведен анализ специфического феномена, представленного в форме различных финалов древнегреческих и китайских трагедий (двойной финал, т. е. трагический начало и комический финал), с целью изучения некоторых причин культурных различий между двумя цивилизациями. В настоящей статье используется сравнительный метод и культурологическое исследование, проанализировано древнегреческой и китайской

трагедии. Китайская трагедия предельно пессимистична, можно выделить несколько факторов, определивших данный акцент. Во-первых, пессимистическое сознание китайской трагедии связано с философским осмыслением циклической теории истории, которое основано на предопределении. Во-вторых, на пессимизм китайской трагедии значительно повлияла конфуцианская этическая система, сформировавшая мотив «искупительной жертвы». В отличие от духа индивидуального сопротивления, характерного западной трагедии, пессимизм китайской трагедии имеет отличительные черты коллективистской этики – искупление часто опирается на нравственность всего сообщества, нежели на индивидуальную волю. Для того чтобы исследовать причины, по которым китайская трагедия имеет сущность и характеристики трагедии, но в то же время обладает счастливым завершением, следует проанализировать понятия «счастье» и «горе» в китайской культуре. Счастье, с точки зрения традиционной китайской культуры, это прежде всего уверенность в небесном покровительстве и благодарность Небу; счастье – это также радость от совершения благого поступка во имя своего народа. Горе – это ощущение тягот собственной миссии, а также осознание конечности и переменчивости всех феноменов, связанных со смертной человеческой природой. Таким образом, это стало одним из главных факторов, обуславливающих различия в финале китайских трагедий и древнегреческих трагедий.

#### **Ключевые слова:**

Китайская трагедия, Древнегреческая трагедия, Сравнительный анализ, Формы трагедии, Судьба, Фигура героя трагедии, Финал трагедии, Феномен великого воссоединения, Китайская культура, Пессимизм и оптимизм

Основываясь на воздействии, оказываемом античными трагедиями на развитие жанра, в настоящее время подавляющее большинство китайских исследователей, например, Лян Цичао, Чэнь Дусю, Ли Дачжао и Лу Сюнь, называют трагедию именно *бэйцзюй* (кит. 悲剧) (в переводе – «печальная драма»). Понятие трагедии анализируется китайскими исследователями с акцентированием внимания на трёх, наиболее важных для неё особенностях: первая – наличие специфической для трагедии формы; вторая – наличие выбора, стоящего перед главным героем; третья – наличие трагической концовки.

Среди структурных особенностей трагедии, как жанра, можно выделить несколько особенно важных особенностей:

#### **1) Формы трагедии**

Трагедия рока, как универсальная форма развития древнего западного театра, связана с эпохой «детства человечества». Вера в судьбу и предопределение была одной из основополагающих черт, формирующих «картину мира» древнего человека. Вера в судьбу понималась абстрактно – как универсальный философский постулат, «из чего возникают все вещи, в то же самое они и разрешаются, согласно необходимости» [\[7, с. 30\]](#). Любой тип трагедии рока начинается именно с данной экзистенциально-психологической основы, а древнегреческая трагедия рока – наиболее характерный пример среди всех её вариаций.

Биографии трагический героев олицетворяют жизненный путь человечества, которое зависимо от природы настолько, что может быть уничтожено силами Вселенной. «Царь Эдип» Софокла – яркий пример трагедии рока. Главный герой живёт и действует не по

своей воле, а лишь в рамках вселенной, которая понимается как абсолютно рациональная и особым образом упорядоченная, при этом он переживает «абсолютное страдание» [2, с. 182] и проявляет «абсолютное послушание» [2, с. 182]. Силы Фатума, не подчиняющиеся воле человека, конструируют его бытие и заставляют его ощущать силу, определяющую судьбы и катастрофы. В трагедии рока космическое существо наделяется душой, а течение человеческой жизни космизируется и обожествляется, так что степень усилий героя резко контрастирует с конечным результатом. Попытки человека изменить свою судьбу превращаются в отчаянное восстание, обреченное на провал, так что смысл человеческого существования становится понятным только с точки зрения воли космической природы, в рамках которой он существует.

