

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри іноземних мов,  
теорії та практики перекладу  
Міжрегіональної Академії  
управління персоналом

студентка кафедри  
мов і літератур  
Далекого Сходу  
та Південно-східної Азії  
Інституту філології  
Київського національного  
університету  
імені Тараса Шевченка

### КИТАЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРІ «СИВА ДІВЧИНА» /白毛女 (1943–1945 РР.)

Аналізуючи теоретичні засади китайських драматургів, варто підкреслити характерну особливість китайської літератури: протягом свого розвитку література Китаю не могла бути обмежена національним обрієм і залишатися індиферентною до інших культур. В епоху середньовіччя Китай стає місцем поєднання багатьох східних культур, вступаючи в економічні та культурні контакти з іншими народами. Внаслідок цього на ґрунті давніх власних традицій і виникає китайська драматургія. Китайська література у процесі історичного розвитку зазнавала зовнішнього впливу. Таким чином, ми маємо розглядати розвиток китайської літератури і, зокрема, драми в контексті взаємовпливу з літературним надбанням інших країн. Якщо не враховувати зовнішніх культурних впливів як на китайську літературу, так і китайської літератури на розвиток світової культури та літератури, втрачається фактор об'єктивності, що завдає серйозної шкоди науковому сприйняттю проблеми.

На сучасному європейському просторі дослідженням класичної та новітньої китайської драматургії були присвячені, зокрема, ґрунтовні наукові праці та розвідки В. Аджимамудової, В. Алексєєва, І. Гайди, О. Желоховеца, Л. Ейдлин, О. Кобзева, М. Кравцова, Ю. Лемешка, Л. Нікольської, А. Радіонова, С. Серової, В. Сорокіна, М. Спешнева, М. Федоренка, Є. Шалунової.

Дослідженню новітньої китайської драматургії присвячена частина праць В. Кіктенко, Г. Семенюк, Н. Ісаєва, О. Воробей, М. Война, науковців та літераторів на території материкової України. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Гуань Хань-цин, Ван Ши-фу, Ма Чжи-юань, Бай Пу.

Мета і завдання статті – проаналізувати та поглибити знання про китайську драматургію, розкрити історичні аспекти розвитку китайської драматургії в сучасних китайських драмах, дослідити класичний період розвитку китайської драматургії ХХ століття та становлення прозових жанрів, засоби візуального та вербального, зокрема, в першій національній китайській опері «Сива дівчина» (白毛女).

Відмова нового покоління китайських митців торкатися тем історичного минулого дала змогу переосмислити та, наскільки це можливо, подати власне бачення політичних процесів, що сталися у країні упродовж другої половини ХХ століття [1; 2; 3]. Внутрішню структуру п'єси «Сива дівчина» (白毛女) становить система художніх образів, що надає твору системності, завершеності та втілює авторські задуми. На зорово-слуховому рівні Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін Ні (丁毅) вибудували цілісну іконічну систему, що посилює змістове тло драми. Контекст доби вимагав від творців п'єси обов'язкового протиставлення характерів, розмежування на поганих та добрих персонажів. Художня реальність мала точно відтворювати оточуючу дійсність, перейти від невизначеності до чіткого усвідомлення проблематики п'єси. Втілення авторського задуму уможливилось через художню множинність на рівні образів дійових осіб, природного та речового оточення. І. Роднянська, аналізуючи дефініцію «художність», слушно відштовхується від думки О. Блока, що «дійсність, з якої художник бере змістовий матеріал, – це «життя без кінця та краю» [5, с. 1179].

