

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**«Особливості ідіостилю Му Шиїна у парадигмі текстів шанхайського
неосенсуалізму 30-40-х рр. ХХ ст.»**

**Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»
студентки ІІ курсу магістратури
спеціальності 035.06 Філологія
(східні мови та літератури (переклад включно))
ОНП «Східна філологія,
західноєвропейська мова та переклад:
китайська мова і література»
Беспалої Олександри Геннадіївни**

**Науковий керівник:
д. філол. н., доцент Ісаєва Н.С.**

Київ-2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ІДІОСТИЛЮ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	7
1.1. Поняття ідіостилю та концептуальне поле його досліджень	7
1.2. Класифікація комплексних підходів до вивчення ідіостилю	12
Висновки до першого розділу	18
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ МУ ШИЇНА У КОНТЕКСТІ ШАНХАЙСЬКОГО НЕОСЕНСУАЛІЗМУ 30-40 рр. ХХ СТ.	19
2.1. Культурно-історичний контекст формування творчої особистості Му Шиїна	19
2.2. Життєвий та творчий шлях Му Шиїна.....	27
Висновки до другого розділу	38
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІДІОСТИЛЮ МУ ШИЇНА У ПАРАДИГМІ ШАНХАЙСЬКОГО НЕОСЕНСУАЛІЗМУ	39
3.1. Світоглядна парадигма шанхайського неосенсуалізму та творча система координат Му Шиїна	39
3.2. Змістова складова ідіостилю Му Шиїна: характерні теми, мотиви, образи.....	48
3.3. Формальний аспект ідіостилю Му Шиїна: жанрово-стилістична динаміка та мовні особливості	65
Висновки до третього розділу	79
ВИСНОВКИ	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	86

ВСТУП

Дослідження ідіостилю Му Шиїна у парадигмі китайського неосенсуалізму є актуальним з кількох причин. По-перше, поняття індивідуального авторського стилю передбачає сприйняття мовця та його творчої свідомості як первинну основу мовознавчих досліджень, а отже, воно корегує із сучасною антропоцентричною парадигмою. Таким чином, концепт ідіостилю у літературознавстві – інструмент, був залучений до наукового простору відносно недавно, але створив численні додаткові плани для дослідження світової літературної творчості.

Втім, поряд з науково-лінгвістичною перспективою, яка наголошує на актуальності досліджень ідіостилістики, є також історично-культурна. ХХІ ст. – період глобалізації та тісних міжкультурних контактів. Літературна творчість завжди була одним з найбільш прогресивних та чутливих видів мистецтва, що рефлекторно відгукується на усі соціальні та особистісні зміни. Таким чином, література Шанхаю 20-40-их рр. ХХ ст. може зробити сучасне покоління ближчим до розуміння Китаю і китайців і, особливо, їх історії та світогляду.

Нині у вітчизняному літературознавстві термін «ідіостиль» починає використовуватися щодалі активніше, проте українська синологія не містить досліджень творчості Му Шиїна зокрема і неосенсуалістів загалом. Таким чином, поєднання цих двох аспектів у роботі обґрунтовує її актуальність та підвищує наукову цінність результатів.

Мета дослідження – визначити, счистематизувати та описати характерні особливості ідіостилю Му Шиїна у парадигмі китайського неосенсуалізму.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні **завдання**:

- дослідити поняття ідіостилю у контексті сучасних лінгвістичних і літературознавчих розвідок та основні підходи до його вивчення;
- охарактеризувати диференційні фактори культурно-історичного середовища, які вплинула на життєвий та творчий шлях Му Шиїна, проаналізувати його ключові етапи;

- окреслити ключові моменти художньої парадигми китайського неосенсуалізму та визначити роль Му Шиїна його розвитку;
- визначити та описати змістові характеристики індивідуально авторського стилю Му Шиїна на матеріалі оригінальної прози;
- систематизувати формальні особливості творів Му Шиїна.

Об'єкт дослідження: художня проза китайського письменника-неосенсуаліста 30-их рр. ХХ ст. Му Шиїна.

Предмет дослідження: змістові та формальні особливості ідіостилу Му Шиїна у контексті творчої парадигми китайського неосенсуалізму.

Матеріал дослідження: оригінальні тексти малої прози Му Шиїна як знакового представника шанхайського неосенсуалізму, зокрема: оповідання, що ввійшли до збірок «Кладовище» («公墓», 1932), «Жіноча статуя з платини» («白金的女体塑像», 1934) та «Почуття святої діви» («圣处女的感情», 1935), а також оповідання, опубліковані у літературних журналах Шанхаю та не включені до збірок. Це наступні оповідання: «П'ятеро у нічному клубі» («夜总会里的五个人», 1932) та «Шанхайський фокстрот» («上海狐步舞»), «Чоловік-забавка» («被当作消遣品的男子»), «PIERROT», «Craven «А», «Червона богиня полювання» («红色的女猎神»), «Чорна півонія» («黑牡丹»), «Ніч» («夜»), «Друге кохання» («第二恋»), «Мадам Ікс» («某夫人»), «Жінка у темно-зеленому вбранні» («墨绿衫的小姐»). Крім того, для визначення особливостей прози неосенсуалістського етапу творчості Му Шиїна, також було досліджено ранні його оповідання: «Наш світ» («咱们的世界»), «Сто днів» («百日»), «Чорний ураган» («黑旋风»), та інші.

Матеріалами для дослідження життєвого та творчого шляху Му Шиїна, вивчення творчої парадигми китайського неосенсуалізму та ролі письменника у ньому стали ґрунтовні праці з теорії та історії літератури. Серед західних синологічних досліджень, корисними були Кембриджська історія китайської літератури, укладена К. Чаном і С. Овеном (K. Chang and S. Owen) [29],

комплексна праця, присвячена культурно-історичним аспектам життя Шанхаю О. Лео (O. Leo) [40]. Безпосередньо проаналізувати Му Шііна як неосенсуалістського письменника дозволяють ґрунтовні матеріали з історії та теорії китайського модернізму Ш. Ши (Sh. Shih) [52]. Для вивчення власне постаті Му Шііна, у нагоді стало біографічне дослідження А. Філда (A. Field) [34] та здійснений ним переклад окремих оповідань, а також три томи збірок перевидання творів Му Шііна («*穆时英全集*») з коментарями редактора та укладача Янь Цзя'яня [70].

Мета і завдання роботи зумовили вибір наступних наукових **методів дослідження**: для дослідження постаті Му Шііна, характеристики його життєвого та творчого шляху, виділення вирішальних факторів, що впливали на його художню прозу, було застосовано *біографічний метод*, а також методи *контекстуального* та *культурно-історичного аналізу*. Таке поєднання підходів дозволило чітко окреслити середовище, яке надихнуло Му Шііна приєднатися до шанхайської школи неосенсуалістів.

Здійснення всебічного повного дослідження ідіостилю Му Шііна забезпечили наукові методи *концептуального* та *лінгвістичного аналізу*. Застосування обидвох методів допомогло відтворити концептуальну картину світу та творчу свідомість автора, втілену у змісті твору, а також відстежити специфіку використання мовних засобів для реалізації концептів на вербальному рівні.

Протягом усього дослідження використовувались *загальнонаукові методи*, а саме – *аналітичний, системний, дескриптивний та компаративний*, аби забезпечити всебічне осмислення виділеного художнього та теоретичного матеріалу.

Новизна роботи зумовлена критичним браком у сучасній вітчизняній синології надійних та ґрунтовних досліджень шанхайського неосенсуалізму загалом та Му Шііна зокрема. У Китаї темою представників цієї літературної течії почали цікавитися у кінці ХХ ст., активність дослідження відповідного об'єкту та предмету у західному китаєзнавстві припадає на першу декаду ХХІ

ст. Таким чином, демонструючи відсутність наукового інтересу у даному секторі досліджень, українська лінгвістика та літературознавство ігнорують ранні етапи генези китайської модерністської літератури.

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури, що містить 99 позицій, з них 72 – іноземними мовами. Загальний обсяг роботи становить 94 сторінки, з них 83 сторінки – основний текст.

РОЗДІЛ 1.

ПОНЯТТЯ ІДІОСТИЛЮ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Поняття ідіостилю та концептуальне поле його досліджень

Актуальність ідіостилю як об'єкта філологічних та літературознавчих студій визначена формуванням у кінці ХХ ст. нової антропоцентричної наукової парадигми. Порівняно із системно-структурним підходом, що панував у мовознавчих та літературознавчих студіях раніше, антропоцентризм зосереджений на носіїві мови як на унікальному об'єкті мовної дійсності. Поняття індивідуальної мовної свідомості та індивідуальних комунікативних стратегій для втілення дискурсу стають одними з важливих інструментів сучасних дослідників мови [1, с. 275]. Таким чином, мова вже не вивчається як абстрагована від активної реальності система знаків, що, незалежно від середовища, є спільною для усіх носіїв. Натомість людина-носій стає у центрі мовознавчих координат і кожен індивідуальний носій мови володіє унікальною мовною свідомістю, спростовуючи уявлення системних структуралістів про однорідність мови.

Контекст антропоцентричної парадигми зумовив і необхідність встановлення ідіостилю як термінологічної одиниці. Активно розвивалися дослідження ідіостилю в літературі у 80-ті рр. ХХ ст., коли постаті авторів та їхні творчі навички почали детально вивчати, перш ніж дослідити їхній твір, аби розкрити більше змістових та формальних особливостей творів [8, с. 6]. Фактично, концепт ідіостилю природньо сформувався на позначення індивідуального стилю кожного автора. Втім, дефініції цього поняття та підходи до його вивчення в українських філологічних студіях ще не є уніфікованими.

З роками антропоцентрична наукова парадигма розвивалася, проникаючи у нові дисципліни, диверсифікуючи власні методи та засоби дослідження, ускладнюючи внутрішню категоріальну структуру. Таким чином,

концепт «ідіостиль» тісно межує з поняттями, визначення яких є подібним – найпоширеніший приклад такого взаємозв'язку, наприклад – концепт ідіолекту [13, с. 197].

Концепт ідіостиллю тісно пов'язаний з іншою важливою категорією філологічних дисциплін – поняттям стилю. Стель окремих творів, стиль авторів-представників однієї творчої школи, стиль текстів, що належать до однієї епохи усі пов'язані між собою і так само впливають на індивідуальний авторський стиль і демонструють спільні з ним ознаки [18, с. 100]. Стель у літературі та мові загалом розуміється як сукупність ознак, що характеризують той чи інший твір у контексті доби, літературного напрямку чи індивідуального творчого доробку. З огляду на це, логічно було б розуміти «індивідуальний авторський стиль» як сукупність визначних характеристик, притаманних творам одного і того ж письменника.

Поняття «стель» майже не вживається без ідентифікатора контексту (стель доби – стель школи – стель письменника), так і концепт індивідуального авторського права у баченні сучасних мовознавців набуває рис, що вирізняють його серед подібних концептів у взаємопов'язаних інформаційних полях різних дисциплін. Наприклад, за думкою В. Виноградова, ідіостиль як сукупність ознак літературного тексту обмежується лише формальними характеристиками та мовними засобами вираження [6, с. 84].

Втім, інші визначення, які науковці пропонують для цього терміну, охоплюють багатший семантичний план. І. Тарасова, наприклад, говорить про зв'язок ідіостиллю з когнітивною лінгвістикою, зображуючи ідіостиль як відображення індивідуальної концептуальної картини світу [25, с. 154-165]. Когнітивна лінгвістика – ще одна дисципліна, яка завдячує своїм існуванням відмові від структуралізму та розвитку антропоцентричної парадигми, підкреслює беззаперечні зв'язки між когнітивними (мисленнєвими процесами) та мовою, а також вираження цих процесів через засоби останньої [15, с. 157]. Когнітивна лінгвістика – це напрям, актуальний для сучасних мовознавчих та

літературознавчих досліджень, адже він ставить перед наукою ряд критичних запитань, відповідь на які потребує більш комплексного, холістичного підходу. Відтак, як когнітивна лінгвістика спрямовує дослідницький фокус на комплекс факторів та сукупність неоднорідних понять, так й ідіостиль є полісемантичним, складним поняттям, яке включає у себе не лише специфіку застосування інструментів мови, а й аспект вербалізації пізнавальних процесів.

У західноєвропейських студіях Е. Семіно, наприклад, ідіостиль належить до однієї з характеристик автора як творчої особистості, яка використовує власну систему комунікативно-когнітивних координат для спілкування за допомогою засобів мови [50, с. 99]. Таким чином, ідіостиль є відображенням картини світу індивіда, у своєму письмі автори звертаються до відтворення цієї картини. Когнітивна картина світу, сформована з концептів та когнітивних універсалій, лежить у основі мовної та є масштабнішою за неї. Оскільки у тексті мовними інструментами розкривається поверхнева специфіка літературної творчості певного письменника та суто формальна лінгвістична картина, ідіостиль полісемантичний комплексний фактор може слугувати інструментом для дешифрування повної концептуальної картини світу та встановлення зв'язків у когнітивно-комунікативній площині.

Найближчим терміном, сполучним з ідіостилем, у наукових працях вважають ідіолект. Ці два поняття часто утотожують через їх семантичну близькість. Ідіолект – це теж індивідуальний авторський стиль, особливості якого відображаються на закономірностях використання мови та мовних засобів. Згідно з визначенням, запропонованим у «Літературознавчій енциклопедії», ідіолект охоплює не лише індивідуальні особливості вербальної комунікації індивіда, а й усю сукупність притаманних як йому, так і групі інших носіїв, до яких він відноситься, інструментів та засобів мови [11].

Як у терміні «ідіостиль» основою є поняття «стиль», так для ідіолекту паралельними концептами спільного рівня але відмінних площин є діалект та соціалект. Сам ідіолект, власне, не існує ні в соціальній (як соціолект), ні в контексті територіальної єдності (як діалект) – навіть вбираючи в себе

специфіку мови та мовлення територіальної та соціальної групи, до якої належить, мовець самостійно формує систему індивідуальних мовних інструментів [8, с. 5]. Крім того, така дефініція поняття ідіолект дозволяє говорити про його стосунок до усіх текстів створених тим чи іншим автором протягом усього життя.

Розмежування цих двох понять в українській та іноземній філологічній традиції є питанням для дискусій. Втім, якщо зосередитися на статтях «Літературознавчої енциклопедії», то ідіостиль, на відміну від ідіолекту, формує цілісну систему, складену з різноякісних компонентів [17]. Іншими словами, ідіостиль є сукупністю не лише індивідуальних мовних засобів, втілених на формальному рівні, а й семантичних елементів, що відповідають концептуальній картині світу та втілюють специфіку когнітивно-комунікативних процесів на рівні змісту.

Таким чином, якісні відмінності між поняттями ідіолекту та ідіостилю дійсно існують. Ідіостиль включає у себе конотаційний аспект, тоді як ідіолект є сукупністю індивідуальних мовних одиниць та їх структурологічних характеристик застосування – специфічна робота з цими одиницями, індивідуальні фактори їх використання, сформовані у стилістичну систему, яку автор застосовує у своїх художніх текстах вже є поняттям більш змістовним та комплексним – ідіостилем [14, с. 28]. Таким чином, ідіостиль можна застосовувати до окремих компонентів творчості письменників, наприклад, їхніх творів, що належать до одного літературного напрямку чи періоду творчості цього автора. Крім того, аналіз ідіостилю може допомогти встановити динамічні тенденції генези літератора та його робіт.

Таким чином, досліджуючи ідіостиль, до поняття ідіолекту можна звертатися як до однієї зі складових аналізу. Вивчення ідіолекту підкреслює важливість синтаксичних, лексичних, граматичних особливостей мови автора, що є також важливим, у контексті когнітивної лінгвістики та антропоцентричної наукової парадигми, для аналізу мовної картини світу письменника [8, с. 8]. Виділення за допомогою такого аналізу базових одиниць

мови та порівняння характеру структури їх застосування становить основу розуміння індивідуальної творчої системи автора.

Відповідно, якщо складовою ідіостилю, яка відповідає за індивідуальні формальні характеристики тексту, то концептосфера, або концептуальна ідіосфера є сукупністю понятійних, змістових особливостей. Крім того, ідіостиль дозволяє віднайти у тексті деталі концептуальної картини світу автора. Таким чином, концепт є базовою одиницею такого компоненту ідіостилю як ідіосфера. У контексті літературознавчих досліджень, концепти розділяють на художні та нехудожні. Художні концепти існують виключно у площині художніх текстів – вони є компонентами цього тексту, які відповідають когнітивним категоріям пізнання і сприйняття автора [9, с. 616]. Таким чином, компонентами ідіосфери зокрема і ідіостилю загалом виступають індивідуальні художні концепти.