Трагическая судьба вдохновляет человечество на творчество и сопротивление. «Аристотель упоминает о двух вещах - *мысль* и *характер*, в качестве источника действия в трагедии, но он замечает также, что главное - это *цель*, и индивиды действуют не для того, чтобы представить некие характеры, но сами характеры вовлечены в трагедию ради действия. <...> Особенностью античной трагедии является то, что действие не вытекает исключительно из характера и не находит себе достаточного объяснения в субъективной рефлексии и решимости, но само обладает относительной примесью мучительных страстей» [2, с. 173]. Действия Эдипа - стимул заданной судьбы, которая доводит человеческие способности до предела и выражает трагический конфликт между неизбежной исторической необходимостью и практической невозможностью реализовать эти требования. «Причина этого, естественно, заложена в том, что античность не знала субъективности, отраженной в самой себе. Даже когда индивид двигался свободно, он все же оставался внутри субстанциальных категорий государства, семьи и рока. Эти субстанциальные категории и представляют собой элемент фатализма в греческой трагедии как ее особую черту. Потому гибель героя - это не только результат его собственных деяний, но также и страдание, тогда как в современной трагедии гибель героя, по существу, не страдание, но действие» [2, с. 174].

В китайских трагедиях также находит свое отражение тема трагической судьбы. Трагедия Цзяо Чжунцина (кит. 焦仲卿) и Лю Ланьчжи (кит. 刘兰芝), пары из длинной повествовательной поэмы «Павлин летит на юго-восток» (автор: Аноним) (кит. «孔雀东南飞» 无名氏), написанной во времена династии Восточная Хань (25-220), в первую очередь проистекает из подавления индивидуальной воли феодальной этикой. Мать Цзяо Чжунцина насильно разлучает пару из-за «быть непочтительным к родителям», что на самом деле является проявлением патриархального деспотизма и гендерного дисбаланса власти. Брат Лю Ланьчжи, придерживаясь утилитарного взгляда, согласно которому «удача и неудача подобны небу и земле», заставляет сестру выйти замуж повторно, обнажая затруднительное положение женщин, лишенных автономии в условиях патриархальной системы. Это трагедия достигает кульминации в двойном самоубийстве — событии, которое одновременно логически обосновано реальностью и пронизано романтическими идеалами конфуцианства: пара превращается в мандариновых уток, их крики эхом разносятся по горам, тем самым возводя их личную трагедию в ранг вечного символа свободной любви.

К аналогичным темам также относятся: «Влюблённые-бабочки» (кит. «梁祝»). Эта легенда зародилась в династии Восточная Цзинь (317-420). Самые ранние сохранившиеся письменные материалы в династии Тан (618-907) - «Шидао Чжи» (кит. 十道志), написанный Лян Цзайянем (кит. 梁载言) и «Сюань Ши Чжи» (кит. 宣室志), написанный Чжан Ду (кит. 张读). Концовка с «превращением в бабочку» впервые появилась в династии Южная Сун (1127-1279). История в основном рассказывает о трагической

истории любви Лян Шаньбо (кит. 梁山伯) и Чжу Интай (кит. 祝英台), отражая ограничения на образование женщин в условиях китайского феодального устройства (в истории Чжу Интай переодевается мужчиной, чтобы учиться), а также огромную разницу в социальном положении между Лян Шаньбо, родившимся в семье простолюдинов, и Чжу Интай, родившейся в знатной семье. Финал в «Влюблённые-бабочки», они превращаются в бабочек и улетают вместе, воплощает вечное стремление к истинной любви. Более того, в традиционной китайской культуре бабочки часто рассматриваются как воплощение души, а их плавный и изящный крылья метафорически символизируют духовную свободу, обретенную после освобождения от препятствий традиционной китайской феодальной этики и стремления к вечному союзу.

Кроме того, китайские трагедии, как правило, изображают этические поступки, совершаемые в условиях невзгод и страданий. Эти поступки чаще всего носят альтруистический характер, что позволяет рассматривать китайские трагедии как демонстрации героизма. Например, в пьесе династии Юань (1271-1368) под названием «Сирота из рода Чжао» (автор: Цзи Цзюньсян) (кит. «赵氏孤儿» 纪君祥) персонаж Чэн Ин (кит. 程婴) занимается воспитанием сироты Чжао до достижения им совершеннолетия. Он возвращает Чжао его первоначальный титул, оплачивает за проявленную доброту Чжао Шуо и за доверие, оказанное Гунсунь Уцзю (кит. 公孙杵臼), после чего принимает решение о самоубийстве. Этот поступок Чэн Ина отражает его самоотверженность, направленную на поддержание идеалов праведности.