У драмі «Сива дівчина» (白毛女) задіяно 17 персонажів. Так само, як і у п'єсах Тянь Ханя (田汉), дійові особи розташовані у тому порядку, в якому вони будуть з'являються за розвитком сюжету. Візуально читач отримує враження від задекларованих Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) ремарок персонажів на початку драми. Кожен із героїв стає уособленням характеру на соціальному, побутовому, національному та психологічному рівнях. Самі ж ремарки не такі розлогі, як у Тянь Ханя (田汉). Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) не акцентують на зовнішності персонажів, оминають портретної характеристики, лише наголошують на соціальному стані та віці дійових осіб. Наприклад, щодо Сі-ер зауважено, що вона – селянська дівчина сімнадцяти років, її батько – Ян Бай-лао – «бідний селянин, орендар землі у поміщика Хуан Ши-женя, п'ятдесяти років» [7, с. 9]. Такими ж незначними є ремарки, що пояснюють родину поміщика Хуан Ши-женя та його помічників. Щодо самого Хуана, окрім його стану у тодішньому китайському суспільстві, вказано, що йому тридцять років, його управляючому – Му Чжен-чжи – «тридцять із чимось років» [7, с. 9].

За С. Корміловим, на рівні змісту художнього твору власне «тип» є проявом загального в індивідуальному, безпосередньо «характер» – «перш за все, індивідуальне» [5, с. 1165]. Далі автор у статті, вміщеній у «Літературній

енциклопедії термінів та понять» (2001 р.) досліджує термін «характер» від часу його появи в естетиці Аристотеля до літератури модернізму ХХ століття. Автор, відштовхуючись від вчення Аристотеля, переконаний, що у драмі характер як такий не є значимим, оскільки «обличчя має характер, якщо знаходить його в якихось промовах чи вчинках, коли може показати вибір. Характери мають бути хорошими, відповідними (для жінок мужність та сила невідповідні), схожими (не уточнюється, на кого) та послідовними. Філософ вважав, що для трагедії важлива дія, а не характер, оскільки вони «наділяють людей саме якостями, а щасливими та нещасними вони бувають лише у результаті дії» [5, с. 1165]. У свою чергу, П. Паві, аналізуючи історичне становлення дефініції «персонаж», слушно зазначав, що він «вважається структурним елементом організації етапів оповіді, конструювання фабули, керування розповідним матеріалом навколо динамічної схеми, концентрування в собі пучка знаків в опозиції до знаків інших персонажів» [6, с. 119].

Групуювання дійових осіб у драмі «Сива дівчина» (白毛女) здійснюється через їх соціальну приналежність. Як жіночі, так і чоловічі образи представлені двома антагоністичними таборами: Сі-ер, тітонька Ван, Чжан Ер-шень – представниці найнижчих та найбідніших верст населення. Роль та характер кожної з них розкривається під впливом тих життєвих умов, в яких опинилася Сі-ер. Та єдиний жіночий образ представниці тодішньої верхівки – мати Хуана. Натомість дії, вчинки та характери чоловічих образів прив'язані до перебігу конфлікту драми. Візуальне сприйняття персонажів драми формується в аудиторії під впливом їхньої самохарактеристики, того, що про них кажуть інші герої.

Так, життєві умови Сі-ер, чому вона залишилася на самоті у переддень Нового року, роз'яснюються через репліку самої героїні. На початку картини першої дівчина не лише переповідає історію сім'ї: «У родині нас двоє: мій батько та я. Мама померла, коли мені було три роки» [7, с. 13], а й вказує на особливості життєвих умов: «Тато працює на шести му землі поміщика Хуан Ши-женя. Він саджає рис, а я йду слідом під вітром, під дощем та допомагаю йому. Рік за роком накопичується борг хазяїну за оренду землі. Щоразу перед Новим роком татові доводиться йти з дому, переховуватися від управляючого» [7, с. 13].

Динаміка образу пов'язана з розгортанням та згортанням сюжету. Далі, через вербальні зауваження самої дівчини, стає зрозуміло, чим заробляє на життя її батько: «Тато пішов із лотками доуфу на коромислі. Якщо продасть доуфу, купить два цзиня борошна; тоді ми наробимо ще пельменів» [7, с. 13]. Тобто автори поступово створили уявно-зоровий, типовий на той час образ китайської дівчини з народу, статки родини якої цілком залежать від зовнішніх обставин.

