



## СЕКЦІЯ 2 МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

УДК 821.581/ - 21

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ІСТОРИЧНИХ АСПЕКТІВ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НОВІТНЬОЇ ДРАМАТУРГІЇ

**Акімова А.О., аспірант кафедри мов і літератур  
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії**

*Інститут філології*

*Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

У статті автором висвітлено літературознавчий дискурс історичних аспектів китайської драми через призму новітньої драматургії, проаналізовано співвідношення нових форм вербального і візуального у драмі Тянь Ханя «Жінка-інспектор Се Яохуань» (谢瑶环) (1961), розкрито її особливості, а також новаторство драматургів у зображенні почуттів, емоцій та трагедії героїв. Крім того, автором проаналізовано традиційну китайську драму, яка представляє конфлікт, що був дуже актуальним на той час.

**Ключові слова:** нові форми вербального, драма, китайська драматургія, п'єса, розмовна драма, почуття, нові форми візуального, обов'язок.

В статті автором освіщен літературознавчий дискурс історичних аспектів китайської драми через призму новітньої драматургії, проаналізовано співвідношення нових форм вербального і візуального в драмі Тянь Ханя «Жінка-інспектор Се Яохуань» (谢瑶环) (1961). Розкрито її особливості, а також новаторство драматургів в зображенні почуттів, емоцій і трагедії героїв. Крім того, автором проаналізовано традиційну китайську драму, яка представляє конфлікт, була дуже актуальною в то время.

**Ключевые слова:** новые формы вербального, драма, китайская драматургия, пьеса, разговорная драма, чувства, новые формы визуального, долг.

#### **Akimova A.O. LITERATURE DIAGNOSTIC DISCOURSE OF THE HISTORICAL ASPECTS OF THE CHINESE DRAMA THROUGH THE PRISM OF THE NEWEST DRAWN**

In the article, the author highlights the literary discourse of the historical aspects of Chinese drama through the prism of modern dramaturgy, the correlation of the new forms of verbal and visual in the Tian Han drama "Woman-Inspector It Yaohuan" (谢瑶环) (1961) is revealed. Its features are revealed, as well as the novelists' The image of feelings, emotions and tragedy of heroes. In addition, the author analyzed the traditional Chinese drama, which represents the conflict was very relevant at the time.

**Key words:** new forms of verbal, drama, Chinese drama, play, conversation drama, feelings, new forms of visual, duty.

**Постановка проблеми.** Проблема дослідження та вивчення новітньої китайської драматургії визначається значним впливом соціальних та історичних важелів як на форму, так і на зміст п'єс. Варто зазначити закритість та заангажованість китайської драматургії, написання текстів виключно на китайську тематику, актуальними стають засоби візуального та вербального, що поглиблюють розуміння тексту, моделюють художню дійсність та перебіг життєвих колізій. Відсутність системного вивчення впливу зорового та слухового у китайській драматургії ХХ ст. дає підставу для актуального та ґрунтового розроблення теми громадянського обов'язку на прикладі п'єси відомого китайського митця Тянь Ханя «Жінка-інспектор Се Яохуань».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження новітньої китайської драматургії

представлене як частина праць О. Воробей, Н. Ісаєва, В. Кіктенко, Г. Семенюк, науковців та літераторів на території материкової України. У контексті літературного процесу в Китаї були видані праці Ван Говей, Мен Яо, Лі Сушена, Чжуан І-фу, Чжоу І-бая, Хун Шена.

Новітня китайська драматургія стала об'єктом дослідження таких науковців, як В. Аджимамудова, І. Гайда, Л. Меншиков, Л. Нікольська, А. Родіонов, В. Сорокін, Я. Щербakov, Є. Шалунова та інших.