## 2) Фигура главного героя трагедии

По словам Ницше, «Греческая трагедия в её древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и в течение довольно продолжительного времени единственный сценический герой был именно Дионис, <...>, до Еврипида, <...>, все знаменитые фигуры греческой сцены являются только масками этого первоначального героя - Диониса» [\[5, с. 104\]](#). Ницше делает акцент на том, что «наиболее страдальческий образ греческой сцены, злосчастный Эдип» [\[5, с. 97\]](#). «Царь Эдип» - трагическое произведение Софокла, основанное на древнегреческом мифе об Эдипе, который убивает своего отца и женится на матери. Трагедия «Царь Эдип» Софокла представляет собой художественное осмысление судеб афинских героев, воплощающих демократические идеалы. В этом произведении автор подвергает сомнению предопределенность судьбы и исследует концепцию индивидуального сопротивления ей. Данная тема особенно ярко проявляется в вопросе о том, кто убийца - центральном и напряженном элементе драматического повествования, который встречается на протяжении всей трагедии. Драматическое действие в произведении акцентирует внимание на конфликтах между отцом и сыном, испытаниях и зловключениях судьбы, на вопросах ответственности и этических дилеммах. Эти аспекты находят свое воплощение в характеристиках персонажей, включая Эдипа и его дочь Антигону.

Антигона - дитя incestуальной связи: её отцом был Эдип, а матерью Иокаста, мать Эдипа. Обстоятельства рождения братьев и сестёр Антигоны трактуются мифом как «грех». Антигона проявляет неповиновение в отношении указа Креонта, который запретил похороны Полиника. Несмотря на запрет, она осуществляет погребение брата. В результате Антигона оказывается в плену и, в конечном итоге, кончает жизнь самоубийством. Конфликт в трагедии «Антигона» разворачивается преимущественно в плоскости гендерного противостояния. С точки зрения Креонта, действия двух братьев Антигоны подрывают воинскую честь и нарушают городские законы, что требует соответствующего наказания. Но для Антигоны семья важнее, чем закон. В дополнение к

основному конфликту, Антигона сталкивается с внутренней дилеммой, касающейся её идентичности как дочери Эдипа, то есть дилеммой, стоит ли ей жить - ведь лишь продолжая существовать в этом мире она связана с именем своего отца. Кьеркегор писал, что «это же- состязание, в котором стоит принять участие, - более ужасающая борьба, чем борьба на жизнь и смерть, так как нам не страшно смерти» [\[3, с. 17-28\]](#). Антигона осознавала, что лишь смерть способна избавить её от бремени эмоциональных переживаний и моральной ответственности, в результате чего предпочла покончить собой.

Древнегреческая трагедия делает акцент главным образом на болезненности процесса умирания, тогда как персонажи китайской трагедии зачастую испытывают боль от жизни, то есть иногда они даже рады умереть, но не способны. Как писал Бодрийяр, «Восстановить в жизни смерть - такова основополагающая операция символического [\[1, с. 240\]](#) <...> Мы умираем не потому, что умирать необходимо, а потому, что однажды, не так уж давно, приучили себя к этой мысли» [\[1, с. 260\]](#). Подобно титану Прометею, который был прикован Зевсом к скале Кавказского хребта, где орёл ежедневно терзал его печень, герой И, он же - Стрелок И, также умирал долго и болезненно. В китайской мифологии И был лишён своих божественных прав и низвергнут на землю, где был предан возлюбленной, подвергся пыткам и умер мучительной смертью. Сходство, которые можно выявить у этих двух трагических фигур (Прометей и Стрелок И), связано не только с их героической и бунтарской природой, но также и со страданием, предназначенным им, а также с неугасимой волей к жизни.

Ницше, обращаясь к вопросу трагедии раскрывает свои мысли о воле к жизни и сущности искусства, анализируя более глубокую динамику, которая заставляла греческую культуру развиваться. Ницше рассматривает сущность воли с точки зрения особого вида искусства - трагедии. С одной стороны, Дионис, как главный герой трагедии, проходит через страдания как процесс индивидуализации, который завершается его расчленением: в процессе его «масками» становятся другие герои, такие как Эдип и Прометей, а его личность как образ, так же как и принцип индивидуализации, разрушается и перестаёт существовать перед лицом страданий. С другой стороны, зритель, сопереживающий страданиям главного героя трагедии, тоже испытывает боль и негодование. В конце концов зритель чувствует, как на место страданий приходит вечная жизненная сила, и потому понимает, что первобытная радость и первобытная боль существуют в тандеме. Таким образом, трагедия приносит зрителю утешение, помогая примириться с несовершенством мира.

По мнению Ницше, «Мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне читается как Заргей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисийское *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник» [\[5, с. 105\]](#), «а искусство - как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» [\[5, с. 106\]](#).