Концептуальна ідіосфера складається з двох рівнів – ядра та периферії. У центральному ядрі концептосфери зосереджені основні поняття та концепти, які становлять базу творчих текстів письменника. У термінах літературознавчих досліджень до ядра концептосфери можна віднести тематику та проблематику творів, типові сюжети, архетипи персонажів та ідеї, покладені в основу творчості. На базі концептів, що входять до цих фундаментальних категорій художнього тексту, будується і решта ідіосфери – її концептуальна периферія. Понятійна периферія містить асоціативні, перцептивні, оцінні компоненти, що входять у текст через їх зв'язок з концептуальним ядром ідіосфери [20, с. 81]. Семантичні та когнітивні елементи ідіосфери гармонійно поєднуються з компонентами ідіолекту, тобто вербальною реалізацією індивідуальної свідомості; вихідним об'єктом такої взаємодії є відображення індивідуальної концептуальної картини світу у художньому тексті.

Ідіостиль є поняттям, яке застосовують у багатьох сферах сучасної лінгвістичної науки. Так, наприклад, ідіостиль через його зв'язок зі когнітивним аспектом є суміжним поняттям деяких категорій когнітивної

лінгвістики, соціолінгвістики, дискурсології, тощо [24, с. 9]. Втім, найбільш доцільним та ефективним є його застосування у ході літературознавчих досліджень.

Концепт ідіостилю у сучасному літературознавстві є корисним інструментом дослідження, за допомогою якого можна аналізувати різноманітні об'єкти. По-перше, індивідуальний авторський стиль безпосередньо пов'язаний з поняттям художнього стилю загалом. Ідіостиль, що проявляється у художньому тексті, може слугувати одночасно критерієм характеристики сукупності творів різних авторів що належать до одного історичного періоду чи літературного напрямку – завдяки тому, що ідіостиль та його компоненти відображають не лише індивідуальну концептуальну картину світу, а й спільні для усіх творчих представників доби чи течії елементи. З іншого боку, ідіостиль – це шлях до розуміння автора та дешифрування його творчої свідомості та комунікативно-когнітивні закономірності перцепції та експресії за допомогою відображених у тексті індивідуальних особливостей мислення і письма.

Таким чином, ідіостиль – це категорія літературознавчих досліджень, що дозволяє дослідити літературний процес та творчий план художньої прози, використовуючи постать автора та його індивідуальну творчу свідомість як первинну одиницю аналізу.

1.2. Класифікація комплексних підходів до вивчення ідіостилю

Ідіостиль – поняття, яке застосовують у різних сферах лінгвістичних досліджень, а отже, за десятиліття його активного використання сформувався ряд підходів до ідіостилістичних досліджень. Розглянувши матеріали, що стосуються цього концепту, І. Сидоренко виділяє шість таких підходів: «системно-структурний, естетично-маркований, образно-композиційний, комунікативно-когнітивний, адресно-діяльнісний та функціонально-домінантний» [21, с. 298]. Звісно, це не обмежений ряд опцій для дослідників, які можуть генерувати та імплементувати власні методики, проте кожен з

підходів був неодноразово описаний у роботах лінгвістів та літературознавців, тому вони становлять методологічну основу ідіостилістичних досліджень.

Перший підхід, системно-структурний, пов'язаний з науковою парадигмою мовознавця В. Виноградова, одному з основних теоретиків ідіостилістичних досліджень. Згідно з його визначенням ідіостилю, це явище втілюється за допомогою засобів мови виключно на комунікативному рівні, тому і системно-структурний підхід за об'єкт сприймає формальні характеристики художнього тексту. Таким чином, особливості творчого письма автора зумовлені жанром твору, стилем тексту та індивідуальною авторською стилістикою [16, с. 82]. Водночас важливим для розуміння цієї комплексної структури є правильна концептуалізація вербалізованих образів, зумовлена вибором на центральне місце твору самого автора.

Згідно з В. Виноградовим, мовні засоби, що складають ідіостиль автора, не є цілковито унікальними, але відображають певні закономірності творчого середовища, у якому перебуває автор. За цією позицією, типові риси творчості доби або літературного напрямку зумовлюють певні аспекти творчості автора, і вже у поєднанні з його індивідуальною стилістикою становлять ідіостилістичний комплекс [7, с. 108-117]. Саме автор є центральним елементом розуміння ідіостилю, а тому він і визначає усі стилістичні особливості твору. Таким чином, підхід називається «системно-структурним», адже розглядає порядок формування ідіостилю у вигляді системи або структури зв'язків, у якій індивід автора займає центральну позицію.

Другим підходом до розуміння та дослідження індивідуального авторського стилю є естетично-маркований. Естетика як підрозділ філософії сформувалася ще століттями тому і, серед питань, які актуалізувала ця галузь, звісно, були пов'язані з мистецтвом. Мистецтво як спосіб творчого вираження досвіду людства за допомогою образів є одним з каналів поширення та розвитку естетики: у цій філософській науці навіть сформувалося два керівних підходи: традиційна, або класична естетична теорія, та рецептивна естетична теорія, яка ставить у центр визначення естетичного змісту об'єкта не його

автора, а аудиторію [27, с. 37-46]. Таким чином, естетичне значення, закладене автором, та естетичне сприйняття зі сторони читача завжди вважалося невід'ємною частиною художньої літератури.

Цей підхід якісно відрізняється від попереднього, системно-структурного підходу до розуміння ідіостилю, який базується на ствердженні В. Виноградова про значимість формальних мовних елементів у формуванні індивідуального авторського стилю. Естетично-маркований підхід відображає одне з положень М. Бахтіна про те, що ідіостиль не обмежений виключно категоріями лінгвістики, а методи та інструменти роботи з мовою і вербальної реалізації – лише засіб вираження естетичної категорії художнього тексту [3, с. 177]. Таким чином, як початкова точка відліку ідіостилістичних досліджень сприймається питання естетичного: естетична ціль автора та рецепція естетики як творцем, як і споглядачем, які, своєю чергою, сформовані на основі фундаментальних уявлень про світ автором та аспектів його індивідуальної творчої дійсності.

Образно-композиційний підхід за основу приймає поділ тексту на семантично-стилістичні компоненти, одиницею яких є «прозаїчна строфа» [23, с. 231]. Згідно з думкою прихильників такої методології, у художньому прозовому тексті поділ композиційного цілого та його побудова за допомогою абзаців і є головним предметом дослідження ідіостилю. Стилістичні, синтаксичні та семантичні особливості тексту, підкреслені, об'єднані або розділені за допомогою членування його на абзаци є унікальними для кожного автора, у них прослідковується його творча інтенція та специфіка вираження індивідуальної творчої свідомості за допомогою «прозаїчної строфи».

Не менш важливою у цьому підході є також образна складова. Образність – важлива риса будь-якого художнього тексту, тому, коли йдеться про індивідуальний авторський стиль, образність відіграє у його визначенні фундаментальну роль. Світ творів сам по собі – цілісний образ, який відтворює дійсність автора, і складається він з комплексу конкретних художніх образів, народно-етнічних образів, запозичених у загального пласту культури образів,

чи образів індивідуальних, слів-образів, тощо; взаємопов'язана, цілісна така система та специфіка її словесно-художнього вираження також становить основу ідіостилю [26, с. 139]. У сукупності з композиційною, формальною складовою, внутрішній аналіз образної системи, співвідношення цих елементів, їх автономне та спільне значення становить базис образно-композиційного підходу до дослідження ідіостилю.

Комунікативно-когнітивний підхід робить найбільший акцент на природі ідіостилю як поняття, що реалізується у сучасній науковій парадигмі. За основний матеріал для дослідження береться концептосфера, тобто сукупність концептів, словесно-мовним втіленням яких є, власне, художній текст [19, с. 106]. Таким чином, головна ідея, якої дотримуються прихильники цього підходу, полягає у безумовній природі художнього тексту як продукту, результату діяльності індивідуальної свідомості автора, його пізнання, та сформованої ним концептуальної картини світу.

Крім того, художній текст сприймається не лише як продукт творчості авторської свідомості, а як інструмент спілкування. Саме тому у ході застосування комунікативно-когнітивної парадигми типовим є використання комунікативного методу аналізу тексту, який включає визначення індивідуальних закономірностей спілкування, його домінантних компонентів, гносеологічний та онтологічний аспекти авторського мислення, його асоціативні та оціночні судження, тощо [4, с. 15]. Таким чином, комунікативно-когнітивний підхід зумовлює приділення уваги дослідників до двох аспектів: процесу пізнання та процесу спілкування.

Адресовано-діяльнісний підхід гармонійно сполучає ознаки комунікативної та естетичної методології, про які йшлося раніше: суттю цього підходу є визначити комунікативну мету творчого продукту автора та визначити, які елементи авторського стилю найбільше впливають на здійснення цієї мети у ході спілкування з реципієнтом та сприйняття твору останнім [2, с. 28; 5, с. 4]. Таким чином, у контексті адресно-діялісного підходу матеріалом дослідження слугує не стільки текст, скільки дискурс –

поєднання тексту як продукту з комунікативним контекстом його застосування.

Дискурсологія як міждисциплінарний напрям лінгвістичних досліджень з її науковим об'єктом та методологічним набором є тісно пов'язаною зі стилістикою: поняття «дискурс» і «стиль» деякі вчені утотожують або ж не розмежовують, інші ж говорять про їх взаємовиключення або співіснування у суміжних площинах мовознавства [10, с.148-159]. Таким чином, зважаючи на взаємозв'язки цих концептів, можна говорити про застосування категорій стилістики у дискурсологічних дослідженнях і навпаки.

Найбільш повний набір категорій, що застосовуються у ході аналізу, та найбільш деталізований вихідний результат ідіостилістичних досліджень притаманний підходові, який І. Сидоренко називає «функціонально-домінантним» [21, с. 301]. Особливістю його є те, що він поєднує аналіз структурно-стильового комплексу художнього тексту, а отже обидва виміри твору – змістовий та формальний – впливають на визначення закономірностей ідіостилю його автора. Попередньо описані підходи відрізняються від поточної методології тим, що вони обирають домінуючу філософську теорію або літературознавчу парадигму, фокусуються виключно на вербальній реалізації або ж ідейній основі. Функціонально-домінантний підхід, натомість, відзначає рівнозначну важливість і формальної, і змістової складової з усіма їх елементами.

Цей підхід також доцільно називати «структурно-стильовим», адже у його основі – структура внутрішніх елементів побудови художнього тексту, тобто індивідуальна концептосфера, і стилістичні особливості його зовнішньої композиції, тобто особливості індивідуального авторського ідіолекту.

Таким чином, існують різноманітні підходи до дослідження індивідуального авторського стилю. Через існування різних дефініцій та різницю у розумінні цього поняття науковцями, неможливо встановити універсальний алгоритм його дослідження. Втім, зважаючи на вищенаведені закономірності наукової методології а також природу ідіостилю як явища

літературознавчих досліджень, можна скласти практичну схему характеристик індивідуального авторського стилю.

Насамперед, необхідно визначитися з матеріалом дослідження. Як вже зазначалося раніше, ідіостиль, на відміну від ідіолекту, дозволяє обмежити вибір зразків художніх текстів із загального доробку автора на основі їх спільних та відмінних рис, зумовлених використанням однакової тематики, проблематики, образної системи чи творчої ідеології, втіленням у письмі схожих тенденцій вербалізації [14].

Для ефективного аналізу ідіостилу необхідно розділити художній текст на плани – змістовий та формальний. Перший буде відповідати за визначення концептуальної ідіосфери шляхом вичленування понятійного та образного ядра, а також асоціативної периферії. Відтак, усі елементи, що формують змістову основу творів, є об'єктом дослідження; для художнього тексту актуальними у цьому контексті елементами є тематика, проблематика, образна система, застосована для створення зображення подій та їх тла, архітипічні для автора персонажі та специфіка формування художнього конфлікту, тощо. Усі вони формують сукупність концептуальних елементів, що відповідають за дешифрування картини світу письменника у контексті когнітивної парадигми.

Другою площиною художнього тексту, без якого дослідження ідіостилу не було б повним – формальний, тобто зовнішній. Досягти повного розуміння ідіостилу без безпосереднього аналізу стилістичних особливостей художнього тексту неможливо. Необхідно звернути увагу на специфіку мовної реалізації концептів, виділених у ході дослідження змісту, аби визначити показові, характерні лексичні, граматичні та синтаксичні риси письма, а також частовживані літературні тропи і засоби, що дозволяють говорити про однорідність формальних ознак художнього тексту.

Таким чином, аналіз індивідуального авторського стилю у контексті сучасної лінгвістичної парадигми є одним з ключових інструментів літературознавчих досліджень. Він дозволяє віднайти закономірності письма певного автора, аби протиставити його роботам інших літераторів або

порівняти з ними, прослідкувати втілення творчих ідей доби або напряду, тощо. Зважаючи на актуалізацію соціолінгвістики, лінгвокультурології та когнітивної лінгвістики у поточні десятиліття завдяки поширенню антропоцентричної наукової парадигми, дослідження ідіостилю є релевантним у контексті вивчення й іноземної мови, й іноземної літератури.

Висновки до першого розділу

Хоча термін «ідіостиль» здебільшого розуміють як індивідуальний авторський стиль, науковці філологічних галузей не дійшли згоди стосовно уніфікованого визначення цього поняття. Існує шість базових підходів до розуміння ідіостилю як концепту та дослідження його у рамках мовознавства або літературознавства: функціонально-домінантний, адресовано-діяльнісний, комунікативно-когнітивний, системно-структурний, естетично-маркований та образно-композиційний.

Аби забезпечити найбільш повний та різнобічний аналіз ідіостилю, необхідно звернутися і до аспекту змісту, і до аспекту форми, аби розуміти взаємозв'язок між концептуальною ідіосферою та характеристиками ідіолекту, тобто бачитимемо типові закономірності вербалізації концептів творчої свідомості письменника.

РОЗДІЛ 2.

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ МУ ШИЇНА У КОНТЕКСТІ ШАНХАЙСЬКОГО НЕОСЕНСУАЛІЗМУ 30-40 рр. ХХ СТ.

Незважаючи на те, що прожив усього 28 років, Му Шиїн встиг пройти складний шлях формування як письменник-неосенсуаліст. Специфіка його творів, написаних під впливом цього літературного напрямку, зумовлена середовищем, у якому розвивалася особистість автора, а середовище це без перебільшень було унікальним – складна соціально-політична ситуація на національному рівні у часи Китайської Республіки та особливі обставини життя Шанхаю як відкритого для колоніалістів порту міжнародної торгівлі поєдналися в унікальний досвід і відобразилися як на долі Му Шиїна, так і на його життєвій філософії та літературному світобаченні.

2.1. Культурно-історичний контекст формування творчої особистості Му Шиїна

Му Шиїн народився у перший рік існування Китайської Республіки – у 1912, а помер 1940 року, до проголошення комуністами КНР, а отже, його життя і творчість припали на бурхливі десятиліття китайської історії. Історичний контекст зумовив не лише зовнішні культурні та політичні фактори, що мали безпосередній вплив на творчість та індивідуальний стиль автора, а й на соціальні обставини, в яких письменник виховувався, етичні та естетичні впливи, до яких він був відкритий протягом життя, та інші менш очевидні деталі, що сформували його як особистість. Досліджуючи життя на творчість Му Шиїна, його літературні успіхи та індивідуальний стиль, неможливо ігнорувати ні діахронічний, ні синхронічний розрізи середовища, частиною якого він був. Таким чином, важливо осмислити не лише пропозиції та виклики часу, у який жив Му Шиїн, а й проаналізувати таку важливу в його творчості даність, реальність як місто Шанхай. Зважаючи на унікальність

подій та історичного досвіду доби, а також непересічну славу Шанхаю, можна стверджувати, що твори Му Шиїна належать до унікального часопростору, дослідження якого, безумовно, є ключем до ідіостилу письменника.

Інавгурація Сунь Ятсена та заснування Китайської Республіки у 1912 році, хоч номінально й завершували давню традицію імперіалізму та звільняли країну від панування іноземних правителів в особі маньчжурської імператорської династії, втім, фактично не принесли Китаю стабільності у жодному з аспектів народного життя. Уряд Сунь Ятсена, який скоро змінили імперіалісти Юань Шикая, не втримав владу і не зміг дотримати прогресивного курсу розвитку Китаю. Згодом, вже у 1920-их роках, військові та політичні конфлікти між урядом у Пекіні та спільними силами націоналістів та комуністів, громадянська війна між останніми після завершення японсько-китайської війни (1937-1945) – усі ці події порушували звичний уклад життя та поставили китайське суспільство в умови постійного політично-економічного напруження [56, с. 116-117].