Дівчина щиро любить Ян Бай-лао та намагається в усьому допомагати йому. Попри лютий мороз, вона разом із Да-чунем назбирала мизу, щоб батько зміг погрітися по поверненню. Загалом картина перша справляє враження звичайної підготовки до щасливої зустрічі Нового року у колі близьких людей. Єдине, що може заплямувати свято, – це збирач податків. Поступове нагнітання конфлікту, події, в які за задумом авторів, поза власною волею потрапляє Сі-ер, зовсім по-новому розкривають її характер. І перед аудиторією вже не слухняна дівчина, яка через батька потрапляє у служіння поміщику, а вольовий персонаж, здатний постояти за себе. Сі-ер, попри традицію вклонитися старій пані, ігнорує цей наказ, вона не рушить із місця, Му Жень-чжі силою ставить її на коліна. Подальші репліки мами Хуана сприяють візуальному творенню штрихового портрету героїні: «А дівчина так нічого собі. І руки ще не такі грубі. Дівчина ніби розумненька... Не будемо міняти її ім'я, додамо лише до нього ієрогліф Хун / 紅 – «червона» – і будемо звати її Хун-сі» [7, с. 35].

Далі репліки підтверджують її вік, який Ху Цзин-чжі, Дін Ні повідомили у переліку дійових осіб. Цілісний образ Сі-ер як представниці бідніших верств населення підкреслюється і описом одягу дівчини, коли мама Хуана зазначає, звертаючись до Му Чжен-чжі: «Подивись, вона одягнена, як жебрачка. Шановний Му, перекажи служниці Чжан Ер-шень, щоб їй принесли одяг» [7, с. 35].

Норовливий характер дівчини підкреслює епізод із блюдцем, на якому лежить печиво. Сі-ер відштовхує його обома руками, від чого те розбивається. Захищаючи Сі-ер, Чжан Ер-шень зауважує з пересторогою: «Знай, моя дівчино, що з тобою тут нема ні батька, ні матері. Прийшла у чужий дім, підкорися його ладу» [7, с. 36]. За час служіння Сі-ер намагалася пристосуватися до силоміць нав'язаних умов життя. Характер, виписаний авторами відповідно до соціально-політичних умов тодішнього Китаю, цілком відповідав задумам Ху Цзин-чжі та Діна Ні олітературити образ дівчини з народу, яка потерпає від сваволі геть знахабнілих поміщиків.

Стан, в якому перебуває Сі-ер, передається задія посилення вербальної емоційності поетичними рядками:

Не переґріти, не захолодити! Не знаєш, як їй догодити.  
До болі вії я щипаю – І все боюсь, що задрімаю [7, с. 42].

Репліки Хуани передають нелюдські знущання, які терпить Сі-ер. І йдеться не лише про постійне моральне приниження дівчини, а й фізичне покарання від очманілої від опіуму поміщиці: «Паскуда яка! Сама їси такий гіркий суп! Ну, відкрий рот! (Стара коле рот Сі-ер довгою металевією голкою для опіуму)» [7, с. 42]. У молитвах дівчина звертається за допомогою до вищих сил, та навіть вони не змогли врятувати Сі-ер від безчестя, здійсненого Хуаном Ши-женем.

У третій дії родина Хуана Ши-женя намагається у будь-який спосіб позбавитися від вагітної Сі-ер. У будинку поміщика триває приготування до весілля. Що саме намагатимуться зробити із Сі-ер, передано через слова матері Хуана, які детально описують процес: «Незабаром зберуться гості, треба якомога швидше позбутися її. Зробимо, як домовлялися вчора. Спершу заманимо її до задніх воріт, а там будемо діяти! Лише, щоб ніхто зі сторонніх не дізнався; все треба зробити тихо та непомітно» [7, с. 49]. Сі-ер переконана, що її дійсно бажають відпустити додому перед весіллям. Проте Чжан Ер-шень запевняє, що дівчини просто бажають позбутися в такий спосіб: «Дитя моє, не вір їм! Вони вводять тебе в оману. Вони тебе продали. Незабаром приїду продавець людьми та забере тебе. Сі-ер! Тобі необхідно тікати!» [7, с. 50].