### **3) Финал трагедии**

По мнению Аристотеля, тон трагедии должен быть серьезен на протяжении всего произведения - от экспозиции до финала. Впрочем, в трагедии возможен и так называемый «двойной финал». Двойной финал представляет собой развязку, в которой положительные персонажи получают заслуженное вознаграждение, а отрицательные -

справедливое наказание. В произведении Гомера «Одиссея» главный герой Одиссей, в конечном итоге воссоединяется с семьёй, тогда как служанка Меланфо и предатель-раб Меланфий, перешедшие на сторону женихов Пенелопы, подвергаются наказанию. Здесь можно вспомнить слова Ницше: «Если вообще сообразно счастливому природному состоянию - покинуть жизнь без мучительной агонии и оставляя по себе прекрасное потомство, то конец всех этих старейших родов искусства являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, и перед их гаснущими очами уже стояли прекрасные молодые отпрыски и в смелом движении бодро и нетерпеливо поднимая головы» [\[5, с. 108-109\]](#). Следовательно, «под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует примирения со своим блудным сыном - человеком. <...> Превратите ликующую песню "К Радости" Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть "миллионы, трепеща склоняющиеся во прахе", то вы можете подойти к Дионису. <...> Теперь при благой вести о гармонии миров каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своими ближними, но и единым с ними, словно разорвано покрывало Майи и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым» [\[5, с. 52-53\]](#).

В концовке китайских трагедий же традиционно звучит «нищеванская страсть». В китайской драматургии нет такого понятия как двойной финал, но есть счастливый конец, который встречается в большинстве традиционных китайских трагедий, — он обозначается термином «великое воссоединение» (кит. 大团圆) с явно прослеживаемой семантикой обретения целостности. В традиционных китайских трагедиях мы видим персонажей, воплощающих дух неповиновения судьбе, и эта борьба характеризуется сильным элементом пассивности. Это отражено в произведениях Гуань Ханьцина (кит. 关汉卿, 1234-1300), известного драматурга династии Юань (1271-1368). Например, в трагедии династии Юань «Обиде Доу Э» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «窦娥冤») Доу Э сталкивается с несправедливостью своей судьбы. В семнадцать лет её муж умирает от болезни, оставляя её вдовой, но жизненные муки не прекращаются, она смело развивает в себе душевную стойкость, чтобы справляться с трудностями. Аналогично, в пьесе династии Юань «Сне Сишу» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «西蜀梦») Гуань Юй и Чжан Фэй яростно борются с несправедливостью; также в пьесе династии Юань «Дяо Фэн Юэ» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «调风月») Яньянь, не желая быть брошенной, отчаянно борется за свои права. Несмотря на кажущуюся оптимистичность финала, в этих трагедиях сохраняются мотивы жертвы и разрушения, что подчеркивает трагичность судеб героев.

В начале XX века китайские литературоведы Фэн Шулуань (кит. 冯叔鸾, 1883-?) и Оуян Ю цян (кит. 欧阳予倩, 1889-1962) выразили критику в отношении традиционных представлений о трагедии, которые допускали наличие счастливого конца. Фэн Шулуань при анализе трагедии и комедии упоминал, что различие между трагедией и комедией заключается в результатах действий, а не в том, как эти действия реализуются. Если результатом является счастье и благополучие - это комедия, если же смерть - трагедия. Этот критерий упоминается в статье «Различие между комедией и трагедией» из «Разговоров о драматургии со Взывающей к радуге» Фэн, для которого важен лишь финал - счастливый или удовлетворительный, несчастный или печальный. Но он же и отмечает, что по этому критерию большинство китайских произведений не могут быть названы трагедиями. Оуян Юцян также отвергал идею того, что «трагедия может иметь счастливый финал, считая, что истинной трагедии необходимо иметь печальное разрешение» [\[10, с. 45-46\]](#). Он отмечает, что «окончание трагедии, конечно, не может



быть счастливым <...> Конец трагедии всегда невероятно печальный, в то время как конец комедии всегда счастливый. Например, даже если добрый человек переживает много бед, его конец должен быть успешным...» [\[6\]](#).

Феномен «великого воссоединения» в китайской трагедии находит широкое распространение не только в современном китайском театральном искусстве, но и в классической китайской литературе, что вызывает дискуссии среди многих китайских исследователей. Цай Юаньпэй (кит. 蔡元培, 1868-1940, министр просвещения Китайской Республики) считал, что «великое воссоединение» - это проявление китайской идеи «стремления к полноте и совершенству во всем», но этот феномен отражает «недостаток рефлексии» [\[12\]](#). Лу Сюнь (кит. 鲁迅, 1881-1936), основоположник современной китайской литературы, полагал, что феномен «великого воссоединения» является проблемой национального характера, потому что «китайцы не хотят сталкиваться с несовершенством жизни» [\[4\]](#). Писатель и литературовед Ху Ши (кит. 胡适, 1891-1962) считал, что «китайская литература не имеет представления о трагедии, а литература, построенная на мотиве "великого воссоединения" - это ложная литература, слабая литература, которая не способна вызвать полное просвещение и размышление у человека» [\[11, с. 316-317\]](#).