Шанхай, який став основною платформою розвитку творчості Му Шиїна, а також його музою та героєм багатьох його творів, перебував в особливих обставинах. Доречно говорити про уклад життя Шанхаю 1910-40-их років через те, що період динамічних змін розпочався там набагато раніше, ще у ХІХ ст. Після поразки Китаю у першій опіумній війні, за домовленостями Нанкінського договору 1842 року, Шанхай став одним з «портів миру» («商埠»), у якому було створено сприятливі умови для іноземної торгівлі колоніальних імперій світу [22, с. 342-345].

Десятиліття відкритості Шанхаю до західного світу, необмежена комунікація з іноземцями, взаємний культурний обмін, зумовлений обміном економічним, та прагнення населення Шанхаю вижити в умовах, що склалися, визначили політичну орієнтацію цього міста на найближчі роки, всуціль до середини ХХ ст.: китайськими торговцями в Шанхаї у різні роки було підписано «Угоду про захист Південно-Східного Китаю» («东南保护约款») та

«Угоду про захист Шанхаю та околиць» («保护上海城厢内外章程»), метою яких було не допустити розвиток анти-імперіалістичних настроїв у Шанхаї [99, с. 13-14].

Водночас Шанхай кін. XIX – поч. XX ст. не можна називати підґрунтям імперіалізму. У 1911 році Шанхай був задіяний у Сінхайській революції, яка, втім, мала не тільки анти-імперіалістичний, а й анти-маньчжурський характер. Пізніше, 1925 року, трапився інцидент 30 травня («五卅运动») – агресія поліції проти анти-імперіалістичної демонстрації у Шанхаї, що завершилася кількома фатальними випадками, викликав демонстрації та бунти, спрямовані проти іноземців-колоніалістів, по всій країні [46, с. 1509]. Ще пізніше, 1932 року, у Шанхаї відбувалися численні сутички між китайцями та японськими військовими, зосередженими там – період конфлікту відомий як перший шанхайських інцидент, або інцидент 28 січня [38, с. 25-29]. Хоча у трьох наведених ситуаціях Шанхай виступав проти імперіалістів, протести та демонстрації були направлені не проти імперіалістичного ладу як такого, а проти конкретних дій конкретних урядів. Тим паче, інцидент 30 травня й інцидент 28 січня стали результатом провокацій з боку британців та японців відповідно.

Саме через таку відсутність чітко сформульованої громадянської позиції міста Шанхай, за версією Ш. Ши, став економічним, а не політичним центром нового Китаю [52, с. 234]. І ця науковиця не єдина підтримує ідею, що Шанхай, який існував буквально затисненим між Китаєм та західними колоніалістами, так чи інакше став місцем розвитку нової культури та нової народності – перших китайських космополітів [45, с. 20-21].

Шанхай кін. XIX – поч. XX ст. був політично, соціально та культурно відокремлений не лише від решти території материкового Китаю, а й сам носив риси внутрішнього роз'єднання. Через умови Нанкінського договору та його наслідки, у місті з'явилися іноземні квартали – французька концесія («French Concession» – «上海法租界»), інтернаціональні поселення

(«International Settlements» – «上海公共租界»), а також японський район Хункоу (раніше відомий як «Hongkew», нині – «虹口区»). Ці райони з автономним адмініструванням, підпорядковані владі іноземних колоніалістів, займали близько половини площі міста [51, с. 11]. Таким чином, геополітично Шанхай був напівколонією.

Ці обставини зумовили й певні демографічні та соціальні закономірності. З одного боку, у місті була помітно представлена нерівність між представниками різних національностей, статі, роду занять. З іншого боку, незважаючи на те, що рівень життя китайських емігрантів у місті був невисокий, люди з усього материкового Китаю стікалися до Шанхаю через високі шанси працевлаштуватися – станом на 20-30-ті рр. ХХ ст., це місто було одним з найбільших виробників країни. Крім того, менш вимушений до політичних та ідеологічних пошуків чи дебатів Шанхай фокусувався на економічних питаннях – бідні емігранти з інших регіонів Китаю прагнули вижити, нові китайські капіталісти прагнули збагатитися, а багатії з заходу – примножити своє багатство за рахунок імпорту та експорту через розвинуте портове місто – а тому економічний розвиток Шанхаю навіть у роки всесвітньої фінансової кризи був явищем абсолютно природнім [59, с. 175-182].

Опинившись у Шанхаї, людина, не пристосована до принад великого вестернізованого мегаполісу – а такою людиною, безумовно, був Му Шиін, могла збагатити власний досвід багатьма новими, закритими для решти Китаю речами. На початку ХХ ст., а особливо у 1930-ті рр., Шанхай переживав «золотий вік» з погляду багатьох західних дослідників [32]. Це був перший етап розквіту міста і, особливо, його нічного життя: відкривалися заклади, зокрема джазові танцювальні зали, що прославили нічні забави Шанхаю за його межами – «Paramount Ballroom», «Ciro's Nightclub», та інші [33, с. 7]. Поява нових місць для розваг спричинила зміни у соціальній динаміці міста: з'явилися типові відвідувачі таких місць, китайці та іноземці, що відкривали для себе нічні розваги напівколоніального мегаполісу, а також майже окремий

клас працівників цих закладів, до якого входили музиканти, офіціанти, танцівниці (для останніх у той період навіть з'явився термін – «舞女»). Це все змінило не лише архітектурний ландшафт міста та топос шанхайського дозвілля, а й стало рушієм соціальних та, безумовно, культурних змін.

Сукупність вищезазначених соціально-економічних факторів, які були визначними для життя у Шанхаї, зумовили комплекс визначних культурних рис, характерних виключно для цього міста виключно у цей період часу. У контексті культурного контрасту доцільно говорити, наприклад, про формування двох протилежних груп письменників, що спиралися на власні уявлення про етику та естетику: пекінської та шанхайської літературних шкіл. Оскільки перша сформувалася у місті, яке більше шести століть було центром політичного та культурного життя, її представники надавали більшу перевагу традиціоналізму, їхні твори у відповідний момент ставали «корисними» для Китаю, вони підіймали питання національної ідентичності, народного спадку. Водночас їх не можна звинувачувати у навмисному ігноруванні прогресу: вивчення історії пекінської літератури у діахронічному розрізі свідчить про те, що письменники цієї школи так само долучені до формування та розвитку китайського модернізму, а їхні твори – цікаві, не позбавлені оригінальності, сучасні [29, с. 26-527].

На противагу літераторам пекінської школи, шанхайські автори початку ХХ ст. проявляли більшу свободу як в тематиці своїх творів, так і у стилістиці. Коли у Пекіні поважали твори, які підносять Китай та засуджують імперіалістичну нападсть, у Шанхаї, вельми очікувано, пишуть та публікують твори про задоволення міського життя, нові, запозичені з Заходу забави, не проповідуючи, але зі смаком презентуючи і нову естетику, і нову мораль. У засобах мови ці автори не обмежені, як і у тих літературних прийомах чи архетипах персонажів, які створюють, надихнувшись прикладом Заходу. І такі тенденції розбіжності не обмежуються протиставленням пекінської та шанхайської шкіл; у цьому сенсі Шанхай та його культурне життя представляють унікальне, самобутнє поле для дослідження.

Яскраве, суперечливе, багате шанхайське життя не могло не стати рушієм творчого прогресу. В історії цього міста в період 1920-30-их років ідеться не лише про літературу, а й про інші види мистецтва. Незвичайна натура міста яскраво прослідковується у візуальній культурі: твори образотворчого мистецтва не поступаються, але ділять увагу з більш сучасними засобами візуального вираження – фотографією та кінематографом. Талановиті сучасники Му Шііна, які мали досвід життя у Шанхаї, ділилися враженнями про нього, як про місто-колаж, складене з фрагментів, які нізащо не могли б належати до одного цілого: критик Фу Лей, письменник Ши Чжецун, та і сам Му Шіін використовували такі образи, аби відтворити Шанхай у своїх роботах [49, с. 3].

Розвиток візуальних видів мистецтва у 20-30-ті рр. в Шанхаї зумовлений і темпом науково-технічного прогресу, і доступністю його досягнень шанхайським митцям. На цей період припадає початок популяризації ілюстрованих видань – «画报». На їх сторінках здійснювалися експерименти фотомистецтва: автори випробовували різні положення камери, змінювали експозицію, джерела світла, об'єкти зйомки. За допомогою цих журналів розвивалося сучасне мистецтво фотографії, а Шанхай водночас ставав більш популярним за своїми межами – популярним як набір сміливих, часто абстрактних знімків. Ці видання – «Друг» («良友画报»), «Шанхайські маньхуа» («上海漫画»), і особливо «Шанхайський ілюстрований журнал» («上海画报») нині вважаються одними зі джерел сучасної візуальної культури міста [28, с. 97-99].

В умовах стрімкого розвитку візуального мистецтва у періодиці, постало питання гармонійного співіснування образотворчого мистецтва або фотографії та літературної творчості. Раніше цілком присвячені літературі газети та журнали мали конкуренцію у вигляді «журналів з картинками» – проте і у цьому випробуванні Шанхай та його населення знайшли вдале для обох сторін рішення – почали виходити друком іншого типу видання,

ілюстровані літературні журнали. Синкретичність модерного мистецтва, досягнута таким чином у Шанхаї 20-30-их рр., прикладом якої може бути журнал «Шанхайські маньхуа» («上海漫画»), позитивно вплинула на митців міста, запропонувавши їм як стабільну платформу для публікацій, так й ідеї для нових форм та засобів творчості [39].

Поряд з ілюстрованими журналами, які видавали виключно твори візуального мистецтва, або розширювали простір візуально-текстової синкретичної творчості, розвивалися у Шанхаї й суто літературні журнали. Завдяки відкритості до найновіших тенденцій Заходу, на ринку міста у гармонійній пропорції зростали попит та пропозиція іноземної літератури. За підтримки великих видавництв у 1920-30-их рр. у Шанхаї існувало більше ста видань літературних журналів [52, с. 240]. У них велика увага приділялася творам західної літератури, а особливо – найновішим з них. Таким чином, Шанхай одним з найперших у Китаї познайомився з творами Джеймса Джойса, Вірджинії Вульф та інших. Крім того, жителям Шанхаю були вільно доступні такі іноземні журнали, як «Vanity Fair», «Harper's Bazaar», «Le Monde» [30, с. 128-129].

Таким чином, Шанхай був плідним ґрунтом для розвитку модернізму як повноцінного напрямку творчості. Населення цього міста не лише переймало звички та звичаї своїх західних сусідів з іноземних кварталів, а й надихалося їх культурою. Тому лексикон шанхайців вже у 1920-30-их роках був збагачений словами, пов'язаними з модернізмом – «现代主义», «近代», «现代派» та «现代性». Ці впливи, звичайно, слугували поштовхом для творчого сегменту населення міста не лише споживати культурні досягнення інших а й, зважаючи на особливе положення, у якому знаходилися – на лінії розмежування іноземних колоністів та поглинутого політичними змінами рідного Китаю – пробувати власні сили у літературі нового часу.

Тому на сторінках літературних журналів з'являлися не лише переклади, а й перші твори шанхайських модерністів. Саме ця платформа – шанхайські

літературні журнали – і стала запорукою успіху Му Шиїна та його однодумців з шанхайської школи неосенсуалізму.

Оснoву творчості прихильників цього напрямку склав журнал «Безколіїний потяг» («无轨列车»), заснований Лю На'оу – тайванським письменником. Після навчання в Японії він захопився моральними та естетичними вподобаннями тамтешніх неосенсуалістів і почав історію своїх публікацій перекладами їхніх творів, серед яких – проза Рііті Йокоміцу, Кавабати Ясунарі, та інших [61, с. 10-11]. На сторінках цього журналу, який виходив щодва тижні, було ще мало оригінальних творів, проте Ши Чжецун та Лю На'оу саме у цьому виданні почали демонструвати перші проби пера.

Варто зазначити, що багате культурне тло Шанхаю не лише спричинило появу великої кількості митців, що зверталися до різних видів та засобів творчості, а й дозволило їм у всьому різноманітті формувати групи та школи. Як продемонстрував «Безколіїний потяг», письменники об'єднувалися на основі спільних ідей та бачення майбутнього літератури. Тому після закриття цього журналу у нових виданнях, до яких причетний Му Шиїн, фігурували знайомі імена: Ши Чжецун, Лю На'оу, Є Лінфен, Ду Хен, та інші. Два останніх, зокрема, належали до редакторської групи журналів «Сучасність» («现代» - «Les Contemporains») та «Ілюстрований журнал літератури та мистецтва» («文艺画报»), у яких часто з'являлася проза Му Шиїна.

Таким чином, Шанхай був містом, що не дарма став і натхненням Му Шиїна, і його другим домом, і персонажем його творів. У першій половині ХХ ст., коли жив і писав Му Шиїн, Шанхай був на піку свого успіху – економічне зростання, відмінне від решти Китаю; відкритість до іноземних впливів як у соціальних, так і культурних аспектах; багате та цікаве нічне життя – це були ті фактори, що позитивно вплинули на культуру міста та надихнули творчу частину його населення на пошук нових шляхів до мистецтва, а решту шанхайців – сприйнятливими та відкритими для цих спроб і пошуків. Му Шиїн як особистість і як митець – невідривний від Шанхаю

1930-их років, а його шлях до успіху не може розглядатися у розриві з вищезгаданою шанхайською школою неосенсуалістів.

2.2. Життєвий та творчий шлях Му Шиїна

Му Шиїн (1912-1940 рр.) прожив усього 28 років, проте його життя та творчий шлях можна вважати достатньо багатими, аби розділити їх на періоди. Основним підґрунтям цього поділу є зовнішні та внутрішні фактори, що суттєво впливали на тематику, проблематику та авторський стиль письменника, а також політичні та соціальні аспекти його діяльності. Саме з метою поглибити аналіз творів Му Шиїна необхідно зібрати важливі біографічні відомості, проаналізувати літературну еволюцію творів, а також оцінити сприйняття автора та його прози у професійних колах та серед широкого загалу.

Му Шиїн (穆时英) народився у місті Цісі (慈溪市) поблизу Нінбо у провінції Чжецзян. Це – місто повітового значення, населення якого на час дитинства та дорослішання Му Шиїна налічувало ледь більше за 200 тисяч осіб [58, с. 190]. Його батько – банкір, спекулював на золоті і втратив усі свої статки у 1927, коли Му Шиїнові було 15 років, через що занедужав і за кілька років помер [34, с. хvі]. Втім, попри трагічні події у житті родини, Му Шиїн не посів чільне місце у патріархальній структурі сім'ї, натомість занурився у літературний світ та заробляв на життя, рекламуючи принади різноманітних розважальних закладів міста.

Про ранні роки життя Му Шиїна, окрім наведених вище даних, відомо небагато. Зі спогадів молодшої сестри письменника, ще у дитячі роки він з волі батьків був заручений, проте, коли надійшов час одружуватися, вже дорослий Му Шиїн відмовився [69]. Таким чином, можна зробити висновок, що ріс майбутній письменник у відносно невеликому місті як представник середнього класу, котрий рано вимушений був почати самостійно заробляти. Зі внутрішніх факторів виділялися його незалежність та прогресивність. Ці

риси портрету письменника у перші два десятиліття його життя вже дозволяють говорити про раннє формування постаті майбутнього митця-модерніста.

Значні зміни відбулися у житті Му Шиїна на початку 1930-их років, коли він перебрався на навчання до Шанхаю. Дослідження творчого шляху письменника доцільно починати саме з «шанхайського» періоду, а тобто 1929 року. Про літературну творчість Му Шиїна до 1929 року відомо досить мало – наявні лише відомості про його зацікавленість літературою та пристрасть до читання, зумовлені вихованням у родині доволі високо рівня освіти та культури, привілейованого соціального положення [34, с. xxiv].

1929 року, у віці 17 років він вступив на факультет західної літератури (西洋文学系) університету Чженьдань (Aurora University 震旦大学), також відомого як університет «Аврора» (Université l'Aurore). Заснований 1903 року французькими католицькими просвітниками, у 30-40-их роках цей заклад став одним з найбільш розвинених вищих навчальних закладів західного зразка у Шанхаї [42, с. 406]. Таким чином, переїзд до більшого та багатшого на життєві перспективи Шанхаю, а також приєднання до освітньої спільноти викладачів та студентів французького католицького університету сприяли тому, щоб Му Шиїн вже тоді почав шлях письменника.