**Постановка завдання.** Мета статті – поглибити знання про китайську драматургію, розкрити специфіку розуміння Тянь Ханем теми громадянського обов'язку, підкреслити способи авторського розкриття подачі історичного матеріалу та дослідити співвідношення нових форм вербального і візуаль-

ного в драмі Тянь Ханя «Жінка-інспектор Се Яохуань» (谢瑶环) (1961).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Прикметною особливістю новітньої китайської драматургії стає її тяжіння до загальносвітового театрального процесу. Зміни, що почали відбуватися у жанрі світової драматургії, позначилися на змістоформі п'єси. Розширення меж драми, що упродовж свого існування орієнтувалася виключно на внутрішню аудиторію, передбачало ознайомлення з нею світової спільноти.

Поступово у минуле відходять традиційні ампула, задіяні у китайській драмі, розширюється тематичне поле, новими стають засоби візуального та вербального. 1961 р. Тянь Хань пише п'єсу «Жінка-інспектор Се Яохуань». До переосмислення історичного минулого драматурга підштовхнуло бажання не просто по-новому подати історичні події VII–VIII ст., пов'язати їх із сьогоденням. Власне твір, за Л. Нікольською, викликав у роки «культурної революції», а саме 1966 р., жорстоку реакцію і був названий «отруйною травою» [1, с. 189]. В. Аджимамудова та М. Спешнев, аналізуючи драму, вказуючи на неоригінальність твору, написаного на вторинному матеріалі, тим не менш, підкреслюють його актуальність, новаторство та злободенність [2, с. 429]. «Жінка-інспектор Се Яохуань» стала не просто переробкою відомого сюжету, а самостійною новітньою драмою, покликаною ще раз підкреслити важливість взаєморозуміння між правителем та народом.

Про те, що суперечлива постать імператриці неодноразово привертала увагу митців, свідчить і поява 1963 р. на кіностудії Shaw Brothers костюмовано-історичної драми про окреслений період, режисер стрічки Лі Ханьсян потому був співзасновником першої кіностудії «голлівудського зразка» у Китаї та творцем багатьох китайських стрічок на історичну тематику, зокрема й на п'єсу «Сон у Червоному Теремі».

У передмові до п'єси Тянь Хань подає коротку історію її написання, вказуючи, що задум виник після відвідування у січні 1961 р. вистав традиційного театру у Сіані, провінціях Шеньсі та Шаньсі. Під час маньчжурського володарювання при владі була імператриця У Цзетянь (武則天, при народженні отримала ім'я У Мей, далі називала себе У Чжао, У-хоу, тобто імператриця, Тянь-хоу, небесна імператриця, 624–705 рр.), перша та єдина правителька у Китаї. Надалі У Цзетянь взяла собі чоловічий титул, оточення зверта-

лося до неї як «імператор», про що Тянь Хань теж наголошує у п'єсі: «У Саньси (вручаючи донесення). Прошу Імператора, мою тітку, пробігти це очима» [2, с. 12].

Час її правління і ліг в основу п'єси «Жінка-інспектор Се Яохуань». Роки правління У Цзетянь оцінені неоднозначно як китайськими дослідниками, так і європейськими. Упродовж 40 років перебування на троні, імператорка оголосила про створення нової династії Чжоу, керувала військовими вторгненнями до Центральної Азії та Кореї, зверненням до даосизму та буддизму, спорудженням буддійських печер Лунмень та мавзолею Цяньлін [3, с. 388]. Колишня наложниця по смерті першого чоловіка, імператора Тай-цзуна, вийшла заміж за його сина, майбутнього правителя Гао-цзуна. З 655 р. У Цзетянь стає правителькою, а з 660 р., позбувшись усіх конкурентів на престол, – одноосібною імператрицею.

Сильна та неоднозначна особистість надихнула Тянь Ханя не лише та текстову переробку, а й на сценічне втілення разом із постановником Хуанем Цзюньяно [1, с. 190]. Л. Нікольська, досліджуючи творчість митця, підкреслювала, що саме ця обробка була найбільш важкою для драматурга, бо, зазвичай, йому вистачало лише 2–3 тижнів для обробки теми. Робота над п'єсою зайняла більше двох місяців, упродовж яких «Тянь Хань своєрідно синтезував форму сучасної драматургії з традиційною» [1, с. 190]. На жаль, політична заангажованість позбавила дослідницю змоги здійснити об'єктивний аналіз драми, уникаючи наголосу на штучності викладу, коли нові методи, на думку вченої, не можуть передати глибину подій [4].