Не в змозі опанувати себе, переповнена гнівом, Сі-ер просто в очі говорить Хуань Ши-женю про все, що коїться в її душі. Дівчина не добирає слів, тому її монолог переповнений емоціями. Слуховий ряд посилюється не лише окличними реченнями, а й обірваністю висловів та логічними повторами на тих словах, які безжально таврують кривдника: «Напередодні Нового року ви, Хуани, довели мого батька до смерті. Ви ніколи не дивилися на мене як на людину. Ви принижували і чавили мене. Твоя мати була та знущалася наді мною. А ти... ти здійснив наругу! І зараз все ще обманюєш мене! Я з тобою розрахуюсь! За все розрахуюсь!» [7, с. 50]. Наступні репліки персонажів лише нагнітають дію, Хуани, мати та син, вже не приховують злості та бажання позбутися Сі-ер у будь-який спосіб. Невідомо, чи залишилася б дівчина живою, якби не її втеча, влаштована Чжан Ер-шень.

Дія, що розгортається за два роки, вербальними та візуальними засобами, через репліки інших персонажів, інтригує аудиторію появою білої богині – саме так у народі починають називати Сі-ер. Селяни переконані, що героїня потонула, хоча і не хочуть остаточно повірити в її смерть. Тож задля посилення виходу Сі-ер на сцену її репліки звучать не лише прозовою, а й поетичною мовами. Потік свідомості героїні переповідає про умови її вимушеного дворічного життя на самоті. Уривчасті речення, вимовлені Сі-ер, акцентують на важливих митях вимушеного усамітнення та побутових реаліях. Здається, що дівчина змирилася з нав'язаною їй роллю білої богині і навіть чекає гостей: «Вже більше двох років я не бачу сонця... Вийшла я сьогодні з печери, набрала плодів, можливо, у кумірни знайду які-небудь дари... переживу і цю зиму» [7, с. 58].

Таким чином, перед аудиторією вже не весела сімнадцятирічна Сі-ер, а зморений привид. Лише для селян напівміфологічна істота стала символом поклоніння, а для Хуана та його управляючого – примарою, навіть більше, чортом, якого вони бояться більше за все у житті. Звуковий ряд відтворює зовнішність дівчини, яку вона навіть не уявляла. Незначні деталі портрету формують цілісний образ, який і дав назву п'єси. Саме це і стає визначальним у тексті: «Сі-ер (зупиняючись, перелякано, недовіжливо). Примара? Чорт? (Дивиться на всі боки. Пауза.) Ах ось воно що! Так ви це мене називаєте чортом? (Оглядає себе, дивиться на своє волосся.) Що ж, я і справді не схожа тепер на людину! (Скорбно та у гніві.) Це ти, Хуан Ши-жень, довів мене до такого стану, і ти ще посміє назвати мене чортом!» [7, с. 59–60].

Випадкова зустріч Сі-ер із Хуаном Ши-женем та Му Жень-чжи призводить до логічної розв'язки драми. На нашу думку, фінал п'єси виписаний відповідно до тих життєвих обставин, які диктувала історична епоха. Формозміст п'єси, на жаль, ще раз засвідчив повну залежність китайської драматургії від внутрішніх політичних умов. Драма «Сива дівчина» – як народний, так і літературний варіанти – просякнута вірою у щасливе майбутнє, що може настати виключно у боротьбі із соціальним ворогом.

Задекларовані авторами «Сивої дівчини» (白毛女) жіночі образи представлені у такий спосіб, щоб підкреслити ті умови життя, в яких перебуває персонаж Сі-ер. Жіночі дійові особи не є випадковими у житті героїні. Тітонька Ван, мати Хуана, Чжан Ер-шень не є епізодичними персонажами. Вони виписані так, щоб підкреслити трагедійність образу Сі-ер. Так, репліка на початку п'єси тітоньки Ван вербально ще раз нагадує аудиторії про бідність родини Ян Бай-лао: «Сьогодні Да-чунь на базарі купив два цзиня борошна. Зараз дізнаюся, чи повернувся дядько Ян Бай-лао. Якщо повернувся, покличу обох, тата і доньку, на пельмені» [7, с. 15].