Перше оповідання Му Шиїна «Наш світ» («咱们的世界») було опубліковано 1930 року у журналі «Нова література та мистецтво» («新文艺»). Ши Чжецун, який тоді був головним редактором цього видання, одразу звернув увагу на твір та запропонував розмістити його на першій шпальті, додавши власну рецензію. У ній про Му Шиїна йдеться як про талановитого юного письменника, перед яким – широкі літературні перспективи. Крім того, йшлося навіть про те, що юнак, який виріс у багатій родині, досить вдало може змалювати життя бідного люду – а це, безумовно, вважалось ознакою літературного таланту [98].

Саме цей твір задає тон найперших робіт автора, у яких важлива роль відводиться соціальній тематиці, проблемам життя бідного населення, нерівномірності розподілу фінансів у суспільстві. Це оповідання, крім того, спершу налаштувало аудиторію та інших літераторів на користь Му Шиїна як пролетарського письменника, творчість якого вкладається у рамки актуальної на той час проблематики.

Однак, у наступних творах, опублікованих відразу після «Нашого світу», вже була помітною зміна динаміки та тематико-ідеологічної орієнтації письменника. Оповідання «Чорний ураган» було опубліковане у наступному номері журналу «Нова література та мистецтво». Збірка «Полюси» («南北极»), видана 1932 року, містила оповідання схожої тематики [98]. У цих творах, як і раніше, йшлося про людей нижчих прошарків суспільства і проблеми міської бідноти були основними, однак в них заслабка роль відводилась ідеологічним настановам, що унеможливило їх зарахування до взірцевої пролетарської літератури. Таким чином, оповідання «Наш світ» можна вважати самостійним знаковим твором першого етапу творчого становлення Му Шиїна – його вихід на літературну арену Шанхаю з гострою соціальною прозою.

Схожі тенденції демонструє перша збірка Му Шиїна «Полюси», яка вийшла друком 1932 року, та була перевидана вже у 1933. У Шанхаї вона здобула популярності серед читачів та отримала визнання колег-письменників. Саме цю збірку західні дослідники часто називають «дебютом» Му Шиїна як письменника, адже вона привернула до нього стільки уваги. Наскрізною темою збірки було зображення контрасту між людьми різного соціального походження. Таким чином, тематично у період до 1932 року творчість Му Шиїна ще містила соціальну проблематику та звертала увагу на життя не лише міських багатіїв у вестернізованому суспільстві, а й пропонувала конфлікт між їхнім існуванням та проблемами бідного населення.

У більшості оповідань збірки «Полюси» соціальний конфлікт виражається через протилежне суспільне положення двох персонажів (наприклад, у «Чорному урагані»), або через підкреслення соціального стану

персонажа та обставин, у які він потрапляє, тощо. Загалом настрої збірки можна вважати анти-капіталістичним, в описах життя збіднілого, але більш благородного та чесного люду можна прочитати критику розпусного міського життя.

Перспектива, що її окреслювала творчість Му Шііна, остаточно змінилася з виходом збірки «Цвинтар» («公墓») 1933 року. Після успіху збірки «Полюси» від письменника очікували продовження розвитку соціальної проблематики, так вдало оціненої ще у першому його творі – «Наш світ». Втім, саме збірка «Цвинтар» остаточно визначила його пріоритети у власній творчості. Оповідання, віднесені до цієї збірки, зосереджувалися на житті міста та його еліти. У збірці найбільш яскраво описані спокуси та розваги вестернізованого мегаполісу, кольори, звуки та світло урбаністичного пейзажу, модерні уявлення про вільні та романтичні стосунки багатих чоловіків та розкутих жінок [65, с. 40-42].

Збірка «Цвинтар» не була першою роботою, яку Му Шіін присвятив тематиці життя напівколоніального мегаполісу та його незвичайним мешканцям. До цього, ще на початку 30-их років, уже вийшло друком його оповідання «Чоловік-забавка». Саме воно тематично та стилістично відповідає тому етапу його творчості, який цілковито наступив після публікації «Цвинтаря». У центрі оповідання – історія, заснована на досвіді самого Му Шііна в університеті, присвячена темі кохання молодих людей. Таке відхилення від гостросоціального курсу, а також положення головних героїв-інтелігентів не справили очікування літературної спільноти, а також викликало критику.

Оповідання «Хлопець-забавка» хронологічно співпадає з публікацією збірки «Полюси», а тому у критиці нерідко порівнюються ці два протилежні твори. Проте, у відповідь на звинувачення стосовно цього модерністського твору, Му Шіін і сам відповідав, що бачить творчість окремо від ідеології та політичного контексту: *«Наразі я продовжую раціонально досліджувати різні «-ізми» [у значенні «переконання»], тож я ще не намагався вести*

одноманітне життя чи бути вірним лише одному з переконань» [73, с. 9] [Тут і далі переклад наш – Б.О.]. Тож 1932 рік можна назвати вирішальним – саме він розмежує ранній етап його творчості, його літературних пошуків, та той період, коли він визначився зі своїми «переконаннями».

Твори Му Шііна здобули цілісність у звертанні саме до урбаністичної тематики та модерністської стилістики у 1932 році, а «Цвинтар» став першим кроком до утвердження Му Шііна як художника урбаністичної сучасності.

Ця збірка стала для Му Шііна прогресивним кроком не лише з погляду тематики, а й у плані творчої майстерності. Його роботи вже більше нагадували твори тих шанхайських письменників, які належать до китайської течії неосенсуалізму – Ши Чжецуна та Лю На'оу. В мовному інструментарії та засобах художнього стилю чимдалі більше простежується чуттєвість, якій надаються переваги. У деяких оповіданнях також помітне звернення до прийомів психологічних романів – певні ознаки психологічної прози вже можна знайти у наповненому внутрішніми монологами та психологічними анатомічними розтинами оповіданні «Хлопець-забавка», проте найбільше використання цих прийомів письменник розвинув саме у збірці «Цвинтар».

Подібні атмосфера та настрої знаходять розвиток у більшості робіт Му Шііна, написаних та опублікованих з 1932 по 1934 роки: оповідання «Жіноча скульптура з платини», «П'ятеро у нічному клубі» та «Шанхайський фокстрот» продовжують фокусуватися на тематиці та проблематиці життя Шанхаю 1930-их років. Його творчий стиль продовжує розвиватися у вимірах чуттєвості, візуальної яскравості, модерного експерименту. Більш помітним стає його захоплення іноземними письменниками: японцем Ріті Йокоміцу, французом Полем Мораном, американцями Томасом Пінчоном та Джоном Дос Пассосом [34, с. xxxiii].

У 1935 році Му Шіін відкрито демонструє свою зацікавленість у кіномистецтві. Якщо до цього його твори демонстрували використання прийому «монтажу», що робили візуальну образність його прози, подібної до зміни кадрів та планів у кінострічках, то саме цього року Му Шіін публікує

першу статтю, присвячену безпосередньо кінематографу. Його стаття, «На захист кіномистецтва – критика «соціалістичного реалізму» («电影艺术防御战——斥捐着”社会主义的现实主义”的招牌者») містить відкрите засудження підходу до кінематографу представників «лівого крила» мистецтва [57]. Написавши цей матеріал, Му Шиїн також долучився до конфлікту, що точився з приводу якісного контрасту «м'якого» та «твердого» кінематографу («软性电影对硬性电影»). Сам Му Шиїн, як і його письменники-однодумці з шанхайської школи неосенсуалістів, надавали перевагу саме першому підходу до кінематографу, адже, як і література, що вони шанували, «м'яке кіно» пропонувало більше простору для творчості, свободи у вираженні думок та ідей, ширшу палітру засобів та інструментів для втілення.

Темі кінематографу присвячена й інша його критична стаття – «Теорія монтажу» («MONTAGE 论», 1937). У ній йдеться про монтаж як засіб роботи з візуалізації в кінематографі у кількох аспектах: основи кіномистецтва, декомпозиція та реконструкція, фокус на деталях, концентрація та гармонізація часопростору, зображення у кадрі, позиція та кут зйомки камери, ритм у кадрах та їх зміна, співіснування зображення та звуку тощо [62, с. 6]. Незважаючи на те, що Му Шиїн не створив жодного фільму, ця стаття демонструє його обізнаність з інструментами кінематографу, які він, втім, доволі майстерно використовував у своїй прозі.

Можливість долучитися до кіномистецтва з'явилася у Му Шиїна, коли він жив у Гонконзі – на запрошення однієї з кінокомпаній він написав сценарій до фільму «15 гідних воїнів» («十五义士») [97]. У фільмі йшлося про патріотів, які у ході антияпонської кампанії захищали Китай на північному сході. Однак, фільм так і не було завершено, хоча слава про Му Шиїна як про автора «15 гідних воїнів» у Гонконзі перевищила його славу як автора неосенсуалістських збірок та оповідань.

Період успіху Му Шиїна припадає на період між 1930 та 1935 роками. Він пов'язаний не лише з тематикою чи якістю творів, які виходили з-під його пера, а й зовнішнім факторам. 1935 року журнал «Сучасність» («现代»), у якому публікувалося багато з його творів та який створював підтримку літературному генію Му Шиїна, втратив редакторів Ши Чжецуна та Ду Хена [64, с. 1-6]. У шанхайській групі неосенсуалістів трапився розлад, через що Му Шиїн втратив постійну платформу для публікацій, підтримку однодумців, а з цим – і фінансову стабільність. Розкутий спосіб життя, охоча участь у міських забавах та втрата підтримки з боку шанхайських видавців призводять до скрутних часів.

Після початку Японсько-китайської війни, Му Шиїн переїздить до Гонконгу. Там він намагається знімати кіно, влаштуватися на роботу у видавництво або видати власні праці. Єдине, з чим Му Шиїну пощастило у Гонконзі протягом чотирьох років життя – одруження з танцівницею Цю Пейпей (仇佩佩).

Му Шиїн повернувся до Шанхаю 1939 року на запрошення давнього друга й однодумця зі школи неосенсуалістів Лю На'оу. Той вже працював на маріонетковий уряд під керівництвом Ван Цзінвея, встановлений японцями. Через фінансові проблеми, а також певну долю ідеалізму, Му Шиїн також зв'язався з новосформованим «мирним урядом». Після роботи на кілька про-японських періодичних видань, 1940 року він обійняв посаду редактора у про-японському періодичному виданні «Народні новини» («国民新闻»). Це видання відіграло неабияку роль у тіньовій війні між пропагандистами «мирного уряду» та партією Гоміндан – усвідомлюючи загрозу, політичні покровителі Му Шиїна надавали йому захист у вигляді броньованого автомобіля та охоронців. Проте у червні 1940 року дорогою з роботи, коли Му Шиїн відмовився від власного автомобіля та винайняв на вулиці рикшу, його було вбито на замовлення політичних опонентів. Втім, через десятиліття після його загибелі з'явилися припущення, що Му Шиїн працював на таємний

комуністичний уряд, а його смерть – наслідок значно складнішого політичного конфлікту [63].

Життя Му Шиїна було коротким, а період його літературної творчості охопив ледь більше десятиліття – з 1929 до 1940 роки. Пік успіху та популярності припав на першу половину цього періоду, з 1929 по 1935 роки, а вибір, здійснений на життєвому шляху став причиною багатьох проблем і, зрештою, смерті автора. Таким чином, аналізуючи його творчість, не можна зосереджуватися виключно на інтересах автора та його внутрішньому світі. Таким чином, рецепція постаті Му Шиїна та його прози була неоднозначною як протягом його життя, так і після смерті.

На сприйняття творчості Му Шиїна представниками як професійних кіл, так і широкого загалу, впливали складні обставини 1930-их років у КНР загалом та Шанхаї зокрема. 1931 року армія японських імперіалістів атакувала та окупувала Маньчжурію, з часом створивши там маріонетковий уряд. Через зовнішню політичну загрозу, актуалізувалися націоналістичні та патріотичні закликів «врятувати народ» («救国»). Навмисне ігнорування ідеологічних парадигм часу та творчий і громадський вибір на користь власного вигаданого світу літературних експериментів, а також нейтральна позиція стосовно «японської напасти», інші письменники, що присвятили себе монументальному завданню «врятувати народ», ставилися до нього вороже [34, с. xx]. Наприклад, після публікації першого урбаністично-романтичного оповідання «Хлопець-забавка», Му Шиїн вже став одним з тих, кого Цюй Цюбо, лідер комуністичної партії Китаю у 20-их та 30-их рр. XX ст., назвав «людьми третього гатунку» («三种人»). Його ставлення до таких авторів як до тих, хто «вдають із себе друзів, але насправді є ворогами, найнебезпечнішими ворогами» ілюструє ставлення до Му Шиїна та нового тематичного напрямку його робіт [89, с. 182].

Крім того, свого часу він став об'єктом жорсткої особистої критики Лу Сіня. Є два джерела, які дозволяють говорити про ідеологічні та творчі

розбіжності між цими письменниками. По перше, близький друг Му Шиїна Цзі Кан'ї документує його спогади про ставлення Лу Сіня: Му Шиїну не подобалася зверхня манера, з якою останній критикував написання творів про «жалюгідну міську буржуазію» в умовах національної кризи в країні [94, с. 49]. Крім того, Му Шиїн згадується у критичній статті Лу Сіня «奇怪(三)», спрямованій на «Ілюстрований мистецький журнал» («文艺画报»). Критика стосувалася як власне тематичного спрямування журналу загалом та опублікованого у ньому оповідання «Дівчина, вбрана у темно-зелене» зокрема, а також обраних ілюстрацій. У короткій критичній замітці Лу Сінь саркастично називає Му Шиїна та його колегу, співредактора журналу Є Лінфена «передовими авторами Китаю» («两位” 中国第一流作家”») [68, с. 286].

Втім, Му Шиїн не був одинаком у літературному світі китайської творчості початку ХХ ст. – Шанхай імпонував як місто, а творчій еліті цього унікального мегаполісу імпонував Му Шиїн. Скоро після того, як він долучився до активного та яскравого міського життя, майбутній письменник почав літературну кар'єру у віці 17 років. Його ранні твори привернули увагу Ши Чжецуна, на той час – редактора одного з найвпливовіших літературних журналів «Les Contemporains» («现代»). Так, Му Шиїн став близьким компаньйоном та протеже не тільки Ши Чжецуна, а й інших митців китайського модернізму – Лю На'оу, Дай Ваншу, Є Лінфена тощо [34, с. хх]. Через це, його традиційно асоціюють з групою письменників, колективно відомих як «неосенсуалісти» («新感觉派»), які прагнули захопити слова відчуттями сучасного міського життя [52; 40]. Таким чином, з одного боку засуджений та розкритикований, а з іншого – популярний, прогресивний та талановитий, Му Шиїн став черговим автором, затисненим в ідеологічному протистоянні Китаю початку ХХ ст.

Через невивідну позицію та осуд зі сторони письменників-націоналістів та патріотів, а також через те, що тематика творів Му Шиїна – кольоровий світ

міських забав – не могла гармонійно вписатися у літературну політику Китаю 40-их років та комуністичного уряду, що очолив країну з 1949 року, про нього та його твори не просто забули – їх навмисне ігнорували. Повторно про Му Шиїна та його творчий спадок у Китаї заговорили лише після «культурної революції». Саме тоді письменники, літературознавці та пересічні читачі, на відміну від сучасників письменника, могли зрозуміти його та підтримати урбаністичну модерністську літературу. У 1980-ті Му Шиїна описували як «літературну комету», яка освітила блискучий Шанхай «неоном слів», а також розкрила темну, невідому, небезпечну його сторону [96, с. 30].

Після того, як Му Шиїн знову став об'єктом уваги китайських митців та літературних критиків, його роботи знову вивчалися, перевидавалися, аналізувалися. Найбільш повним та корисним матеріалом, що з'явився у ході таких досліджень, можна вважати працю Янь Цзя'яня – три томи «Повного зібрання творів Му Шиїна» – «穆时英全集» (2008) [70]. До них входить більшість творів Му Шиїна, написаних та виданих у період з 1929 до 1934 років. Ці книги – перевидання творів Му Шиїна з коментарями літературознавця.

Іншим сучасним дослідженням, яке свідчить про актуальність творчості Му Шиїна, є «Вибрані твори шанхайської школи» («海派小说精品», 1996), редактор – У Хуаньчжан [93]. До «Вибраних творів» належать тексти більш ніж дванадцяти шанхайських письменників-модерністів, що були створені у 1930-40-их рр. Серед цих авторів поряд з Му Шиїном – Лю На'оу, Ши Чжецун, Ду Хен, Є Лінфен, тощо. У передмові до збірки редактор, У Хуаньчжан, приділяє особливу увагу саме Му Шиїну, підкреслюючи його талановитий та унікальний підхід до художнього зображення міста та його жителів [97, с. 11].