У Китаї, що і нині є країною театру, саме через проблематику та тематику п'єси, втілених у засоби виразності, митцям вдається донести важливість та необхідність проведення ряду реформ, кардинальних змін та новацій. Тож, попри неординарну особистість У Цзетянь, головним персонажем п'єси Тянь Ханя стає жінка-чиновник, діловод при дворі Се Яохуань. Враховуючи екзальтованість імператриці, Се Яохуань при дворі отримує теж чоловіче ім'я – Се Чжунцзюй.

Події у п'єсі поступово розгортаються у різних локаціях Китаю часів правління У Цзетянь. Конфлікт розпочинається у палаці Лояну, коли під час зустрічі з імператрицею У Саньси, начальник астрологічного відомства, повідомляє про заколот у провінції Цзяннані. Ситуація загострюється ще й тому,



що підбуренням населення займається один із представників танського правлячого дому, а тому наслідки можуть бути непередбачені, не обмежитися простим повстанням, а перекинутися на всю територію тодішнього Китаю.

Се Яохуань чи не єдина, хто наважується стати на бік заколотників і пояснити їх поведінку, адже «таким, як Лі Децай, довелося втратити землю, селяни втікають на озеро Тайху... Їх необхідно заспокоїти і тим самим навести лад та припинити розбрат у країні на самому початку» [2, с. 13]. Розуміння ситуації жінкою-інспектором пов'язане із життям не одного покоління її родини у Цзяннані. Тож, після недовгих міркувань, імператриця наказує дівчині збиратися в дорогу, даючи їй титул Правого Цензорату, чоловіче ім'я та особливий знак поваги – імператорський дорожній меч, власник якого має право не лише виносити, а й здійснювати смертний вирок.

Дія у п'єсі сприймається одночасно у двох напрямках: спершу Тянь Хань подає картини, що зумовлюють доцільність інспекції. Паралельно аудиторія знайомиться з мешканцями Сучжоу, одного із міст, де відбуваються заколоти. Зав'язкою конфлікту є зустріч Юань Синцзяня із Цай Шаобіном та Ван Цзяо, коли Юань не боїться зробити зауваження посадовцям: «Якщо ви діти знатних вельмож, то маєте знати, як себе поводити, маєте пам'ятати закони» [2, с. 31]. Для патріархального китайського соціуму такі слова вже прирівнюються до бунту, чим одразу й скористався У Хун, віддаючи наказ охоронцям присмирити нахабу.

За тодішніми законами Китаю, суд має вирішити, як покарати Юань Синцзяня. Перебіг суду повністю віддзеркалив порядки давньої імперії, коли діти родичів ставали привілейованим класом і нікого не боялися. Промова, вимовлена Юанем після звинувачень У Хуна, на слухну думку Л. Нікольської, розкриває стан речей вже у Китаї часів життя Тянь Ханя кінця 50-х – початку 60-х рр., коли після «великого стрибка» панував голод, населення, змрене непосильною працею, не витримуючи тяжких умов, шалено скорочувалося. Хаотичне будівництво доменних печей для потреб «малої металургії», вирубування садів для «сталі» загрожували екологічною катастрофою. Звичайно ж, не всі могли мочати, стає очевидним перебільшення влади прибічників Мао [1, с. 191].

У п'єсі виразником авторської позиції та її проекції з минулого на сучасне стає Юань Синцзянь, який не побоявся відверто сказати:

«Задля благоустрою в Сучжоу, як він говорить, «прославленого доброчинством Небесного управління» не вистачає міді та заліза і саме тому він і відбирає у народу залізну зброю та мідне начиння. Дійшло до того, що селянам нічим стало обробляти землю» [2, с. 37]. Саме тому, як і в VII – VIII ст., так і в XXI ст., селяни мусили тікати зі своїх домівок у пошуках кращого життя. Звичайно ж, сановники не погоджуються зі звинуваченнями Юань Синцзяня і починають виправдовуватися, що діяли згідно зі встановленими імператором законами. Окрім того, У Хун, виправдовуючись перед Се Яохуань, твердив, що зброя може бути небезпечною у руках селян, оскільки у будь-який момент може розпочатися заколот.