Як і кожна мати, яка бажає щастя синові, тітонька Ван у Сі-ер бачить майбутню невістку. Та й самі молоді люди не проти мати почуття один до одного. На жаль, лірична тема не розкрита у п'єсі. Про почуття персонажі згадують при нагоді, у хвилину скрути. На нашу думку, у занадто політизованому китайському суспільстві 30–40-х рр. минулого століття ліричне тло обходили увагою митці як таке, що не уможливить прославлення тодішніх політичних сил.

Упродовж розвитку сюжету, Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін Ні (丁毅) вводять образ тітоньки Ван виключно на початку та у фіналі п'єси. Відсутність портретних характеристик, деталей, пов'язаних із життям героїні, швидше роблять персонаж другорядним, таким, що посилює сприйняття аудиторією головних образів. Перед аудиторією – типовий образ жінки-матері, яка далека від інтриг. Своє покликання тітонька Ван вбачає у догляді як за своєю родиною, так і за Сі-ер та її батьком. Справжнім випробуванням для жінки стає дворічне зникнення сина Да-чуня та Сі-ер. Увесь цей час Ван не могла повірити у те, що діти загинули. Саме вона і звертається до білої богині з проханням повернути сина. Репліка Ван сповнена горем матері та надією на вищі сили, які можуть повернути Сі-ер та Да-чуня. Хвилювання, очікування передано за допомогою розлогого монологу.

Вербально тугу передано через обірваність речень, риторичні питання, знаки оклику. Візуальний ряд посилюють ремарки, що супроводжують текст: «Дядько Чжао...Адже я нічого не прошу...За єдине лише молю: нехай біла богиня зробить так, щоб мій хлопчик повернувся...він нікому у житті не скоїв нічого поганого...За що мені така доля? Ти лише подумай! Вже два роки минуло...І увесь цей час, як тільки закрию очі, ввижається мені, наче з одного боку від мене стоїть Сі-ер, а з іншого – Да-чунь» [7, с. 57]. Традиційно для п'єси «Сива дівчина», несподівана радість від зустрічі із сином та Сі-ер передана через поетичну мову героїні. Хе Цзін-чжи (贺敬之), Дін Ні (丁毅) візуалізацію образу Ван залишили на розсуд режисера. За П. Паві, власне дійова особа «одночасно інтегрується в систему інших персонажів. Вона стає цінною і означальною через свою відмінність в семіологічній системі, утвореній із кореляційних одиниць. Це система коліщаток у загальному механізмі характерів і дій. Низку характерних рис персонажа як особистості можна порівняти з характерними рисами інших дійових осіб» [1; 2; 3; 6, с. 119].

Роль глядача, на думку дослідника, полягає у «маніпулюванні цими характеристиками як каталогом, в якому один елемент відсилає до іншого. З огляду на таку функціональність і здатність до монтажу/демонтажу персонаж стає цілком пластичним матеріалом, що підходить для будь-яких комбінацій» [6, с. 119].

Протилежним є змодельований митцями образ матері Хуана. Він стає наскрізним упродовж дії. Поведінка матері Хуана, якій автори, на нашу думку, не дали ім'я не лише з підкресленої зневаги, а й як уособлення усього негативного, що може в собі нести збірний образ, стає визначальною для долі Сі-ер. Відсутність портрету, авторських ремарок про життя героїні компенсується зорово-слуховим рядом, безпосереднім перебігом дії п'єси. Так, знайомство аудиторії з жінкою відбувається у другій дії. Репліки героїні перемирюються прозово-поетичною

мовою. Спершу жінка молиться за достаток роду, з повагою звертається до китайських богинь. Пристойний настрій, богобоязливість перших слів одразу поступаються місцем гніву, коли йдеться про оточення.