У передмові до книги А. Д. Філда, американського літературознавця, що здійснив детальне дослідження біографії Му Шиїна та переклав кілька його оповідань, співперекладач Хун Юй висловився стосовно сучасного

«Китайського погляду на Му Шиїна» («A Chinese Perspective on Mu Shiying: A Note from Co-Translator»):

«На роботах Му Шиїна ми можемо спостерігати, як література модернізму розквітла, подібно до «квітів зла» з твердого ґрунту Шанхаю 30-их років у контексті класової політики, через яку китайським письменникам доводилося обирати відповідну сторону. Його прагнення до творчої автономії відображає бажання багатьох його сучасників, а також нинішніх митців та інтелігентів Китаю віднайти їхні власні голоси та місця на тлі сучасного мінливого урбаністичного краєвиду. Звільнені від пут традиційних форм китайської культури, Му та інші митці його покоління продовжують шлях до визначення власної ідентичності як митців та як китайців. Зусилля цих митців 30-их років – джерело натхнення, що продовжує підтримувати наступні покоління інтелігенції, які відчують ті самі прагнення у нинішньому Китаї» [36, с. хііі].

За життя, Му Шиїн отримувач як підтримку за свою енергійність, талант та відданість літературі, так і критику за недостатній розвиток націоналістичної та патріотичної ідеології. Те, що більшість творів відображали захоплення міським життям, урбаністичними пейзажами та непересічними героями, викликали обурення у письменників, глибоко зосереджених на політичному та соціальному становищі країни. Зрештою, робота на про-японський уряд остаточно відвернула колег з літературного цеху та широку аудиторію Китаю від Му Шиїна та його творчості як за життя, так і надовго після його смерті. Втім, те, що справжня слава, яка значно перевищила його успіхи у 1929-1935 роках, прийшла до Му Шиїна десятиліттями після його трагічної загибелі, лише доводить гіпотезу, що він був «літературною кометою», одним з флагманів модернізму у китайській літературі, а також письменником,

котрий своїми роботами значно випередив у культурному розвитку суспільство, в якому народився і жив.

Висновки до другого розділу

Му Шіїн переїхав до Шанхаю на навчання 1929 року, де і почав творчу кар'єру у атмосфері прогресивного напівколоніального мегаполісу з його гострими соціальними конфліктами та активним нічним життям. Місто територіально включало іноземні квартали, які адміністративно були автономними, а отже Шанхай був ізольований як від решти материкового Китаю, так і від себе самого. Втім, таке співіснування протилежних за світоглядом та моральними орієнтирами світів перетворилося на унікальний життєвий досвід, що надихав Му Шіїна.

Створивши кілька творів на соціально-націоналістичну тематику – дебютне оповідання “Наш світ” та збірку “Полюси” – Му Шіїн змінив творчі перспективи і почав втілювати у своїх творах концепції неосенсуалізму. Найбільш відомі його твори, написані на піку успіху та слави у період між 1932 та 1935 роками, це оповідання “П'ятеро у нічному клубі”, “Шанхайський фокстрот”, “Хлопець-забавка”, “Craven A”, “Кладовище” та інші; вони мали прихильників не тільки серед інтелектуалів та митців Шанхаю, а серед широкої читацької аудиторії міста. Втім, саме через такий вибір творчого напрямку Му Шіїн також став жертвою критики з боку націоналістичних та патріотичних літераторів і діячів. Зрештою письменник став жертвою замовчуваного політичного та культурного протистояння.

Творчість Му Шіїна мала суперечливе сприйняття у Китаї як за життя так і після смерті, проте в останні десятиліття як Му Шіїна, так і його однодумців з шанхайської школи неосенсуалізму почали досліджувати китайські та іноземні літературознавці, доходячи висновків, що цей письменник був одним з перших китайських модерністів, чия смілива творчість випереджала час.

РОЗДІЛ 3.

ОСОБЛИВОСТІ ІДЮСТИЛЮ МУ ШИЇНА У ПАРАДИГМІ ШАНХАЙСЬКОГО НЕОСЕНСУАЛІЗМУ

3.1. Світоглядна парадигма шанхайського неосенсуалізму та творча система координат Му Шиїна

Умови середовища, яким був Шанхай 30-40-их рр. ХХ ст., сприяло вільному розвитку культури та мистецтва, а тому не дивно, що саме у цьому місті і в цей період виникла малочисельна літературна група, що захоплювалася ідеями японського неосенсуалізму та прагнула втілити його принципи у власній творчості. Му Шиїн, який був близьким другом та однодумцем ідейних лідерів цієї групи – Лю На'оу та Ши Чжецуна – у своїй творчості демонструє риси, притаманні шанхайській школі неосенсуалістів, що дозволяє говорити про його причетність до цього літературного напрямку. Оскільки деякі з дослідників [52; 34; 70] навіть розглядають його як ледь не найголовнішого «гаранта» розвитку цієї школи, задля розуміння авторського стилю Му Шиїна треба спершу розглянути історію та засади творчості шанхайської школи неосенсуалістів.

Явище неосенсуалізму у світовій літературі з'явилося у 20-ті роки ХХ ст. завдяки японському письменнику Кавабаті Ясунарі, який 1924 р. у літературній статті заявив про намір створити новий літературний напрям – «Shinkanhaku-ha» («школу нових почуттів»), терміном-відповідником якого стало слово «Neosensationalism» [54, с. 196]. Основна ідея течії, яку прагнув розвивати японський прозаїк – «New sensations for new expressions» («Нові почуття для нового вираження»). Потреба у «нових почуттях» та «новому вираженні» виправдовувалася тим, що на початку ХХ ст. суспільство та світ розвивалися занадто швидко, людям необхідно було більше уваги приділяти собі та своїм почуттям, а мистецтву – спиратися на індивідуальне та суб'єктивне.

Як притаманно світовій загалом та східній літературі ХХ ст. зокрема, модерністські течії не розвивалися відокремлено – зберігаючи автентичність власної культури, митці надихалися закордонними взірцями. Так і японські неосенсуалісти, котрі публікувалися у журналі «Доба мистецтва», працювали над перекладами творів Джеймса Джойса, Вірджинії Вульф, Марселя Пруста та інших видатних письменників Заходу, а потім у своїй творчості не наслідували їм, але проявляли подібне ставлення до творчості.

Шанхайська школа неосенсуалізму пройшла майже той самий шлях, що й їхні японські однодумці, за виключенням того, що термін «неосенсуалізм» було запозичено – у перекладі з японської він закарбувався в історії китайської літератури як 新感觉派. Спершу цей термін використовувався виключно стосовно перекладів японських неосенсуалістів, що їх здійснював Лю На'оу. Зрештою, він та решта причетних до цих перекладів письменників, які почали власну творчу діяльність, теж ідентифікували себе саме з цією школою, тому термін 新感觉派 увійшов у лексикон шанхайських митців одночасно з найпершими роботами його представників [92, с. 55].

Своїм відносно незалежним існуванням шанхайська школа неосенсуалістів завдячує трьом авторам Лю На'оу, Ши Чжецуну та Му Шиїну. Перший з них, тайванець, який вивчав літературу в Токіо, відкрив для творчих кіл Шанхаю японський неосенсуалізм та сприяв його активному поширенню серед китайської аудиторії. Він був засновником журналу «Безколіїний потяг», його ідейним лідером: саме за його пропозицією видання називалося саме так, натякаючи на творчу свободу його представників та їхню незалежну роботу у будь-якому напрямі, який їм до вподоби [61]. Крім того, він брав активну участь у роботі над іншими періодичними виданнями прогресивного спрямування: «Нова література та мистецтво» та «Сучасне кіно» («现代电影») [90, с. 213].

Лю На'оу було вбито у 1940 році, менш ніж через два десятиліття після його повернення до Китаю та початку літературної кар'єри. Втім, у проміжку

між 1928 до 1940 року він встиг досягнути успіх як перекладач, письменник, критик, видавець. Він був редактором і керівником двох видавництв, перекладачем з японської, французької та англійської [41, с. 42-43]. Як людина Лю На'оу уособлював дух Шанхаю тієї доби – був митцем, що творить у міжкультурному, космополітичному просторі нічних принад напівколоніального мегаполісу.

Знакові твори Лю На'оу, які демонструють характерні риси його творчості, були надруковані у збірці «都市风景线» («Краєвиди міста») [67]. У ній зібрано 10 оповідань, які не мають ні спільного сюжету, ні персонажів, проте помітно споріднені локацією, атмосферою, тематикою та формою. Цю збірку насправді можна використовувати як енциклопедичний довідник прози неосенсуалістів, адже у ній наявні і пульсуюча урбаністика, й інтригуюча прогресивність у зображенні стосунків чоловіків і жінок, і вільний, близький до сміливої літературної експресії літературний стиль, і безліч інших рис, що асоціюються з шанхайською школою неосенсуалістів.

Вже після повернення з навчання в Японії Лю На'оу знаходить головного свого друга і однодумця Ши Чжецуна. Їх дружба та співпраця почалися ще в університетські роки вони разом з Дай Ваншу (戴望舒) заснували журнал «Намісто з самоцвітів» («瓔珞») [66, с. 95]. Крім того, разом Лю На'оу, Ши Чжецун, Дай Ваншу та Ду Хен пройшли крізь кілька літературних кружків та редакційних команд, починаючи з організації «Товариство орхідеї» («栏社») і завершуючи журналом «Сучасність» [60]. Протягом усього шляху творчості, Ши Чжецун був причетний до спільних для Лю На'оу та Му Шиїна літературних гуртків, допомагав у виданні творчих журналів та перекладів, працював редактором у їхніх власних видавництвах – книгарні «Шуймо» («水沫书店出版») та «Передовій книгарні» («第一线书店出版») [95, с. 264].

Він почав видавати власні твори 1929 року – ними стали прозові тексти «Кумараджива» («鸠摩罗什») та «Голова генерала» («将军底头»). До кінця

1930-их він був досить відомим письменником, перекладачем та літературознавцем – його охоче друкували, запрошували у ролі викладача, проявляли схильність до його творчості.

Ши Чжецун зміг уникнути трагічної смерті, яка 1940 року спіткала двох інших представників неосенсуалізму. Втім, і йому не вдалося триматися на літературній арені достатньо довго, аби створити міцне підґрунтя для своєї творчої ідеології. Через зміну політичної ситуації, яка вплинула і на загострення конфлікту всередині творчих кіл Китаю, Ши Чжецуна піддали жорстокій критиці, викликавши період вимушеного мовчання. Відтак, хоч і прожив Ши Чжецун до 99 років, історія його творчості завершилася приблизно одночасно зі смертю двох близьких товаришів та колег.

Незважаючи на те, що здебільшого риси творчості цього письменника відтворюють чи повторюють характеристики, спільні для всіх китайських неосенсуалістів, саме у його прозі виділяють певні індивідуальні, особливі ознаки. Багато науковців підкреслюють активне використання Ши Чжецуном прийому психологізму, який базувався на психоаналітичних підходах З. Фрейда. Попри на те, що цей засіб з'явився у світовій літературі, зокрема і в китайській, незадовго до початку творчості Ши Чжецуна, він вже навчився використовувати його доволі вдало: психологічні стани, зв'язок з підсвідомістю та відхилення, патології не були відірваними від контексту – вони виступали гармонійними елементами оповіді, збагачуючи її, творячи з персонажів об'ємних, правдоподібних людей, яким легко вірити та співпереживати. Прикладами творів, у яких так вдало використовується цей прийом – «Дощовий вечір» («梅雨之夕») та «Шлях диявола» («魔道»).

Ши Чжецун зробив великий внесок у становлення та розквіт шанхайської школи неосенсуалізму не лише своїм багатим творчим доробком, а й послугами перекладача, редактора, критика. Саме він представив Му Шїна і неосенсуалістам, і ширшим літературним колам, і широкій шанхайській публіці, прокоментувавши його перший твір «Наш світ» у позитивному ключі [98].

Му Шіін та його приналежність до течії китайського неосенсуалізму є об'єктом дискусій сучасних письменників. На ранньому етапі Му Шіін та його твори мали яскраво виражене соціальне забарвлення, а лише згодом почали демонструвати тематику та творчий стиль, близький до неосенсуалістів. Втім, у його творах можна знайти забагато індивідуальних рис, чужих навіть неосенсуалістам, здебільшого – у формі творів та мовних засобах [44, с. 797-807]. Втім, зважаючи на близьке знайомство трьох письменників між собою, близькість їх поглядів на мистецтво, тематичну спорідненість їх творів та формальну подібність, які все ж переважають над індивідуальними відмінностями, більшість дослідників цього напрямку китайської літератури називають Му Шііна генієм шанхайського неосенсуалізму [52; 29; 34].

Риси, які закономірно поділяла проза Лю На'оу, Ши Чжецуна та Му Шііна, демонструють ті принципи та ідеї, які прагнули розвивати в літературі неосенсуалісти.

Проза неосенсуалістів за багатьма критеріями унікальна, прогресивна та неоднозначна. І зміст, і форма оповідань та романів шанхайських неосенсуалістів певним чином відповідали поняттю про сучасну добу та задовольняли потреби суспільства, на розвиткові соціальних та культурних запитів якого відобразився посилений вплив Заходу. З іншого боку, тогочасна китайська література ще не цілковито підготувала тогочасного читача до тієї свободи й сміливості, що до них прагнули неосенсуалісти. З точки зору змісту, до особливостей прози неосенсуалістів можна було віднести розвинену урбаністичну тематику, сміливий еротизм та екзотизм у описі гендерних стосунків, переосмислення архетипів персонажів, використання засобів, притаманних західній літературі (як-от психологізм, про який вже йшлося) тощо. З точки зору форми – твори надбали більш вигадливу композицію, часто завдяки методу монтажу; лексика ставала багатшою, у вустах співбесідників лунала жива вулична говірка та діалекти, в описі багатих приміщень та

високоповажних людей мова була витонченішою, у текстах був великий обсяг слів, що апелюють до усіх органів чуття, та ін.

Кожна з вищенаведених рис виділяє китайський неосенсуалізм, доводить його самостійність та незалежність як літературного напрямку. Так, Віліям Шафер, а також Шу-мей Ши стверджують, що глибокий психологізм творів визначає свідоме відділення від літератури четвертого травня, а натомість відображає зацікавлення у модерністській літературі Японії і Європи [48, с. 61; 52, с. 341]. Джоунс, натомість, говорить про таку ж свідому відмову від виконання репрезентативної ролі літератури на користь спроб зануритися у людську психіку й дослідити її через формування та розвиток персонажів [37, с. 590]. Обидва погляди видаються раціональними, а тому так чи інакше, використання психоаналізу як творчого інструменту додало прозі неосенсуалістів глибини, зробило твори більш комплексними, а персонажів – близькими до реальних людей. До того ж, використовуючи психоаналітичний підхід, автори могли з іншої, цікавішої точки розглядати явища та процеси, про які писали.

Поряд з відвертим психологізмом, у прозі неосенсуалістів широко представлена тема еротизму, яка за підтримки того ж глибокого психологічного аналізу надає сексуальним стосункам іншого відтінку, змінюючи традиційне уявлення про це явище як про елементарне задоволення хіті фізичного тіла. Так, наприклад, у роботах Лю На'оу Шанхай – ніби фантастичне місце, у якому кожна історія наповнена присутністю та грою «фатальних жінок» – таких собі «*femme fatales*». Такі образи, з неодмінно привабливою фігурою, природньою красою та звабливими манерами, запозичені у заході. Так, наприклад, створені за прототипом тогочасних голлівудських зірок Грети Гарбо або Джоан Кроуфорд, жіночі персонажі його прози надають творам дещо вульгарного відтінку, що врівноважується типовою для модернізму пристрасстю [55, с. 650]. Під нальотом урбаністичного екзотизму, еротизм у творах теж прибирає особливого шарму.

Специфічні, модерні та нетипові сцени та історії, які шанхайські неосенсуалісти інкорпоровали у свою прозу, зумовили розробку ними специфічно окреслених гендерних ролей. На відміну від образу жінки у традиційній і більш ліберальній патріотично-націоналістичній літературах, дівчата у творах неосенсуалістів – сильні, стильні, привабливі. Такі героїні зазвичай знають, який вплив це справляє на представників протилежної статі, а тому з легкістю і задоволенням цим користуються. Це – образ «сучасної дівчини», яка живе у вільному від упереджень суспільстві, насолоджується західною модою, переймає іноземну мораль, стає трофеєм, який не соромиться жадати стати метою завоювань [53, с. 48].

Специфічні характеристики творчості, перераховані вище – лише деякі приклади з комплексу унікальних ознак та рис, притаманних течії неосенсуалістів. Втім, навіть не перераховуючи усі з них, можна відмітити велике значення шанхайської школи для розвитку китайської літератури. У ході контекстуального аналізу оцінка впливу неосенсуалізму та його ролі для культурного життя Шанхаю є ключовою для розуміння усіх аспектів творчості Му Шиіна.