Попри це, слова ніяк не справляють враження на жінку-інспектора. Адже в історії Китаю за часів династії Цинь (246–210 рр. до н. е.) вже були випадки, коли сановники силоміць забирали у селян знаряддя праці з єдиною метою: задля того, щоб імператор Цинь Шихуан побудував собі металеву статую. Тоді це закінчилося стихійним селянським повстанням. Незадоволення викликало і наступне, не менш тяжке звинувачення у викраденні синами сановників задля втіхи служниць. Вирок Се Яохуань був неочікуваним для Ван Цзяо, У Суньхоу та Цай Шаобіна: вони мали повернути захоплені поля та будівлі, і, найголовніше, залишитися на деякий час наодинці вдома, задля виховання «себе читанням достойних книг» [2, с. 44].

Такий вирок був досить необачним, на думку У Хуня, який, переконаний у власній безкарності, зміг заявити: «Я бачу, що ти, шановний інспекторе, так і не зрозумів, наскільки високо над нами Небо і яка міцна під нами Земля» [2, с. 44]. На нашу думку, невідповідні історичні алюзії проектується Тянь Ханем таким чином, що повністю віддзеркалюють нещодавнє трагічне минуле Китаю, коли чиновники, впевнені у власній безкарності, чинили все, що їм заманеться. Саме безглузді, а часто й протизаконні вчинки, призвели до трагічних наслідків «культурної революції», не лише промислового, а й інтелектуального занепаду.

Нахабство, переконання у всесильності та вседозволеності позбавили як тодішніх сановників, так і тих, хто приймали постанови за життя митця, об'єктивності, відчуття часу та потреб нижчих прошарків китайського соціуму [4]. У Хун просто в очі дозволяє собі і надалі нахабні висловлювання,

принизливо-зверхне ставлення, прикриваючись високими родичами: «Се Чжунцзюй, ти є лише інспекторишко, яку бурю ти зможеш здійснити? Невже у Третього сина вищого сановника із-за тебе встане дибки хоч одна волосина? Ха-ха-ха!» [2, с. 45].

Подробиці, деталізація дрібниць, через які автор показує перебіг суду, передають напругу, дотримання законів та ставлення до них чиновників [4]. Упродовж слухання справи репліки дійових осіб подані без ремарок, театральних прийомів із грою світла чи додатковими звуковими ефектами. Тянь Хань лише візуально акцентує увагу на тому, що Се Яохуань не є стороннім слухачем, а шукає підтвердження звинувачень у документах, до того ж, ознайомившись із ними, не може стримати гніву. Надалі зверхність, безчинство, глибока впевненість у безкарності супроводжуються не лише висловлюваннями, а діями, підтвердженими сценічним перебігом: у запалі У Хун перевертає стіл та грубо виганяє інспектора.

Свідоме поєднання автором прозової та поетичної мови поглиблює та увиразнює зіткнення протилежних інтересів та поглядів. Сценічне їх втілення мають передати кардинально протилежні емоції дійових осіб. Так, якщо для У Хуна все це викликає іронічний сміх, для Се Яохуань така поведінка лише змінює настрій стриманого спостерігача на гнівного суддю, вирок якого досить суворий як для жінки. Власне страту Тянь Хань не відтворює текстуально. Про те, що сталося за межами сцени, аудиторія дізнається із візуальних ремарок митця, з метою нагнітання посиленних боєм барабанів: акт демонструє скривавлений меч, яким відтяв голову Цай Шаобіну.

Виконання наступного вироку зображено автором знову ж таки через ремарки. Се Яохуань лише віддає наказ дати сорок посиленних ударів У Хуну, а наслідки його виконання відтворюють вербальний супровід актора, якого згодом охоронці знову вводять на сцену. Зміна психологічно-емоційного стану У Хуна передана його мовою. У словах вже немає зухвальства, а тон позбавлений зверхності. Синтаксично це відтворено неокличними реченнями, а візуально – позою прохання. Картина закінчується перемогою Се Яохуаня.