До 1949 года большинство китайских исследователей занимали критическую позицию по отношению к концепции «великого воссоединения». В период активности движения «4 мая» за новую культуру такие интеллектуалы как Ю. Цай, С. Лу и Ш. Ху выражали свою негативную оценку в отношении данной идеи. Основной целью движения «4 мая» было продвижение новой литературы и культуры, а также борьба с традиционными (феодальными) культурными установками. В связи с этим критика китайскими исследователями концепции «великого воссоединения» в контексте классической литературы была тесно связана с идеологическими установками и культурными преобразованиями, инициированными движением «4 мая».

В настоящее время дискуссия о проблеме «великого воссоединения» продолжается. Исследования, проведенные китайскими исследователями после 1980-х годов, предлагают новые теоретические подходы. Некоторые исследователи утверждают, что концепция «великого воссоединения», предполагающая счастливый исход трагического повествования, является характерной чертой китайской классической трагедии и требует учета уникальной эстетической специфики китайской литературной традиции. Например, в работе Фу Дисю «Накопление трагического элемента в китайской опере и его разрушение» (кит. 中国戏曲悲剧性内涵的充盈及其被消解) упоминается, что «при обсуждении китайской оперы следует признать важную роль счастливого конца и полностью подтвердить литературную ценность и статус китайской трагедии» [\[8, с. 28-32\]](#). В статье «О причинах трагедии судьбы в Юань-цзацзюй» Фу Маньгэ пишет: «Злоключения положительных персонажей - это реалистичное проявление общественной среды. В пьесе автор трагедии использует принцип счастливого конца, чтобы усилить воспитательное значение воздаяния добра и зла в попытке компенсировать неаовершенство реальной жизни» [\[9, с. 167-170\]](#). В отличие от западной классической трагедии, которая часто акцентируется на трагическом финале и общем тоне безысходности, китайская трагедия демонстрирует возвращение мира к гармоничному состоянию. Данный подход анализа трагедии на основании типа финала драматического произведения, возможно, сформировался на основе исторически сложившихся эстетических предпочтений и культурных традиций. Хотя данный метод обладает рядом недостатков, нельзя отрицать его определенные преимущества. Полный отказ от

использования или упрощение этой концепции представляется нецелесообразным.

Из всего вышеизложенного становится ясно, что в китайской и западной драматургии существуют разные представления о том, что такое трагедия. Из западного литературного творчества, а также из истории развития западной трагедии от древности до наших дней видно, что теория трагедии является открытой и динамически развивающейся концепцией. Другими словами, анализ трагических идей в китайских традиционных художественных произведениях не имеет особого значения в контексте теории западной трагедии.

Анализируя развитие, создание и концептуализацию слова «трагедия» в современном Китае - хотя долгое время в первой половине XX века понимание трагедии было несколько ограниченным и даже неуместным из-за практически равенства понятий «трагедия» и «печальная драма», - можно сделать вывод, что одностороннее понимание сформировало обобщенное представление о социальной трагедии.

Анализ истории введения понятия «трагедии» в китайский дискурс в XX веке свидетельствует о том, что жанр трагедии складывался в Китае вопреки всему, а не постепенно и естественно в соответствии со своими сущностными характеристиками. До середины 1980-х годов источником информации о трагедии служили государственные, национальные и идеологические нарративы, которые искажали оригинальное значение и возможные интерпретации этого понятия. Начиная со второй половины 1980-х годов национальный дискурс постепенно сошёл на нет, и понимание трагедии приобрело тенденцию быть универсальным и объективным. В ретроспективе, видимо, это историческая необходимость.

XX век явился переходным для китайского общества, и, в соответствии с этими процессами, произошёл и переход от традиционной словесности к современному литературоведению. Это - процесс трансформации древней китайской литературы в современную китайскую литературу и её окончательного завершения. Также это и процесс перехода от классического к современному, от литературных концепций к методам исследования, от способов мышления к способам выражения. Эта трансформация является постепенной и кумулятивной. Возвращаясь к истории термина «трагедия» в китайской культуре, важно отметить, что, с момента его привнесения с Запада в Китай и до роста и развития «новой трагедии» на местной почве, трагедия всегда была результатом взаимодействия культурной среды и накопления традиций в китайском обществе.