Мати Хуана не може дочекатися нової служниці, адже «нині гроші не мають ціни. За одну служницю пробачити орендну плату за стільки років! Минулого року краще було: дівчину Хун-лу купили лише за вісім юаней, а за дівку Чжу-ер віддали лише п'ять юаней п'ятдесят фин. Цього року все подорожчало» [7, с. 34]. Надалі постійне куріння опіуму призводить до різкої зміни настрою, від якого потерпають усі навколо. Втрата почуття реальності, перебування у позасвідомому просторі зробили з персонажа характер, що викликає як вербально, так і візуально виключно негативні емоції.

Характерною особливістю дійових осіб п'єси «Сива дівчина» (白毛女) є обігрування співавторами імен своїх персонажів. Так, наприклад, Ян Бай-лао означає «людину, яка «даремно працює», Сі-ер – «радість», Ван Да-чунь – «весняні сили», Хуан Ши-жень – «світова гуманність» [7, с. 9]. Більшість цих характеристик повністю віддзеркалюють характер персонажів. Виписані авторами чоловічі образи, так само, як і жіночі, перебувають в опозиційному протиставленні.

Під час конфлікту п'єси постійно борються сили характерів, коли слабший поступається сильнішому. За основу протистояння митцями було взято не силові характеристики образів, а їх соціальну залежність. Так, під тиском Ян Бай-лао ставить підпис. Репліки Му Жень-чжи у другій картині скеровані на моральний тиск, у гру «добрий – злий» поміщик. Різка зміна інтонації розпорошує увагу Ян бай-лао. З одного боку, поміщик наче співчуває орендаторові: «Ах, поважний Ян! Припини! Не треба так... Ти проводиш старий рік, і я проводжаю старий рік. Тобі важко, а мені ще важче... Сьогодні день виплати по рахунках, і ти зобов'язаний повернути борг» [7, с. 19].

Чим більше Бай-лао просить про відтермінування боргу, тим лютішими стають висловлювання молодого хазяїна. Насамкінець, у гніві Му Жень-чжи пропонує лише єдиний вихід: донька Сі-ер – як сплата боргу. Окрім того, Му переконаний, що дівчині буде з ним набагато краще, оскільки Ян Бай-лао – жабрак: «У тебе їсти нема чого і одягтися нема у що. Якщо Сі-ер прийде сюди, хіба я буду до неї погано ставитися? Якщо вона залишиться у мене, усі твої борги будуть зараховані. Хіба це не дві добрих справи одночасно?» [7, с. 20].

Репліки Ян Бай-лао поглиблюють розпач, в якому перебуває чоловік. Репліка увібрала в собі не лише розпач, що окреслює безвихідне становище чоловіка, а й стала засобом самохарактеристики персонажа: «Ох! Молодий хазяїне! Пане Му! Адже Сі-ер ще дитя, у ній усе моє життя. Коли їй було лише три роки, померла її мати. Я дбав про неї, зростив її... Я вже старий... Чим я старішаю, тим більше люблю свою доньку. Ніколи з нею не розлучуся!» [7, с. 20]. У репліці помітне шанобливе ставлення до хазяїна. Попри вік, Ян Бай-лао розуміє соціальну дистанцію. Сукупність реплік образів-персонажів створила певний звуковий ряд, що зорозвучив персонажів, охарактеризував їх. Митці розставили смислові акценти на тих деталях, що є важливими на цілісному сприйнятті аудиторією головних та другорядних образів [1; 2; 3].

У свою чергу, епізодичні образи так само є порівняно самостійними та завершеними у часі та просторі. Їх роль у п'єсі «Сива дівчина» (白毛女) зводилася до логічного завершення дії у фабулі, композиції драми. Так, визначальними для зав'язки стали епізодичний образ-персонаж дядька Чжао, який прийшов привітати родину Ян Бай-лао із Новим роком, образи Да-шен як вірного слуги поміщика Хуана Ши-женя та Да-со – друга Ван Да-чуня, його помічника та однодумця. У фіналі п'єси знакову епізодичну роль перебрала на себе дворічна дитина Сі-ер. Як і головні та другорядні персонажі, епізодичні виписані авторами лише у процесі дії, без надання їм знакових рис (наприклад, групи селян у фіналі, що підтверджують знущання над ними поміщика та його слуг).