Початок наступної дії супроводжує діалог жінки-інспектора та Юань Синцзяня, під час якого аудиторія знайомиться із минулим дійових осіб. Влучне поєднання прози та поезії, дотепні порівняння, на кшталт «навіки ми будемо разом, як ніби жовч та печінка» [2, с. 53], зро-

зумілі китайському глядачеві та зовсім неочікувані для зарубіжної аудиторії, підкреслюють самобутність та виразність новітньої китайської драми. Проведена паралель Су Луаньсянь під час співу Се Яохуань із Сюй Шу, а Юань Синцзяня із Цинь Цзя, персонажами китайських творів, лише поглиблює дане сприйняття. Поступово соціальний конфлікт п'єси змінюється ліричною настроєністю.

Подальші події знову повертають аудиторію до державних проблем. Зі слів служниці Се Яохуань дізнається, що імператор не задоволена перебігом відрядження, адже селяни на озері Тайху замислюють заколот. Проти наказу Яохуань повернути селянам відібрану землю стали поміщики. Наступне зауваження Су Луаньсянь не втрапить актуальності у будь-якому розширеному суспільстві: «Звичайно, коло ти покарала У Хуна та позбавила голови Цай Шаобіна, люди раділи. Попри це, У Саньси – один із найсильніших людей, які слідкують за виконанням законів. Чи випустять вони владу із своїх рук? Бо всі багатії та знатні особи заражені однією і тією самою хворобою» [2, с. 57]. Бажання багатіїв помститися переросло у написання скарги на Се Яохуань.

Заради боротьби зі злом та встановлення справедливості, прислухаючись до слів вірної Луаньсянь, Яохуань вирішує скористатися допомогою Юань Синцзяня, ім'я якого «Непохитний у вчинках» повністю відповідає характерові юнака. Окрім того, не менш героїчним є і його друге ім'я, отримане під час навчання у лікаря Лі, – Хуайцзин, що означає «Той, хто мріє про таємниці». Молодість персонажів бере гору над вирішенням державних проблем. І знову, як і у попередній картині, Тянь Хань через співи розкриває аудиторії теплі та щирі почуття, що виникли між Яохуань та Луаньсянь. Емоційне заповнення вистави супроводжується співом обох дійових осіб, коли вони, як герої давньої китайської легенди про земного юнака Пастуха та доньки небесного Володаря Ткалі, вирішили поєднати долі.

Подальший перебіг конфлікту відбувається у паралельному розгортанні дії п'єси, коли з авторських ремарок аудиторія дізнається про таємний візит до імператорського палацу Лая Цзюньчєня та У Саньси. Інтригу посилюють вербальне наповнення ремарок, адже зустріч із У Цзєтянем має вигляд радше не таємної доповіді, а безпідставного наклепу із викривленням фактів, що посилюють небезпеку навколо Яохуань. Тож імператор





вирішує особисто відвідати Сучжоу. Поведінка У Саньси, її ставлення до державних проблем створювали для аудиторії образ керівника, який живе проблемами народу. А для часу Тянь Ханя, на думку Л. Нікольської, відкидаючи політичну заангажованість монографії, критика правлячих кіл зводилася виключно до традиційних проблем, «у повітрі почала з'являтися ідея про керівника та народ. Наслідки бід походили від дурних думок керівника» [1, с. 192]. Авторка переконана, що дійсність, в якій жив і творив митець, змушувала шукати відповіді на багато питань, одним з яких і була спроба віднайти належне суспільство з мудрим керівником. Враховуючи, що дійсність за часів правління Мао можна було віддзеркалювати виключно через історичні паралелі, виникають дискусії стосовно виходу із ситуації непорозуміння між очільником держави та простим народом.