Перш за все, найбільш смілива думка, що стосується оцінки китайського неосенсуалізму – його роль у формуванні китайського модернізму. З одного боку, як зазначалося раніше, у 30-40-і рр. ХХ ст., коли у Шанхаї розвивалася ця течія, у Китаї деякі письменники вже починали відкривати для себе та для своєї культури літературний модернізм – перед цим, до 1930-х років, вже були спроби різних авторів творити у стилі модерністів. Поезія Лі Цзінфа, поезія у прозі Лу Сіня у збірці «Дика трава» («野草»), твори Тао Цзінсуня та Є Лінфена на «декадентські» теми, наприклад, вже можна назвати прикладами китайського модернізму. Втім, саме присутність цілісної течії з власними ідеологічними принципами та творчим баченням стало помітною відміткою початку цього етапу історії китайської літератури [29, с. 524].

Говорячи про роль неосенсуалізму в історії китайської літератури, важливо провести межу між його шанхайською школою та їх ідейними лідерами – японськими неосенсуалістами. Наприклад, метою більшості японських авторів було описати життя індивіда у новому капіталістичному суспільстві, дослідити нові проблеми та актуальні питання, одночасно створивши свіжий стиль подачі й сприйняття. Китайські ж неосенсуалісти, пишуть про життя індивідумів в урбаністичному доквіллі, у відношеннях особистості та міста, у нових викликах сучасності, тощо.

Іншими словами, японські неосенсуалісти бачать, сприймають зміни у світі та суспільстві, пишуть про готовність індивідуума зокрема та суспільства загалом влаштуватися у цьому «новому» світі. Китайські ж неосенсуалісти тлом обирають світ інший – їх твори гармонійно існують лише в конкретному місці конкретної епохи, їх персонажі існують незалежно від глобального контексту, вони – як твори, так і їх автори – віддають перевагу нігілізму, занурюючись у світ урбаністичного мистецтва так, ніби завтра ніколи не наступить. Таким чином, хоча неосенсуалізм як літературна течія і зародився в Японії, що є незаперечним фактом, у Китаї він трансформувався і здобув нові характеристики.

Протиставлення шанхайської та пекінської шкіл літератури, що загострилося на початку ХХ ст., теж певним чином спричинене активною діяльністю неосенсуалістів. І хоча класичною представницею шанхайської школи китайської літератури вважається Чжан Айлін, неосенсуалісти є важливим її компонентом [91, с. 7]. Більш того, щойно згадана авторка відверто хвалила шанхайських неосенсуалістів та говорила про вплив, який вони ж справили на її творчість [29, с. 526].

Аналізуючи вплив та значення неосенсуалістів, неможливо ігнорувати їхню роль у культурних та політичних конфліктах материкового Китаю ХХ ст. З одного боку, неосенсуалістів кожного окремо і як течію загалом критикували літератори «лівого крила», а також націоналісти-патріоти, шанувальники пролетарської літератури, та інші. Неосенсуалісти існували поза ідеологією

подібної літератури, а отже в очах літературних опонентів вони здобули статус «людей третього сорту» [43, с. 301]. Критика продовжувалася ще певний час і після смерті Лю На'оу та Му Шиїна, і лише у 80-ті до прози неосенсуалістів повернулися, переосмисливши і роль її творців, і їхню самотність у культурному контексті.

Втім, як не ігнорували представники неосенсуалізму ідеологію та виклики часу (варто нагадати, яким важким періодом в історії Китаю був початок ХХ ст.), вони опинилися затиснутими у політичному конфлікті, який не мав нічого спільного з їхньою творчістю. У кінці 30-их на початку 40-их усі троє були так чи інакше пов'язані з маріонетковим про-японським урядом, а така співпраця під час Японсько-китайської війни виходила за рамки літературних дискусій і набирала відтінків державної зради. Насправді ж неосенсуалістів не можна звинувачувати у нелюбові до Китаю або підтримці окупаційного режиму через свідомий ідеологічний вибір; вони – письменники-космополіти, яких виховав вільний відкритий світ Шанхаю з його іноземними кварталами, західною творчістю та крос-культурною комунікацією. Найдоцільніше розглядати літературу неосенсуалістів у відриві від глобального політичного контексту, проте безпосередньо у контексті Шанхаю 1920-40-их рр. ХХ ст.

До того ж, внесок неосенсуалістів є визначним не лише у галузі літератури – представники цієї школи брали участь і у розвитку кінематографу. У часи своєї творчої активності, вони виступали за лібералізацію кінематографу та зменшення ідеологічного тиску на кіноіндустрію. Лю На'оу та Му Шиїн, зокрема, писали наукові статті, присвячені мистецтву кіно, а також брали безпосередню участь у зйомках фільмів [47, с. 69]. Нехай жодна зі створених ними кінострічок не зберіглася для перегляду сучасною аудиторією (а деякі стрічки навіть не дійшли до етапу пост-продакшену), теорія та бачення неосенсуалістів у сфері кіно зберігається.

Таким чином, шанхайська школа неосенсуалізму – закономірне явище своєї доби. Представники цієї течії у Китаї, хоч і надихалися працями

японських неосенсуалістів, які, своєю чергою, взорували у власній творчості на художні експерименти західних модерністів, зумовили початок нового етапу китайської літератури. У своїх творах вони оспівали ізольований від решти материкового Китаю напівколоніальний Шанхай, ознаменували початок значних культурних та соціальних змін, а також вплинули на наступні покоління письменників, сценаристів, режисерів, редакторів, перекладачів та – найголовніше – читачів. Поряд з Лю На'оу та Ши Чжецуном, Му Шіін був одним з центральних представників шанхайської течії неосенсуалізму.

3.2. Змістова складова ідіостилю Му Шііна: характерні теми, мотиви, образи

Протягом усього періоду своєї творчості, Му Шіін писав оповідання різноманітної тематики та проблематики. Можна виділити два якісно відмінних напрями, які й характеризують своїми контрастними спрямуваннями уявлення про «дуалізм» цього письменника. На початку 1930-их, у період приблизно двох наступних років Му Шіін писав та видавав твори, присвячені соціальній тематиці та зосереджені на конфлікті представників різних соціальних груп. Репрезентативним твором цього сегменту його творчості вважається оповідання «Наш світ», а збірка, у якій сконцентровано даний тематичний напрям – «Полюси». Твори, які ввійшли до неї – «Пекар, який вкрав власний хліб», «Засмальцьована одежина» та інші – піднімають гостросоціальні теми, присвячені міській бідності та проблемам виживання.

Не можна встановити чітку хронологічну межу, яка б розділяла творчість Му Шііна на досенсуалістський та неосенсуалістський етапи – свої перші неосенсуалістські твори Му Шіін писав паралельно з вищезазначеними оповіданнями соціальної проблематики. Диверсифікацію сегментів творчого доробку Му Шііна, натомість, можна встановити саме завдяки визначенню тематичних закономірностей, які для двох з цих напрямів є контрастними. Дві групи творів, до того ж, демонструють різну специфіку індивідуального творчого стилю цього автора, а тому даний розділ зосереджений на тих

оповіданнях Му Шиїна, які належать до неосенсуалізму, та ідіостили яких гармонійно корелює з творчою парадигмою цього літературного напрямку.

Композиційно, усі неосенсуалістські оповідання Му Шиїна мають чітку фабулу з логічним поступовим розвитком. Усі твори мають зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку. Усі оповідання підтримують єдність часу та місця – а отже у контексті наративного часопростору дія творів концентрована, зосереджена в одній сюжетній лінії. Для оповідань Му Шиїна періоду неосенсуалізму поняття флешбеків або флешфорвардів, на відміну від його ранніх робіт, не є актуальним; якщо у прозі й фігурують спогади, вони переповідаються персонажами у діалогах, а сама дія залишається у тій точці часу й простору, де і була. Невелика кількість персонажів у кожному з оповідань сприяє тому, що кожне з оповідань – цілісний твір, який має логічну зв'язну структуру і фокусується на одній сюжетній лінії навколо обмеженої кількості головних героїв.

Наскрізною темою усіх творів Му Шиїна є урбаністика. Місце дії, тло усіх його оповідань – мегаполіс, найімовірніше – Шанхай. Це місто навіть з'являється у назві оповідань – «Шанхайських фокстрот» («上海狐狸五») та «Шанхайці» («生活在上海的人们»). Письменник, який сам був знайомий з усіма аспектами життя у великому місті, у своїх творах надає йому поліфункціональну роль – місто виступає і пасивним тлом, місцем подій, і їх активним співучасником, і впливовим персонажем [12, с. 12].

Мегаполіс – незмінне місце дії в усіх творах Му Шиїна. Локації, у яких письменник розташовує персонажів та події, можна поділити на дві категорії – всередині та зовні. З першої категорії – будівель та приміщень – найчастіше йдеться про бари, нічні клуби, танцювальні майданчики. Одне з таких місць навіть відображене у назві оповідання – «П'ятеро у нічному клубі». Як вказує назва твору, дія зосереджується у нічному клубі – у цьому місці відбувається кульмінація подій. Втім, незважаючи на назву, у цьому творі, як у безлічі

інших, цілісність часопростору не зберігається і вищенаведені місця нічного міського дозвілля не обмежують коло локацій.

Втім, саме ці місця є вирішальними для сюжету – вони створюють відповідну атмосферу, що пасує до подій, які відбуваються. Наприклад, в оповіданні «Крейвен «А» («Craven «A») зав'язка локально розташована у одному з танцювальних барів і атмосфера, що описана у ньому, гармонійно поєднується з настроєм, який відчувають персонажі. Вони знайомляться в інтимній атмосфері напівтемного бару, наповненого музикою та сигаретним димом. І від моменту знайомства у цьому приміщенні вони стають ближчими – протилежно пропорційно інтимності середовища, вони наближаються, віддаляючись від бару: *«На танцполі її голова вже притискала до моєї сорочки, на виході з бару вона повисла на моїй руці, а у машині дорогою додому хилилася на моє плече»* [77].

У вищезгаданому оповіданні «П'ятеро у нічному клубі», навпаки, нічний клуб сприяє напруженню атмосфери твору під час розвитку сюжету та піковий її стан під час кульмінації. Нічний клуб, у якому багато людей танцюють і випивають безладною різнобарвною масою, стає топосом, у якому досягають піку емоційні історії п'ятох персонажів. *«Ніби бездушні, танцювали три пари втомлених людей: Лі Цзе з Чжен Піном, Ху Цзюнь та Хуан Дайсі, Мяо Цзундань та Чжи Цзюнь кружляли залом. // Лясь, лясь! Порвалася одна зі струн»* [87]. Відтак, цей нічний клуб спершу стає місцем, де основні персонажі, на перший погляд, не пов'язані між собою, зустрічаються вперше (наступна їхня зустріч відбудеться на кладовищі). Паралельно з тим, як розвивається кожна з історій зокрема та спільна фабула загалом, набирає обертів вечірка – і почуття героїв досягають піку разом з напруженістю моментів, а потім голос музиканта після обірваної ноти ніби озвучує спільні переживання: *«I can't help! [...] No-one can help!»* [87].

Інша урбаністична локація, яка також з'являється у творах – собачі перегони. В оповіданні «Червона богиня полювання» знайомство персонажів відбувається саме під час такої події. Настрій жінки та її поведінка

підкреслюються подією, її азарт, що захопив чоловіка, також став причиною, з якої він назвав її богинею полювання. Вони ставлять на переможців перегонів і чоловік купує жінці квитки, аби виразити свою прихильність.

У зв'язку з такою тенденцією «розташування» локацій в оповіданнях, образна система, пов'язана з ними, зосереджена на незмінних їх атрибутах. Предметно-речова атрибутика нічних міських розваг в оповіданнях Му Шііна здебільшого складається з предметів, які можна вживати – їжа, алкоголь, цигарки. Останні часто є атрибутом героїнь, як-от в оповіданні «Craven «А», де прізвисько жінки було назвою цигарок, а її образ суцільно асоціювався з цигарковим димом.

Як невід'ємна частина інтер'єру міських локацій прози Му Шііна сприймаються працівники численних закладів, до яких потрапляють персонажі. Це переважно офіціанти, музиканти та танцівниці. Незважаючи на те, що вони – люди, їх присутність сприймається більше на рівні предметної атрибутики. Наприклад, у творі «П'ятеро у нічному клубі», танцівниць називають «слов'янські принцеси» («斯拉夫公主们») а їхні танці – радше вистава, розвага для присутніх, пасивна частина місця дії.

Так само, як нічні урбаністичні локації з'являються майже у кожному творі Му Шііна, атрибутом міських локацій є музична та танцювальна образність. Відтак, у клубах, барах і навіть на собачих перегонах грає музика. На танцювальних майданчиках присутні музиканти – радше не як персонажі, а як одухотворені джерела звуків, які здебільшого грають модну на заході музику – джаз. Наприклад, в оповіданні «Хлопець-забавка», музика є у переліку речей, які описують життя головної героїні: *«Дівчина, що живе у збудженні та швидкості, Жунци! Сукупність продуктів джазу, механіки, міської культури, американського смаку, сучасної краси...»* [72].

Крім того, у багатьох творах згадуються безпосередні назви пісень та композицій: «Остання троянда на початку літа» («初夏的最后一朵玫瑰») [77], «Вісімнадцять дотиків» («十八摸»), «Менует мі-мажор» («Minuet in G»),

«Мелодії Сичжоу» («泗洲调») [78], «Гіндза-марш» («銀座行進曲»), тощо. Назви цих пісень, як і уривки текстів деяких з них, згадуються не дарма – вони не просто прикрашають місце дії, а додають деталей до опису обставин або портретів персонажів. Наприклад, цитуючи вищенаведену пісню «Остання троянда на початку літа» в оповіданні «Craven «А», героїня розповідає чоловікові про своє дитинство і молодість, а той, у свою чергу, починає розуміти її набагато краще і бачити її набагато ясніше.

Де важливим компонентом сцени є музика, там важливу роль грають і танці. Зазвичай вони також слугують елементом, що доповнює атмосферу, а також за потреби розкриває емоційний стан персонажів. Наприклад, у напруженому та активному танці конфлікт набирає обертів, сюжет добігає кульмінації. Ще одна функція цього сюжетного елементу – саме у танці персонажі стають ближчими, закріплюють знайомство. Наприклад, у творі «Друге кохання» історія взаємин чоловіка й жінки починається до їхнього знайомства – саме у танці: *«Цзун Ляньцзюнь нахилилася ближче до мого вуха та тихо промовила: «Кажу тобі, ця юна леді не танцювала з жодним з чоловіків, окрім свого батька»* [80]. Крім того, цікаво звернути увагу на те, якими є танці, згадані у творах – це здебільшого західні стилі, як-от «爵士乐和 华尔 舞» (степ), загадана в оповіданні «П'єро». Назва іншого танцю – фокстроту, який значно частіше за інші стилі зустрічається у прозі Му Шиїна – фігурує і у назві одного з найвідоміших його текстів – «Шанхайський фокстрот». В оповіданні «Чорна півонія», натомість, головна героїня і любовний інтерес оповідача – сама танцівниця, через простір танцю та пов'язану з ним образну систему Му Шиїна розкриває як її натуру, так і динаміку стосунків між чоловіком і жінкою.

Інтер'єри міського життя в оповіданнях Му Шиїна додають інтимності та камерності сценам спілкування, або ж створюють враження натовпу та напруженої кульмінації. Втім, крім таких принад нічних розваг, як танцювальні зали, дискотеки, ресторани і бари, не менш важливими

урбаністичними локаціями є вулиці міста. Наприклад, досить детальний опис нічного вуличного життя в оповіданні «Шанхайський фокстрот»:

Він відчинив скляні двері – і ніжна ілюзія розбилася. Збіг сходами, де внизу на узбіччі зупинилися двоє рикш, вони стояли по обидва боки, лишивши поміж себе доріжку світла від дверей; перебиваючи одне одного вони кричали: «Рикша?» Машини – «Austin», Форд і Б'юік, вісім циліндрів, шість циліндрів... Великий червонолиций місяць важко піднявся над полем іподрому. Продавець «Вечірньої газети» кричав голосом торгівця сухофруктами:

«Вечірні новини!»

Автівка заторохкотіла небезпечним районом, у якому подібно до прапорів майоріли вивіски знижок. Велосипеди, які притискалися до автомобіля, виглядали жалюгідно. Моряк, що його віз рикша, був п'яним. Він побачив гузно рикші й штовхнув його, а потім зареготав. Червоне світло, зелене світло, індійські патрульні виструнчилися поряд [85].