В контексте феномена «великого воссоединения» также важно, что китайская культура характеризуется наличием как оптимистических, так и пессимистических элементов. Оптимизм в китайской культурной традиции неразрывно связан с глубоким пониманием трагической природы бытия. Таким образом, оптимистическое восприятие жизни в китайской культуре основывается на осознании трагических аспектов человеческого существования и использует их как отправную точку для формирования принятия мира и его «позитивного осознания».

В отличие от Запада, в китайской литературе XX века хотя и встречаются примеры современной трагедии как отдельного жанра, важно учитывать, что на фоне тысячелетней истории китайской литературы трагедия не была целостно оформлена, а то, в чём можно было бы усмотреть трагический дух, на самом деле было лишь сиюминутными переживаниями отдельных драматических персонажей. Другими словами, вопрос, может ли китайская литература создавать трагедии, подобные западным,



возможно, не является конечным: главное, чтобы китайская литература смогла сохранить красоту традиционной гармонии.

В широком смысле трагедия не ограничивается литературой; она является трансцендентным феноменом, способным успокаивать человеческий дух. Как писал Ницше, «Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, - это утешение с воплощённой ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными» [\[5, с. 85\]](#).

## Библиография

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет", 2000. С. 240, 260. EDN: FVFYSF.
2. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. Пер. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 173, 174, 182.
3. Кьеркегор С. Несчастнейший. Пер. Ю. Балтрушайтиса. М.: Библ.-Богосл. ин-т св. ап. Андрея, 2002. С. 17-28. URL: [http://az.lib.ru/k/kxerkegor\\_s/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/kxerkegor_s/text_0030.shtml)
4. Лу Сюнь. Исторические изменения в китайском романе (третья лекция) [鲁迅. 中国小说的历史的变迁 (第三讲)]. Сборник лекций Летней школы, организованной Северо-Западным национальным университетом и департаментом образования провинции Шэньси [国立西北大学, 陕西教育厅合办暑期学校讲演集], март 1925 г.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 52-53, 85, 97, 104, 105, 106, 108-109.
6. Оуян Юцян. Теоретическая практика реформы театра. Размышления о театре Оуян Юцян. [欧阳予倩. 戏剧改革之理论实际. 予倩论剧.] Гуанчжоу: Тайчжоу книжный магазин [广州: 泰州书店], 1931. С. 24, 40-48. / Тянь Бэнсян, Дин Лонань, Цяо Шанчжи. Критика современной китайской теории и практики театра (шестой том). [田本相, 丁罗男, 焦尚志. 中国现代戏剧理论批评书籍 (第六册).] Нанкин: издательство Фэнхуан [南京: 凤凰出版社], 2014. 161 с.
7. Рассел Б. История западной философии. Ред. В. В. Целищев. Новосибирск, 1997. С. 30.
8. Фу Дисю. Обогащение трагической коннотации китайской оперы и ее ликвидация. [伏涤修. 中国戏曲悲剧性内涵的充盈及其被消解.] Театральное искусство [戏曲艺术], 2003 (1). С. 28-32.
9. Фу Маньгэ. О причинах трагедии судьбы в Юань-цзацзюй. [伏漫戈. 论元杂剧中命运悲剧的成因.] Социальный ученый [社会科学家], 2006 (2). С. 167-170.
10. Фэн Шулуань. Разделение комедии и трагедии. Сяо Хунсюань театральный разговор. [冯叔鸾. 喜剧与悲剧之分别. 啸虹轩剧谈.] Пекин: Китайская библиотека [北京: 中华图书馆], 1914. С. 45-46.
11. Ху Ши. Понимание эволюции литературы и улучшение театра. [胡适. 文学进化观念与戏剧改良.] Новая молодежь [新青年], 15 октября 1918 года, том 5, выпуск 4. С. 316-317.
12. Цай Юаньпэй. Речь Пекинского общества по изучению народного образования. [蔡元培. 北京通俗教育研究会演说词.] Восточный журнал [东方杂志], 27 декабря 1917 г., т. 14, № 4, колонка во "Внутреннем и внешнем времени" ["内外时报" 专栏].

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного](#)

[Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи «Сравнительный анализ древнегреческой и китайской трагедии» сфокусирован на сопоставлении двух великих драматических традиций — античной и китайской, что является чрезвычайно перспективным и важным для современной компаративистики. Автор ставит цель выявить типологические различия традиций через призму ключевых понятий: концепцию трагического героя, природу конфликта, функцию катарсиса и разрешение трагедии.

Методология исследования строится на культурно-историческом и сравнительно-типологическом подходах, автор использует структурно-семантический метод, что идеально подходит для формата журнальной статьи.