За Л. Нікольською, дві зовсім протилежні думки стосовно соціального устрою висловлювали Тянь Хань та Го Можо. Так, Тянь Хань не боявся критикувати культ особистості та весь той безлад, що він породжує. Відповідь Го Можо, у свою чергу, була дана спершу у драмі «Цай Веньцзі» (1959), потім – «У Цзетянь» (1960). У п'єсах митець «загострював увагу на тому, який має бути керівник країни у його розумінні» [1, с. 193], коли за основу відносин «керівник–народ» ставиться виключно похвала. Ідеологічним протиставленням думкам Го Можо і стала драма Тянь Ханя, в якій та сама проблема вирішувалась не через керівника імперії, а його оточення. Драматург, перш за все, «показав тяжке становище народу, в якому той опинився через «мудре» керівництво деспота. На особистості власне імператора Тянь Хань свідомо не зосереджувався, він судив про нього за результатами його діяльності» [1, с. 197].

У мудрості імператора переконана і Се Яохуань, яка відправила у палац таємний лист з описом справ, бо «Його Величність не захоче дослухатися до слів лише одного У Саньси» [2, с. 73]. Підлеглі переконані, що імператорові не належить сумніватися у вірності підлеглих. Нове наростання конфлікту сценічно передано через сумне прощання зі сльозами на очах Яохуань із вірною служницею та авторським зауваженням наприкінці одинадцятої картини про згасле світло.

Дванадцята картина починається детальним описом приміщення, в якому перебуває імператор та його довірені особи. Ремарки зосереджують увагу аудиторії на

емоціях начальника астрологічного відомства, який і розпочинає суд над Се Чжунцзюєм (ім'я Се Яохуань, отримане під час розслідування). Суд має вершитися від ім'я імператора і над його чиновником, що надає справі особливої серйозності.

Звернення Тянь Ханя до історичної теми вимагало дотримання правил реалістичного опису перебігу судів, коли задля оголошення вироку не просто заслуховували обвинуваченого, а піддавали його нелюдським катуванням. З огляду на те, що катувати будуть 22-річну Се Яохуань, дослівні назви начальника цензорату Лай Цзюньчєня про засоби катування надають драмі ознак хоррору, скеерованих на почуття як сценічного, так і текстувального сприйняття твору: «Безсмертний, який дарує плід», «Яшмова дівка, яка піднімається сходами», «Фенікс, який розпластав крила», «Мавпа, що надягає капелюх» [2, с. 76]. Тобто вказують ті пози, які вимушений буде приймати обвинувачений.

Підтвердженням слів дійової особи є подальші ремарки, що вказують на приготування знарядь катування і відбуваються за межами візуального сприйняття: «За сценою голос «Є», потім гуркіт та дзвін знарядь катувань, що встановлюються» [2, с. 76]. Подальше нагнітання сцени пов'язане з появою Се Яохуань, але вже у ролі засудженої. За тодішніми вимогами, дівчина входить до суду з накинутою на неї «мотузкою закону», що накидалася на плечі підсудного, звинуваченого в особливо тяжких злочинах.

Зберегти спокій Се Яохуань допомагає віра в її правоту та співпереживання за простий люд у Цзяннані. Яохуань не так налякана судом, як тим, що не змогла довести справу до кінця, отже, позбавити народ від страждань, а імперію – від роз'єднаності, що спричинить надалі криваву війну. Усвідомлюючи, що не виживе після суду, скриваючи мимовільні сльози, дівчина крадькома звертається і до Юаня, з вірою, що вони будуть щасливі у наступному житті: «Зустрінемося з тобою знову, там, де сили та думки об'єднаємо далеко від усіх переживань» [2, с. 77].

Якщо у раніше аналізованих нами п'єсах гострота конфлікту досягалася через прозову мову дійових осіб, у драмі Тянь Ханя, що залишила елементи традиційного поєднання співу та прози, частина реплік дійових персонажів, особливо тих, що передають емоційний стан, передані співом. У свою чергу, ремарки, подані після співу, віддзеркалюють характер Яохуань та впевненість у вірності

своїх вчинків. До зали суду Се увійшла, але на коліна не стала: «Зібравши усю мужність, обличчям звернувшись до суду, На кожне слово суддів відповідь знайду» [2, с. 77].