Цей уривок демонструє те, що, на відміну від закритих внутрішніх приміщень, де відбувається зазвичай центральна дія і атмосфера концентрована, вулиці міста слугують тлом ширшого масштабу. В оповіданні «Шанхайський фокстрот», цитату з якого наведено вище, поїздка містом зображує шлях розвитку персонажа – багатий юнак, що марно витрачає час, у кінці твору «прокидається» від марень нічного мегаполісу.

До того ж, у плані образності зовнішні урбаністичні «кадри» є багатшими. Вони вже не стільки розкривають емоційний стан персонажа та його переживання, а показують місто як живу істоту, що пульсує і дихає. Це зображене у екстер'єрах місто одночасно напівколоніальне, напівкапіталістичне, напів-некитайське: героїв у їхній поїздки зустрічають реклами віскі «Johnny Walker» та цигарок «Lucky». Водночас поряд з іноземними брендами та багатими і п'яними відвідувачами ресторанів та барів,

місто населяють менш щасливі люди та менш веселі картини. Таким чином, саме «вуличні» урбаністичні сцени та пов'язані з ними образи роблять саме місто об'ємним, додають прозі тематичних планів.

Шанхай, який у роки життя та творчості Му Шиїна був еkleктичним поєднанням китайської та іноземної естетики, так само робить прозу Му Шиїна наповненою образністю обох світів. З одного боку, автор часто згадує продукти культури заходу – іноземну літературу, кінозірок, та закордонні бренди. Водночас усі його твори можна беззаперечно віднести до китайської літератури, адже кожне з оповідань має яскраво виражену китайську символіку, а також референції до китайського середовища. Наприклад, в оповіданні «Сто днів» йдеться про традиційні обряди поховання та поминання у храмах; до того ж, у цьому ж творі, наприклад, згадується зірка пекінської опери Мей Ланьфан: *«Я згадала день 18 років тому, коли ми поїхали возом до парку Сюй, подивитися на великій сцені виступ Мей Ланьфана»* [79]. Таким чином, подібно Шанхаю, у якому органічно співіснували дві культури, проза Му Шиїна поєднувала традиційну китайську та модерністську західну образність.

Крім того, аналізуючи урбаністичну образність у прозі Му Шиїна, необхідно звернути увагу на те, що найчастіше та найповніше місто розкривається у нічний час. В оповіданнях Му Шиїна місто вдень теж з'являється, проте зазвичай у найменш напружених моментах. Денне місто – ділове, серйозне, безбарвне, меланхолійне. Вдень до людей приходять сумні думки, неприємні одкровення: наприклад, у творі «Сто днів» жінка ловить світло сонця у золотому браслеті та вирішує здати його у ломбард – вона занадто бідна, щоб дозволити собі заплатити за поминальну церемонію коханого чоловіка іншим чином [79]. В оповіданні «П'ятеро у нічному клубі» одна з героїнь, Хуан Дайсі, саме у яскравому денному світлі бачить свої відображення у вітринах і усвідомлює, наскільки вона насправді стара.

Натомість нічне місто дарує персонажам зовсім інші емоції і в оповіданнях грає якісно відмінну роль. Саме вночі у місті відбуваються усі ті

яскраві події, про які йдеться у прозі Му Шиїна. У штучному світлі ламп та неону його урбаністичні краєвиди стають свідками напружених кульмінацій та трагічних розв'язок. Іноді в оповіданнях цього автора уся дія вкладається у одну ніч – і саме ніч містить концентрацію динамічної та статичної краси. Наприклад, у творі, який так і називається «Ніч» («夜»), йдеться про двох дуже самотніх людей, які зустрічаються однієї ночі у барі і вдають, що нарешті знайшли свою половинку. Втім, поділивши вночі кілька інтимних моментів – інтимних не в сенсі фізичної близькості, а в контексті емоційної чесності та відкритості почуттів – на ранок вони прощаються, і жодна зі сторін не знає, чи вони побачаться знов [86].

Спільними для творів Му Шиїна є не тільки міські краєвиди та урбаністична атрибутика локацій, а й персонажі, життя та дії яких розгортаються на тлі Шанхаю. Ці персонажі – чоловіки і жінки, вік яких здебільшого коливається між підлітковим та молодим. Віковий діапазон головних дійових осіб, що варіюється від 16 до 28 років, зосереджує увагу усієї прози Му Шиїна на молодих жителях Шанхаю. Це покоління, нагадаємо, народилося вже ХХ ст. і місто, у якому формувалися їх особистості, вже десятиліттями було напів-колоніальним: напівкитайським, напівіноземним. Багато з персонажів Му Шиїна походить з вищого прошарку населення або інтелігенції: це бізнесмени та їхні діти, студенти, вчені, успішні юристи тощо.

Наприклад, соціальний стан, вік та рід занять загальної маси персонажів Му Шиїна можна дослідити на базі вибірки – героїв оповідання «П'ятеро у нічному клубі». У цьому оповіданні, як можна зрозуміти з назви, п'ять головних персонажів:

1. Ху Цзюньї – бізнесмен, який спекулює золотом на біржі;
2. Чжен Пін – безнадійно закоханий студент;
3. Лі Цзе – вчений-літератор, який втратив глузд;
4. Хуан Дайсі – дівчина Ху Цзюньї, що переймається старінням та втратою краси.

5. Мяо Цзундань – звільнений державний службовець.

Ці персонажі демонструють загальний зріз населення, яке стає героями неосенсуальних оповідань Му Шиїна, а їхні проблеми демонструють майже усі рівні переживань, висвітлених в інших його текстах. Така вибірка персонажів видається тісно пов'язаною з Му Шиїном та його особистим досвідом. По-перше, сам він походив хоч і не з такого великого міста, як Шанхай, про який писав, але родина у нього була заможна. Він сам, відповідно, до підліткового віку ріс у достатку і у фінансовому плані покладався на батька. Власне, історія Ху Цзюньї, наведена вище, нагадує історію батька Му Шиїна, який також втратив усі статки через спекуляції на золоті. Крім того, громада, у якій опиняється Му Шиїн після переїзду до Шанхаю – студенти, інтелігенти, творча прогресивна молодь, іноземці. Зокрема головна героїня оповідання «Чорна півонія» – танцівниця, прототипом якої могла б бути дружина Му Шиїна – старша за нього танцівниця Цю Пейпей.

Серед оповідань Му Шиїна є художні твори автобіографічного характеру, а отже, і персонажі, портрети яких засновані на його сприйнятті себе. Один з таких персонажів – Алексі («Алеху») з оповідання «Хлопець-забавка» – студент, безнадійно закоханий у Жунцзи, яка відкрито зізнається йому в тому, що не може кохати лише одного чоловіка і, відповідно, ніколи не буде йому вірною. Таким чином, як історія кохання Алексі та Жунцзи, так і власне психологічний портрет головного чоловічого персонажа базуються на постаті самого Му Шиїна. Більше того, в одному з оповідань з'являється камео самого Му Шиїна. В оповіданні «Шанхайський фокстрот»: він з'являється у вигляді «безбородого письменника з довгим волоссям», якого жінка заманює у провулок, продаючи йому інтимні послуги своєї невістки [34, с. 104].

За національністю персонажі творів Му Шиїна – переважно китайського походження. За виключенням твору «Мадам Ікс», де головні персонажі – японець та кореянка [84]. І, хоча дія розташована у Китаї, місто дії – не Шанхай, а специфіка творчості неосенсуалістів проявляється скоріше у характері стосунків персонажів та їхній взаємодії. Втім, навіть персонажі-китайці у Му

Шиїна часто мають ознаки іноземців. Наприклад, їх імена: *Алексі* з «Хлопець-забавка» або *Ніна* з «П'ятеро у нічному клубі». Також героїні його оповідань часто мають західні риси у зовнішності. Наприклад, головна героїня оповідання «Червона богиня полювання» описана так: «невинні брови і високий грецький ніс» [74]. Головна героїня оповідання «Craven «А» має «по-паризьки маленьке обличчя» [77]. Таким чином, навіть на рівні образності, персонажі Му Шиїна мають природні риси, які роблять їх подібними до іноземців, ніби відокремлюючи їх від решти китайців не тільки ідеологією та способом життя, як Шанхай був відокремлений від решти країни і як література неосенсуалістів відрізнялася від решти китайської літератури.

Стосовно гендерної репрезентації, у творах Му Шиїна присутні як жінки, так і чоловіки. Зазвичай оповідь ведеться від чоловічих персонажів – маскулінна перспектива оповіді є логічною, враховуючи стать самого автора. Тому жінки, які є в оповіданнях Му Шиїна, завжди зображуються через «чоловічий погляд» (те, що в іноземних гендерних студіях відомо як «male gaze»). Це, як і тенденції життя та суспільства, у яких перебував автор, вплинуло на розподіл гендерних ролей у творах та те, які зазвичай портрети та поведінка у представників різних статей.

Чоловіки у творах Му Шиїна – успішні, спокійні та зібрані інтелігенти та багатії. Здебільшого, вони охоче проводять ночі у барах та на танцювальних майданчиках, випиваючи та палячи, але вдень більшість з них має роботу. Їхні сфери зайнятості представляють широкий спектр: наприклад, в оповіданні «Craven «А» головний персонаж – юрист, у «Шанхайському фокстроті» герої – багатий торговець та його син тощо. В оповіданні «Ніч» головний персонаж – моряк, а отже, насправді важлива не престижність посади чоловіка-героя, а їх потенціал. У творі є наступна цитата: «*На кокосових плантаціях Куби я чув співи продавчинь кокосів, на вузьких вулицях Мадриду я бачив червоні квіти у чорних скронях Кармен, у низьких кімнатах Кобе він пив чай мадам Хризантеми, проте завжди він був самотнім*». Такий портрет пасує багатьом чоловікам з оповідань Му Шиїна: вони виконують свою роботу, вони

доросліші і досвідченіші, проте здебільшого вони самотні. Образ відповідального чоловіка, який має значно більшу вагу для суспільства, ніж жінка, не є новим ні для китайської, ні для західної літератури.

Втім, чоловічі персонажі Му Шиїна також мають риси, нові для традиційної маскулінної образності Китаю. Вдень успішні юристи чи вправні моряки й агенти таємної поліції, вночі вони віддаються світові насолод прогресивного міського життя. Вони вже частково нагадують денді та фланерів, чим наближають прозу Му Шиїна до західного модернізму і викликають критику китайських традиціоналістів.

Більш складними та диверсифікованими є жіночі персонажі оповідань Му Шиїна. Збірному образу модерної дівчини у його текстах притаманні характеристики чотирьох категорій – вони часто приймають сукупність рис урбаністичних фатальних жінок («femme fatale»), спокусливих розпусниць, танцівниць та постарілих красунь. Здебільшого вони – зовні самовпевнені володарки чоловічих сердець і тіл, але насправді приховують за сміливою вільною поведінкою дуже вразливі душі [40, с. 317].

Окрема група героїнь, у портретах яких Му Шиїн розкриває сміливість у захисті власної жіночої емоційної та фізичної автономії – це Жунцзи з оповідання «Хлопець-забавка», Цай Пей з твору «Травень» та головна героїня «Червоної богині полювання». Перша з персонажок – Жунцзи – приймає ознаки «сучасної дівчини», найбільш наближеної до героїнь прози решти неосенсуалістів, як у зовнішніх рисах та атрибутах, так і в мові та поведінці. Вона має зовнішність активної та витонченої красуні у шовкових черевиках та високих підборах, яка фарбується червоною помадою та палить іноземні цигарки. У поведінці вона – поєднання прямолінійної щирості та спокусливої омани. Вона зізнається Алексі, що не може кохати лише одного чоловіка, і він для неї – лише спосіб урізноманітнити свої стосунки з протилежною статтю: *«Я щодня оточена чоловіками, що пригощають мене пивом, серед них ти дійсно збудив мій апетит»*. Водночас пізніше, під час іншої зустрічі, вона говорить: *«Я одразу ж в тебе закохалася!»* і *«Ти саме той, кого я шукала»* [72].

Втім, у решті неосенсуалістських оповідань Му Шиїна образи жінок більш комплексні. З одного боку, вони так само прямолінійне бажання емоційної та фізичної автономії, сублімують прагнення освоїти сучасність та стати її головною героїнею у безладні спроби підкорити чоловіків за допомогою звабливості. З іншого боку, як тільки вони розкриваються чоловікам, на поверхні з'являється істинна природа їх особистості: сліди травми, яку вони перенесли, таємний сум та трагічність, панічний страх самотності тощо. Така «депресивна» складова персонажок Му Шиїна – радше нове для неосенсуалістів написання своїх героїнь, адже такий глибокий психологічний аналіз сучасних міських дівчат можна знайти лише в оповіданнях Му Шиїна.

Яскравою представницею такого характеру героїні з прози Му Шиїна є Крейвен «А» з однойменного оповідання – здебільшого в оповіданні до неї навіть не звертаються по імені, що робить її образ подібним до збірного портрету цілого покоління урбанізованих модерних красунь. По-перше, вона є дуже привабливою і вдало використовує свої чари, аби стати об'єктом обожнювання багатьох чоловіків. Друг головного персонажа говорить про неї: *«Ти знаєш, ми усі говорили їй про любов, але хто насправді її кохав? Вона така cheap! Погратися на час –згодиться, але якщо ти дійсно у неї закохався –тобі біда!»* [77]. По-друге, насправді вона є дуже самотньою та відчуває старість, яка скоро забере у неї красу, а разом з тим – і можливість почуватися бажаною; цей її настрій зображується за допомогою тексту пісні, з якою дівчина себе асоціює: *«Це –остання троянда на початку літа, // Початок самотності.” // Вона мовчки сиділа, я сидів мовчки. Переді мною була не Юй Хуейсянь, яку прагнули бездіч чоловіків, а силует самотньої, втомленої жінки. // “Ніхто не пожаліє її пелюстки, що опадають, // ніхто вже не зітхне з захопленням”»* [77]. І, кінець кінцем, вона відчуває біль від того, як до неї ставиться решта людей і як сучасність, що заповонила місто, насправді знищує її. У кінці, вона залишає на прощання своєму останньому коханцеві записку: *«Я пішла. Певно, у всьому світі ти єдиний, хто пам'ятатиме мене»* [77].

Порівняно з чоловічими портретами Му Шиїна, жіночі персонажі завдяки такому глибокому психологічному аналізу є об'ємними та більш комплексними. Зазвичай їх переживання, втім, не знаходять відповідної реакції від чоловікам, яким вони зрештою зізнаються у найпотемніших страхах. Наприклад, в оповіданні «П'ятеро в нічному клубі» відбувається діалог, у якому Хуан Дайсі питає свого хлопця, чи він ще вважає її привабливою, проте його відповідь звучить, як відмовка, якою він намагається не заглиблювати діалог у більш психологічний простір емоційної близькості:

«– Цзюньї, я правда виглядаю старою?»

– Де, де? Для мене ти довіку молода!

– Для тебе я довіку молода, ха-ха! – вона підняла келих вина. – Вип'ємо за мою молодість! – допивши вино, вона обперлась на плече чоловіка і розсміялася.

– Дайсі, що це з тобою? Що з тобою? Дайсі! Ох, да ти схиблена! Ти схиблена!» [87].

Таким чином, гендерні стосунки часто нагадують боротьбу, а риси протистояння проявляються у тому, як персонажі сприймають протилежну стать. Наприклад, у творі «Хлопець-забавка» Жунцзи так висловлюється про чоловіків: *«Вони викладають переді мною свої серця, їх клоунські фізіономії терплять мої знущання... Я просто ставлюся до них, як до дурнів» [72].* Крім того, довгий діалог присвячений тому, що дівчина описує свої стосунки з чоловіками як дієту і жаліється на те, що через споживання великої кількості страв у неї проблеми з травленням, і для цього їй потрібен «стимулятор травлення» – головний герой. Сам Алексі відчуває себе жертвою гри Жунцзи: *«Вона – небезпечна тварина, а я – невправний мисливець. Чи впіймав я її, чи це вона вполювала мене?» [72].*

Втім, якщо з точки зору героїнь Му Шиїна, чоловіки – здобич і головна аудиторія, чийого визнання вони прагнуть, то жінки у погляді чоловічих персонажів часто порівнюються з неодухотвореними предметами. Найбільш ілюстративний приклад – оповідання «Жіноча статуя з білого мармуру».

Доктор, який оглядає пацієнтку, описує її так: *«Вона стоїть, неорганічна статуя, що не знає сорому, моралі чи людських бажань. [...] Ця байдужа, беземоційна статуя стоїть там, очікуючи його вказівок»* [71]. Таке зображення жінки, наближене до опису неживого предмета, резонує з описом її білизни, наприклад, яка набуває характеристик живої істоти, втілених за допомогою активних дієслів: вона *«здирається»* блідими плечами, або *«позіхає»*, коли дівчина рухається. Пізніше цей самий лікар перераховує свою власність, серед якої на рівні з машиною, собакою, кавою та цигарками згадує свою дружину.