Актуальность работы обусловлена растущим интересом к диалогу культур в глобализирующемся мире. Статья напрямую обращается к запросам современных режиссеров и театроведов, ищущих неэкзотические, а сущностные основания для межкультурных постановок. Она также актуальна в образовательном ключе, предлагая модель для сопоставления художественных систем.

Научная новизна статьи заключается в попытке сформулировать две модели: «трагедию конфликта» (греческую) и «трагедию восстановления гармонии» (китайскую). Этот концептуальный каркас является плодотворным и может стать основой для дальнейших изысканий.

Стиль, структура, содержание. Статья хорошо структурирована, логична, написана ясным научным языком. Введение четко ставит проблему, последующие разделы раскрывают тезисы. Однако главным содержательным недостатком является существенный дисбаланс в иллюстративном материале. Если древнегреческая традиция представлена через отсылки к конкретным произведениям и героям (Эдип, Прометей, Одиссей), то китайская сторона описана исключительно в общих теоретических положениях, которые не подкрепляются разбором ни одной конкретной пьесы. Читатель не видит, как именно эти принципы воплощаются в героях, сюжете, драматургии. Без этого анализ выглядит декларативным и абстрактным.

Библиография демонстрирует хорошее знакомство автора с корпусом работ по античной драме. Однако раздел, посвященный китайскому материалу, выглядит слабее. Преобладают общие работы по истории и философии Китая, в то время как фундаментальные исследования и переводы собственно китайской драмы отсутствуют. Этот пробел напрямую коррелирует с отмеченным содержательным недостатком.

Автор справедливо полемизирует с упрощенным взглядом на китайскую драму как на «нетрагическую». Однако без привлечения конкретных текстовых примеров эта полемика теряет в убедительности.

Предложенные автором выводы логичны и вытекают из проведенного теоретического анализа, но их доказательная база нуждается в укреплении. Статья будет интересна для исследователей, театроведов, культурологов как постановка важной проблемы. Однако профессиональная аудитория неизбежно отметит указанный пробел и пожелает увидеть больше конкретики в отношении китайского материала.

Статья поднимает значимую тему и предлагает интересную сравнительную модель. Основной недостаток — отсутствие развернутого анализа китайских трагедий, что делает сравнение неравномерным и ослабляет аргументацию. Рекомендуются к публикации после доработки, заключающейся во введении в текст разбора 1-2 ключевых китайских пьес для иллюстрации выдвинутых тезисов. Это превратит содержательную статью в

полноценное исследование.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования являются отличительные черты древнегреческой и китайской трагедий. Однако из содержания статьи становится очевидно, что древнегреческая трагедия и произведения китайской драматургии принадлежат к совершенно разным жанровым, стилистическим, содержательным рядам. Автор в конце статьи сам утверждает, что «на фоне тысячелетней истории китайской литературы трагедия не была целостно оформлена, а то, в чём можно было бы усмотреть трагический дух, на самом деле было лишь сиюминутными переживаниями отдельных драматических персонажей». В связи с этим возникает вопрос – что автор сравнивает? Древнегреческую трагедию – целостное культурное явление, повлиявшее на европейскую культуру вплоть до XXI столетия и «сиюминутные переживания отдельных драматических персонажей» в китайской драматической традиции?

Представляется, что название статьи не слишком удачное и не отражает содержание работы. Автор не проводит сравнения двух традиций интерпретации трагического, скорее – автор в статье ищет, и нужно отдать должное – находит, повторения некоторых сюжетных элементов в древнегреческих трагедиях и эпических произведениях (автор приводит пример «Одиссеи» Гомера, а это не трагедия) и в произведениях китайской драматургии и мифологии (история о Стрелке И – это часть древнекитайских легенд и мифов). Кроме того в первом пункте так называемого сравнительного анализа – Формы трагедии – автор ни разу не упомянул ни одно китайское литературное произведение; речь в тексте идет исключительно о трагедии Софокла «Царь Эдип». Т.е. по первому пункту схемы сопоставление древнегреческой и китайской литературы отсутствует. Поэтому название статьи желательно изменить. Например, «Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе». Данное название может включать объяснение автора, что в китайской литературе термин трагедия появился лишь в XX веке, а драматические произведения содержат лишь элементы трагедии. И желательно четко в статье указать – к какому историческому периоду относятся произведения китайской литературы, на которые ссылается автор статьи. И, конечно, необходимо обозначить авторов этих произведений. В статье приводятся только названия литературных источников и имена главных героев. Причем из трех приводимых литературных произведений идентифицируется только пьеса китайского драматурга XIII века Гуань Ханьцина «Обида Доу Э» (полное название – «Тронувшая Небо и Землю обида Доу Э»); остальные два примера «Дяо Фэн Юэ» и «Сон Сису» требуют пояснения. Методология работы включает сравнительный подход, анализ сюжета древнегреческих трагедий и отдельных образов.