Звинувачення, оголошені інспекторові Лай Цзюньченем, торкалися не стільки перевірки, скільки покарання палицями сина сановника У та знесення голови Цай Шаобіну. Усі намагання Яохуань довести правомірність вчинків, слідування словам імператора про те, якщо кимось будуть захоплені чужі поля та буде виявлятися жорстокість до простого народу, то, попри соціальний стан, таких людей пробачати не можна. Натомість, Лянський ван переконаний, що Яохуань скористалася службовим становищем задля допомоги розбійникам та вбивцям.

Не зволікаючи, Лай Цзюньчень наказує починати допит Яохуань. Те, що відбувається за межами візуального сприйняття дії, пояснюють ремарки, в яких служителі не просто відводять, а тягнуть дівчину. Після першого допиту вона втрачає свідомість. Цинічно надаючи наказ облити її холодною водою, Цзюньчень вимагає продовження катувань. Попри тортури, інспектор не зламалася, навпаки, у Яохуань ще вистачило сил не просто вказати начальнику Цензората на те, що він злочинець, а й надалі відстоювати правоту своїх вчинків, подаючи вагомі аргументи, але говорячи про себе у чоловічому роді, що, з огляду на історизм, підкреслювало наближеність до імператора: «Я відряджений інспектувати Цзяннань, минуло менше місяця, а я вже виконав усі справи, згідно до задумок Наймудрішого і ні в чому не помилився. Ви ж бажаєте перетворивши мої дії у злочин. Лише одне непокоїть ваш розум: «Пошукай гарно – чого лише не знайдеш!» Швидше ріка Цанзян потече в іншому напрямі, чим я визнаю за собою провину» [2, с. 80].

Під час допиту незламна Се Яохуань називає Лай Цзюньченя правдивим словами, не приховуючи правди. Розлючений, начальник Цензорату наказує застосувати до неї найтяжчі тортури: «Мавпа, що надягає капелюх». Трагічний фінал п'єси: наглядач повідомляє суду, що інспектор не витримала тортур. Замість очікуваної радості, що позбулися небезпечного супротивника, сановники починають розуміти, кого вбили.

У фіналі п'єси лише кількох хвилин не вистачає імператорові, щоб своїм візитом довести: справедливість завжди буде доведена. Важливості візиту додає розгорнута ремарка про його оточення зі вказівкою на

службові ранги: «Її супроводжують охоронці, придворні дами, начальник канцелярії Цензорату Сюй Югун та Лун Сянцянь в одязі чиновника п'ятого ступеня» [2, с. 83]. Розв'язка п'єси засвідчує про непереборну віру та велике бажання у мудрого та правдивого імператора, коли безглузді рішення не будуть даватися взнаки на долі народу. Тож, через історичне тло драми митець ще раз переосмислив роль правителя та народу, зробивши проекцію на своє сьогодення. Конфлікт у п'єсі, за Л. Нікольською, показав різницю між «тим, що є та сутністю, пишною фразеологією та дійсністю, дистанцією між офіційно проголошеним та наявним у країні» [1, с. 197]. Тянь Хань, на думку дослідниці, навмисне не зупинився на розкритті особистості імператора, зосереджуючи увагу на образі Се Яохуань.

Наприкінці п'єси Лай Цзюньчень, остереігаючись гніву імператора, не наважується сказати, що закатавав інспектора, видаючи її смерть за самогубство, щоб уникнути покарання. Саме кат і визнав, що остання тортура стала смертельною. Вербально правдивість дій Яохуань підтверджують і репліки охоронця, який говорить про натовп, що прийшов на підтримку інспектора. І вже під час суду над У Хуном останній визнає усі свої провини. Віра в доброго імператора перемогла – злодії покарані, У Хуну та Лай Цзюньченю відтяли голову. А Се Яохуань посмертно нагородили 6 з 9 рангів у титулатурі спадкової аристократії.