Засобом компоновки дії у п'єсі стали образи-речі, що перебрали на себе специфіку смаків образів-персонажів, підкреслили їх запити, передали особливості оточення. На думку співавторів підручника з «Теорії літератури», найважливіша функція інтер'єру – «слугувати опосередкованим засобом характеристики персонажа» [4, с. 160]. Зокрема, умови, в яких живе Сі-ер із батьком, передані через опис елементів їх будинку, невеликого, напівтеплого і напівсвітленого, бо бракує хмизу для його опалення.

Різким протиставленням вирізняється інтер'єр поміщика Хуана Ши-женя. Хе Цзін-чжи (贺敬之) та Дін-ні (丁毅) не просто звертають увагу аудиторії на садибу, а й вказують на речі, що є всередині. Так, для матері Хуана важливим стає звертатися із словами подяки до вищих сил у фамільній молельні, що наповнена димом курільних свічок. Неодноразовий акцент авторів на речах, що пов'язані з курінням опіуму, за композицією допомагає умотивувати різку зміну настрою матері поміщика та специфіку її кулінарних смаків. Загальну змістову організацію п'єси «Сива дівчина» (白毛女) підкреслюють образи-природного оточення. Згідно з «Теорією літератури», «відношення пейзаж – людина у художньому творі будується на принципах так званого психологічного паралелізму – контрастно-го протиставлення, або зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини» [4, с. 159].

Візуально-вербальний ряд п'єси побудований на пейзажах-консонансах. Наприклад, хуртовина у картині першій суголосна душевним переживанням Сі-ер, коли вона чекає батька і не знає, чим завершиться його зустріч з орендатором. Упродовж розвитку конфлікту драми образи-пейзажі не є визначальними. Дія відбувається у закритих приміщеннях. Натомість відкритий простір фінальних картин символізує неминучий початок чогось нового, на що вказують ремарки з описом весни, великого, розквітлого дерева на околиці села.

Неминуча кара настає поміщика та його слугу не лише у гонитві за ними селян, а й жахливою зливою, що змушує Хуана Ши-женя шукати притулку у лісі, де він несподівано і наштовхується у печері на Сі-ер. Це знакова зустріч, що тільки прискорює неминучу розправу. Таким чином, система художніх образів у п'єсі «Сива дівчина» (白毛女) змодельована співавторами через образи-персонажі, що за текстом є сформованими особистостями, коли вербально та візуально аудиторія знайомиться з ними на певному етапі життя. Про те, як жили герої п'єси, аудиторія дізнається через їх репліки та репліки інших дійових осіб. Формозміст драми посилені образами речового та природного оточення, що є співзвучними та узгодженими з перебігом сюжету «Сивої дівчини».

Отже, на нашу думку, поява на часі олітературеної Хе Цзіном-чжи (贺敬之) та Діном Ні (丁毅) народної музичної п'єси «Сива дівчина» вказувала на пошук нових форм вираження китайської драми. Митці, взявши за основу

відомий сюжет, наблизили його до вимог нового часу, зуміли подати цілу галерею образів, що були близькими та зрозумілими різним соціальним верствам повоєнного Китаю. Використана співавторами змістоформа «Сивої дівчини» (白毛女) зберегла гнітючу атмосферу гомінданівського режиму. Через галерею образів митці передали усі нюанси соціально-побутового життя. На жаль, політична тенденційність, прагнення у будь-якому аспекті людського життя віднайти соціальну нерівність, позначилася і на сюжеті п'єси. Подекуди схематичний, із використанням стереотипів, особливо у картинах, що стосуються ставлення заможної родини поміщика Хуана Ши-женя до збіднілої сім'ї Ян Бай-лао, твір завдяки продуману візуально-вербальному ряду й нині залишається знаним у новітній китайській драматургії.