Актуальность темы исследования определяется, прежде всего, активно развивающимися в Китае гуманитарными науками проевропейского типа. Для китайского гуманитарного знания последнего десятилетия крайне важно определение китайского культурного наследия в общемировом контексте. Поэтому и на китайском языке, и на русском, и в

европейских изданиях появляются исследования пытающиеся сравнить, сопоставить явления китайской культуры и европейскими аналогами.

Новизна работы достаточно ограничена, т.к. автор пересказывает мнения китайских исследователей на жанр трагедии в китайской литературе.

Стиль статьи научный, содержит непротиворечивые выводы, подтверждаемые авторитетными источниками. Работа четко структурирована и содержит все необходимые разделы для научных работ. Содержание статьи достаточно интересное – особенно в третьем разделе, где автор размышляет о специфике интерпретации трагического в китайской культуре.

Библиография достаточно полно отражает содержание статьи. Однако удивляет отсутствие в статье ссылок на литературные источники – древнегреческие трагедии и китайские драматические произведения. И полагаю, что раз автор заявляет об анализе трагедий, то использование в анализе эпосов несколько неуместно.

Статья может быть интересна достаточно широкому кругу читателей, но требует доработки:

1. Откорректировать название, чтобы оно точнее отражало содержание;
2. В первый раздел анализа – Формы трагедии – добавить текст о форме китайских драматургических произведений;
3. Уточнить период, авторов и названия китайских литературных источников.

Статья рекомендуется к публикации с доработками.

### **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования является жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературах. В статье анализируются характеристики жанра трагедии на примере трагедий Эсхила «Прометей прикованный», Софокла «Царь Эдип», поэмы Гомера «Одиссея» и легенд, датируемых периодами династий Хань, Тан и Сун, а так же драматических произведений, относящихся к периоду династии Юань. Автор выделяются три позиции – форма произведения, характеристика главного героя, специфика финала произведения, – с помощью которых и осуществляется анализ произведений.

Методология исследования выдержана в рамках культурологического подхода, включающего анализ сюжета древнегреческих трагедий и отдельных образов. В ходе исследования автор соотносит свои выводы с ницшеанской концепцией происхождения трагедии, утверждая наличие сходных элементов и в китайской традиционной культуре.

Актуальность темы исследования определяется активно развивающимся в Китае трендом интерпретации национальной культуры в рамках европейских концепций. Для китайского гуманитарного знания последнего десятилетия крайне важно определение китайского культурного наследия в общемировом контексте. Поэтому и на китайском языке, и на русском, и в европейских изданиях появляются исследования пытающиеся сравнить, сопоставить явления китайской культуры и европейскими аналогами. Заслугой

автора является то, что произведения китайской традиционной литературы не механически сопоставляются с европейскими аналогами, а интерпретируются с позиций самобытности и аутентичности. Автор верно замечает, что «дух трагедии» в китайской литературе приобретает иные черты, что особенно ярко проявляется в трактовках финальных сцен. «Уникальность эстетической специфики китайской литературной традиции» сильнее всего проявляется в концепции «великого воссоединения», о которой в статье достаточно подробно рассказывается и с исторической, и с теоретической точки зрения.

Научная новизна работы связана с попыткой автора определить оригинальную трактовку трагичного в традиционной китайской литературе и определить соотношение интерпретации трагичного в древнегреческом и китайском наследии.

Стиль статьи научный, содержит непротиворечивые выводы, подтверждаемые авторитетными источниками. Работа четко структурирована и содержит все необходимые разделы для научных работ. Содержание статьи достаточно интересное – особенно в третьем разделе, где автор размышляет о специфике интерпретации трагического в китайской культуре, приводит противоположные мнения китайских исследователей на проблему «великого воссоединения». Изложение исследовательских программ приобретает в тексте черты дискуссии.

Библиография достаточно полно отражает содержание статьи. Однако удивляет отсутствие в статье ссылок на литературные источники – древнегреческие трагедии и китайские драматические произведения. Высказанное замечание можно рассматривать как пожелание, направленное на повышение исследовательской компетентности автора. Статья может быть интересна достаточно широкому кругу читателей от специалистов в области китайского литературоведения, искусствоведов и культурологов до ценителей классического литературного наследия.

Статья соответствует требованиям, предъявляемым к научным публикациям.