П'єса завершується тринадцятою картиною, позбавленою політичних та державних суперечок. Натомість, аудиторія має можливість ще раз споглядати головних персонажів п'єси, зустріч яких відбувається уві сні. Се Яохуань під час співу нагадує Юань Синцзяню, що їхнє побачення – це «південна гілка під час сну». Слова, узяті з новели танського письменника IX ст. Лі Гунцзо. У творі невідома особа стає правителем країни Південна Гілка, коли ж прокидається, бачить, що країни – мурашник у дуплі дерева під гілкою, що тягнеться на південь [2, с. 93].

**Висновки з проведеного дослідження.** Отже, новітня драматургія, реформи, театально-мистецькі дискусії, що відбулися у другій половині XX ст., безпосереднім учасником яких був і Тянь Хань, стали поштовхом для написання історичної п'єси «Жінка-інспектор Се Яохуань». Життєві реалії вже самого митця знайшли тлумачення через образи дійових осіб, коли вчинки відпові-



дали настроєності не історичного минулого, а другої половини ХХ ст.

Теоретичні концепти Тянь Ханя на розвиток драми нового часу знайшли своє віддзеркалення у п'єсах митця. Переробки автором вже відомих п'єс довели спроможність творити навіть в умовах тотального політичного тиску. Попри схематичність у змалюванні образів високопосадовців, головні, другорядні та епізодичні дійові особи є цілісними, сформованими особистостями, які діють та здатні нести відповідальність за свої вчинки. Художній світ драм Тянь Ханя постає у діях, вчинках персонажів, що візуалізуються у теперішньому часі, автор вправно проектує події минулого на сучасний йому китайський соціум. Дійові особи драм митця не лише переживають, співчувають, а й діють. Вимоги сценічності зумовлюють і появу авторських ремарок. Спрощені до мінімуму, вони лише посилюють зорово-слуховий ряд п'єс. У свою чергу, глибоке дослідження митцем історії допомогло виявити вади сучасності, в якій довелося жити і писати Тянь Ханю.

Культ особистості, загравання, інтриги, одвічний острах правителя бути скинутим уможливили розгортання теми появи героя, здатного протистояти нападкам ворогів, як зовнішніх, так і внутрішніх. Усвідомлюючи, який вплив на митця мали п'єси Цзацзюй, ми провели паралелі між героями давніх китайських драм та персонажами Тянь Ханя. Безумовно, привертає увагу обов'язковий елемент покарання. Злочин розкривається мудрим суддею, яким здебільшого і виступає прави-

тель, усі винні покарані. Основним мотивом розвитку сценічної дії у Тянь Ханя є обігравання теми служіння народові. Групування персонажів на два табори – позитивних і негативних – посилювало формозміст п'єс.

Співвідношення нових форм візуального та вербального посилювало як основну думку, так і контекст творів. Міміка, жести, емоції, розширення сценічного простору, міські локуси моделювали сценічну дійсність п'єс митця. Вербальне апелює у драмах митця до аудиторії, посилює ефект дії, її динаміку, умотивовує авторські ремарки та репліки. Візуальне у драмах Тянь Ханя відтворювало рухи персонажів, їх костюми, особливо переконливими вони були у сценах із переодяганням в «Жінці-інспекторі Се Яохуань». Інформація мала зчитуватись аудиторією за допомогою безсловесних повідомлень, коли енергія зовнішньої мови доповнювала внутрішню.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Никольская Л. Тянь Хань и драматургия Китая XX века / Л. Никольская. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – 215 с.
2. Современная китайская драма: Сборник / Пер. с кит.; составл. и послесл. В. Аджимамудовой и Н. Спешнева. – М.: Радуга, 1990. – 445 с.
3. Jonathan W. A history of China / W. Jonathan. – University of California Press, 1997. – 388 p.
4. 中国话剧运动五十年史料集, 第一辑/田汉、欧阳予倩、洪深等。–北京:中国戏剧出版社, 1958年02月第1版。–317页。(Рух за розмовну драму: Збірка статей та матеріалів за п'ятдесятирічний період. Т. 1 / Тянь Хань, Оуян Юйчен, Хун Шен та ін. – Пекін: Театральне вид-во Китаю, 1958. – 317 с.).