#### Література:

1. Акімова А.О. Шляхи теоретичного та практичного оновлення китайської драми у контексті культурних змін другої половини ХХ століття. Мова і культура. 2016. Вип. 18, т. IV (179). С. 215–221.
2. Акімова А.О. Художні особливості філософського трактату «Дао Де Цзін». Збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Літературознавчі студії» [(м. Київ 2013 р.). КНУ ім. Т.Шевченка. 2013. № 37. Ч. 1. С. 10–15.
3. Акімова А.О. Особливості вербалізації концепту кохання в китайській та японській мовах. Збірник Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Мовні і концептуальні картини світу». КНУ ім. Т. Шевченка. 2015. № 54. С. 3–7.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. К.: Либідь, 2001. 488 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николюкин (гл.ред. и сост.), РАН. Институт информации по общественным наукам. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
6. Патріс Паві: Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
7. Хэ Цзин-чжи, Дин Ни. Седая девушка. М.: Издательство иностранной литературы, 1952. 92 с. URL: [www.rulit.me/books/sedaya-devushka-read-235132-1.html](http://www.rulit.me/books/sedaya-devushka-read-235132-1.html).

#### Анотація

#### А. АКІМОВА, А. АКІМОВА. КИТАЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ТВОРІ «СИВА ДІВЧИНА» /白毛女 (1943 – 1945 рр.)

У статті досліджується історичні аспекти розвитку та становлення китайської драматургії та її взаємозв'язок народною творчістю. Досліджено класичний період розвитку китайської драматургії ХХ століття та становлення прозових жанрів, засоби візуального та вербального, зокрема в першій національній китайській опері «Сива дівчина» /白毛女.

Проаналізовано шлях і динаміку змісту та форм творів китайських драматургів Хе Цзін-чжи/贺敬之 та Діном Ні /丁毅 в одній із хрестоматійних драм в історії китайської драматургії ХХ століття - «Сивий дівчині» /白毛女.

**Ключові слова:** драма, китайська драматургія, розмовна драма, вербально-візуальний ряд драми, репліки.

#### Аннотация

#### А. АКИМОВА, А. АКИМОВА. КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ДРАМА: РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «СЕДАЯ ДЕВУШКА» /白毛女 (1943 – 1945 гг.)

В статье исследуются исторические аспекты развития и становления китайской драматургии, а также ее взаимосвязь с народным творчеством. Исследован классический период развития китайской драматургии ХХ века, становления прозаических жанров, средства визуального и вербального, в том числе первой национальной китайской оперы «Седая девушка» /白毛女.

Проанализированы путь и динамика содержания форм произведений китайских драматургов Хе Цзин-чжи /贺敬之 и Дин Ни /丁毅 в одной из хрестоматийных драм в истории китайской драматургии ХХ века – «Седой девушке» /白毛女.

**Ключевые слова:** драма, китайская драматургия, разговорная драма, вербально-визуальный ряд драмы, реплики.

#### Summary

#### A. AKIMOVA, A. AKIMOVA. CHINESE LITERARY DRAMA: THE ROLE OF ARTISTICAL IMAGES IN THE WORK “GRAY-HAIRED GIRL” /白毛女 (1943 – 1945)

The article explores the historical aspects of the development and development of Chinese drama, as well as its relationship with folk art. The classical period of development of the Chinese drama of the twentieth century, the formation of prosaic genres, the means of visual and verbal, including the first national Chinese opera The Gray-haired Girl /白毛女, was studied.

The way and the dynamics of the content of the forms of the works of Chinese playwrights He Jing-chih /贺敬之 and Dean No /丁毅 in one of the textbooks in the history of Chinese dramaturgy of the twentieth century – “Gray-haired girl” /白毛女 were analysed.

**Key words:** drama, Chinese drama, conversation dramaduty, verbal-visual drama series, remarks.