Таке бачення жінок в оповіданнях Му Шііна не є загальноприйнятим ставленням, притаманним усім чоловікам; натомість, воно радше вбачається в образній системі портретів героїнь. В оповіданні *«Craven «А»*, наприклад, чоловік розглядає партнерку, ніби карту: *«Спостерігати за нею було моїм хоббі. Обличчя людей – мапа; вивчивши усі гірські рельєфи, течії річок, кліматичні умови та об'єм опадів певної території, одразу можна зрозуміти місцеві звичаї та традиції, погляди, специфіку. Переді мною розгорнулася мапа неперевершеної країни»* [77]. У ході опису, він порівнює її лице з північним краєм, її груди – з двома пагорбами-близнюками, її ноги – з дамбами, на яких сплять дві чорноклюві чайки – її черевики. Також герой згадує: *«Я знав про неї багато історій; майже всі мої друзі подорожували цією країною; оскільки цьому сприяв трафік, їм вистачало одного-двох днів, аби проїхати її всю вздовж і впоперек, лишити написи на вершинах тих пагорбів-двійнят; і досвідчені мандрівники і ті, хто подорожував вперше, усі побували у тому порту»* [77]. Таким чином, жінка порівнюється з неживою *«країною»* – місцем призначення подорожніх, яку чоловіки можуть відвідати, але не лишатися там назавжди.

Ця символіка, присутня у портреті жінки, пояснює характер стосунків статей у прозі Му Шііна; чоловіки у ній – завойовники та мандрівники, а жінки – неодухотворені землі, що чекають на них. Багато в чому опис *Craven А* нагадує урбаністичні краєвиди Шанхаю, що фігурують у прозі

неосенсуалістів. Особливо інтимна складова – піхва жінки для нього уявляється так: *«А між тими морськими дамбами – як подумаю, мені стає гаряче – має бути трикутна рівнина, у цій місцині коло моря неодмінно має знаходитися важлива пристань, порт міжнародного значення»* [77]. Таким чином, акт кохання порівнюється з входженням корабля у морський порт.

Таке порівняння саме у цьому оповіданні не лише підтверджує гіпотезу про те, що з чоловічої точки зору усі ці привабливі звабливі дівчата – об'єкт їх бажання, їхня здобич, або ж тимчасове місце призначення їхніх подорожей. Насправді, такий портрет підкреслює визнане протиставлення двох статей у прозі Му Шиїна. Жінка – край «що не знає сорому, моралі та людських бажань», а чоловік – сила, що заволодіє цим краєм. Для письменника, на якого напівколоніальне середовище Шанхаю мало великий вплив, така образність є символом поєднання якісно різних складових – як-от китайський Шанхай та його іноземні квартали. Водночас те, що Му Шиїн надихався реальним Шанхаєм і саме цей суперечливий мегаполіс втілював для нього сучасність, взаємодія чоловіків і жінок, що мала такий само характер, була для Му Шиїна лише природнім продуктом доби та середовища, до якого він належав.

Крім того, жінки й самі усвідомлюють свою позицію у світогляді чоловіків. Їх уявлення про самих себе визначається показником чоловічої прихильності, від чого власну красу вони прирівнюють майже до капіталістичного значення ціни, через що так переживають через старіння. Вони часто усвідомлюють, що їх бачать невідривно від середовища, у якому перебувають, ніби якийсь його атрибут: *«Жінки мають знаходитися у відповідному середовищі. Якщо пані Лін існуватиме у великому приміщенні, вбрана у блискучу червону сукню і чіткі чорно-білі кольори, серед джазу та неонових вогнів, вона втратить свій ніжний та сумовитий образ. Її нахмурені брови більше пасують до мармурових надгробних плит на землі, до посадки хвойних дерев, до ледь чутних пахоців зів'ялих квітів»* [81].

Тематика та проблематика оповідань Му Шиїна, зумовлена вищезазначеними характеристиками та закономірностями середовища,

співіснування його з людьми та стосунків людей між собою, так само відображає філософію та уявлення покоління автора та, відповідно, філософію дійових осіб його прози.

У творі «Чорна півонія» головний герой говорить про себе таке: *«Наприклад, я: я живу у розкошах; заберіть у мене джаз, фокстрот, алкоголь, модні осінні кольори, восьмициліндрові спортивні автомобілі, єгипетські сигари – я стану людиною без душі. Так глибоко занурений у розкоші, життя моментом, у це життя – я втомлений»* [81]. Ці слова уособлюють багатьох персонажів Му Шііна – як чоловіків, так і жінок, та їхню філософію життя. Для них існування обмежується місцями, де вирують нічні розваги – місцями, які, ніби на екскурсії, демонструються у «Шанхайському фокстроті». Актуальні для них проблеми описані у другій частині твору «П'ятеро у нічному клубі»:

«Програма суботнього вечора:

- 1. Багата вечеря, обов'язково – з охолодженою водою та морозивом.*
- 2. Пошуки коханця/коханки.*
- 3. Відвідини нічного клубу.*
- 4. Закуска, охолоджена вода чи морозиво суворо заборонені.*

(Важливо: приходити до тьми в понеділок, бо ж неділя – вихідний)» [87].

Проблеми персонажів, які насправді обтяжені почуттям самотності та поспішного старіння, ховаються за їх регулярними виходами у місто, недовготривалими романами, алкоголем та курінням. Покоління персонажів Му Шііна можна назвати нігілістами: вони своїми поглядами та поведінкою заперечують моральні основи суспільства, їх не турбують глобальні проблеми, а кожна людина чи явище їх середовища сприймається як деталь, не варта уваги. За виключенням окремих випадків, кожен з персонажів – замкнений у самотності, а компанія інших людей та пошуки любові – лише ідеалізований квест для того, щоб забутися: *«Через його скам'янілий настрій та емоційний*

вакуум, бо він пив один, а одному пити – нудно, бо поряд не було дівчини...» [86].

Таке заперечення суспільної моралі, що панувало у китайській традиції століттями, маніфестується за допомогою сучасних урбаністичних елементів. Наприклад, тема еротизму є не просто творчим елементом, що урізноманітнює сюжет – він також є сегментом світогляду та життєвої філософії персонажів. У творі «Pierrot» один з персонажів висловлюється:

«Людським масам притаманна латентна примітивність. Примітивні люди поклоняються геніталіям. У культурний період, люди поклонялися різноманітним богам, що символізують геніталії. Наприклад, культ змії для східних народів, хрест у Середні віки, класична німецька архітектура [...] Тому сучасним людям подобаються танці, ковзани та хриплий голос Грети Гарбо. Чи це не тому, що танці та ковзани дають їм відчуття, подібне на секс, а голос Грети Гарбо збуджує їх?» [78].

Персонажі Му Шиїна, як і сам автор, живуть в унікальних соціокультурних обставинах: напівколоніальний Шанхай пропонує їм свободу, емоційну й сексуальну, дозволяє молодим людям демонструвати автономію, яку застарілі конфуціанські норми зневажали. Маючи перед собою усі інструменти, герої та героїні Му Шиїна представляли собою нову урбаністичну групу сучасних китайських нігілістів.

Водночас персонажів Му Шиїна можна назвати циніками. Свобода, яка відкрилася для них і дозволила скинути пута атавістичної суспільної моралі, відкрила для них такий погляд на життя, за якого усі й усе більше не мало цінності. Як чоловіки, так і жінки розуміють, що більше не можуть вірити у романтизм – виключних персонажів у виключних умовах – але і реальність часто їх не задовольняє. Наприклад у «Craven «А» головна героїня висловлюється про кохання так: *«Бо я не можу кохати лише одного чоловіка. Якби за першої зустрічі ти сказав мені «Я тебе кохаю», я б відповіла, що ми лише щойно познайомилися, дай мені кілька днів, щоб закохатися у тебе. Якщо ж через місяць стосунків ти мені скажеш «Я кохаю тебе!» то я відповім «Я*

не можу більше тебе покохати”. Якщо ж через рік ти скажеш “Я кохаю тебе”, я відповім “А я тебе не знаю.”» [77]. Таким чином, чоловіки думають про жінок, як про свою власність, жінки оцінюють власну красу як еквівалент особистісної цінності, а до чоловіків ставляться як до «стимулянтів апетиту». І лише місто, незмінне тло усієї дії, свідок змін – живе і переживає людей, які його населяють.

Тому і тематика оповідань, що належать до неосенсуалістського блоку творчості Му Шііна, зумовлена персонажами з такою філософією життя та соціально-культурному середовищу, яке їх виростило. Головна тема більшості оповідань – кохання, переважно нещасне. Стосунки чоловіків та жінок у творах майже завжди розвиваються з рівня уявлень та почуттів на рівень фізичної взаємодії: персонажі танцюють, обіймаються, цілуються та проводять разом ніч. Проте єднання душ, емоційна близькість та серйозні стосунки ніколи не є логічним завершенням цієї тематичної динаміки.

У такій тематично-проблематичній системі координат оповідань Му Шііна усі конфлікти можна поділити на три категорії: внутрішній конфлікт самої людини, яка втратила відчуття реальності та стоїть на метафізичному роздоріжжі; зовнішній конфлікт людина-людина, викликаний саме наявністю або відсутністю романтичної зацікавленості, описаний у чуттєвих координатах – прихильності, довіри, зради, образи, самотності, ненависті; зовнішній конфлікт людина-місто – більш глибокий та глобальний конфлікт, у якому стикаються цинічність та нігілізм індивіда та безперервний, майже живий потік урбаністичної сучасності – хтонічної, звабливої, безсердечної.

3.3. Формальний аспект ідіостилю Му Шііна: жанрово-стилістична динаміка та мовні особливості

Художня проза Му Шііна має низку особливостей, яка вирізняє його твори серед робіт сучасників. Передусім, хоча всі його оповідання було написано китайською мовою, у них міститься чимало графічних запозичень – слів та словосполучень – англійською або французькою мовами. Така риса

зумовлена кількома факторами: Му Шіїн володів цими мовами, адже навчався в іноземному католицькому університеті Аврори за спеціальністю «іноземна література» та допомагав Ши Чжецуну й Лю На'оу у роботі над перекладами сучасних та класичних творів західної літератури; крім того, така мовна особливість вказувала на високий рівень освіченості та була показником прогресивної людини, що гармонійно відчувається у напівколоніальному Шанхаї. У творах цей лексичний прийом міг виконувати низку функцій.

Наприклад, два оповідання Му Шіїна мають іншомовні назви – «Craven «А» та «PIERROT». У першому випадку «Craven «А» – це псевдонім героїні, яке походить від назви британських цигарок. Це не єдиний випадок, коли у тексті з'являються назви чи слогани іноземних брендів мовою оригіналу. Наприклад, в оповіданні «Шанхайський фокстрот» є слова: «Johnny Walker: Still Going Strong» [85]. Крім того, назви деяких інших брендів також наводяться окремо: марка автомобіля «Studebaker» [71], бренд американських солодких напоїв «Sunkist» [72], тощо. Ймовірно, назви брендів в оригінальному написанні було збережено з двох причин: по-перше, через складнощі з транскрибуванням чи транслітерацією неологізмів, якими були назви споживчої продукції західних виробників; по-друге, їх необхідно було виділити як атрибути життя у сучасному економічно розвиненому місті. Тим паче, для оповідання «Craven «А» забезпечити впізнаваність саме цього бренду цигарок було необхідним прийомом, адже у творі є «гра прізвиськ», яку неможливо зрозуміти, не уявляючи, що це за бренд. Між персонажами відбувається діалог: 留心，黑猫是带着邪气的。//黑猫也是幸福的象征 «Обережно, чорні коти приносять лихо. // Чорні коти також є символом щастя» [77]. Розуміння вибору образу чорного kota у тексті є можливим лише за умови наявності контексту «Craven «А», адже саме цю тварину зображено на упаковці цигарок.

У другому випадку, французьке «PIERROT» у назві оповідання не є ні власною назвою, ні іноземним брендом. Натомість, це слово слугує інструментом паралелі, яку проводять між цим класичним персонажем

європейського ярмаркового театру та головним героєм оповідання. На прикладі П'єро, втомленого і трагічного, розкриваються риси більшості людських образів, що створює у своїх урбаністичних оповіданнях Му Шіїн. Крім того, наведення цього персонажу є одним з елементів наслідування французькій традиції у творах Му Шіїна [31, с. 181].

Часто іноземною мовою наводяться слова та словосполучення з метою виділити їх у тексті і звернути увагу на те, що явища, які ними позначають, є ознакою модернізації Шанхаю та вестернізації його населення. Наприклад, у оповіданні «Craven “A”» часто вживається прикметник «cheap»: 你知道的, 我们都跟她说过爱她, 可是谁是真的爱她呢? 那么 Cheap 的. *«Я знаю, ми всі говорили, що кохаємо її, але хто насправді її кохав? Це так «cheap»!»*. Або ж: *«我不信, 他们说 I Cheap! Cheap! 他们说 I Cheap!» «Я вірю, вони говорять, що я «cheap»! «cheap»! Вони говорять, я «cheap»!»* [77]. У такому контексті це слово вживається не у ролі прикметника – «дешевий», а радше іменника, сленгового «дешевина», «дешева дівка». Таким чином, по-перше, саме слово англійською мовою передає увесь семантичний спектр та доповнює образну картину. По-друге, використання англійської мови привертає увагу до того, що і соціальне явище як таке є іноземним – поведінка жінок, яких описував Му Шіїн, була зовсім не притаманною конфуціанській традиції китайського суспільства.

Му Шіїн також часто вживає цілі фрази та речення іноземною мовою. Наприклад, в оповіданні «Почуття святої діви» є повна цитата з англійського перекладу Біблії, Пісні Соломона 4:9: «Thou hast ravished my heart, my sister, my spouse...». *«Ти полонила моє серце, сестра моя, моя дружина...»* [76]. Оскільки оповідання загалом символічно пов'язане з релігійною образністю, цитування Біблії англійською тут наголошує на причетності головного героя до християнської релігії заходу. Ймовірно, ці знання Му Шіїна супроводжували з часів його навчання у католицькому університеті Аврори.

Втім, у творах Му Шиїна закономірності використання іншомовної лексики не цілісні – одна категорія лексики може у різних оповіданнях подаватися то англійською, то китайською. Наприклад, імена західних кінозірок. В оповіданні “Хлопець-забавка” імена актрис наводяться англійською: «Nancy Carroll», «Vilma Banky», «Norma Shearer» [72], тощо. В оповіданні «Craven “A”» Норма Шерер вже стає 瑙玛希拉 [77], а Грета Гарбо, якою традиційно захоплюються герої творів Му Шиїна, завжди записана як 葛丽泰·嘉宝 [78]. Те ж саме стосується, наприклад, музичних інструментів, назв музичних і танцювальних стилів, марок автомобілів. Це можна пояснити хронологічною різницею – в одному з найперших своїх оповідань Му Шиїн тяжів до використання іншомовної лексики, аби підкреслити статус та світогляд своїх персонажів. З часом, ймовірно, він перестав зловживати цією технікою, зробивши її більш ефективним інструментом семантичного наголосу.

Оскільки важливим елементом концептуального поля художньої прози Му Шиїна була тематика мегаполісу, його твори сповнені лексики, яка вербалізує урбаністичні концепти. Наприклад, це назви жвавих шанхайських локацій та асоційованих з ними занять: 酒吧 – бар, 夜总会 – нічний клуб, 舞场 – сцена, 舞会 – танці, 音乐会 – концерт, тощо. Образно-асоціативні концепти, які належать до периферії цього вербалізаційного комплексу, включають незмінну атрибутику та варіації іменників, що її називають: комплекс 酒 – алкоголь (啤酒 – пиво, 葡萄酒 – вино, 酒精 – спирт, 酒味 – запах алкоголю, тощо); комплекс 音乐 – музика (爵士音乐 – джаз, 蛇皮鼓 – барабан зі зміїної шкіри, 牧歌 – пасторальні пісні, 弦线 – струна, тощо); комплекс 灯/光 – світло (霓虹灯, “neon lights” – неонові лампи, 车前的灯 – фари, 光线照射下 – у промінні світла, 街灯 – вуличні ліхтарі, тощо); комплекс 机 – техніка (留声机 – грамофон, 打字机 – друкарська машинка, 塞车 – затори, тощо) та інші. Ці та

інші семантично об'єднані у групи засоби вербалізації концептуальної урбаністики відображають той чи інший аспект творчості автора.

Наприклад, категорії звуку та світла – фундаментальні елементи побудови сцени подій та суб'єктивного досвіду наратора. Проза Му Шііна як неосенсуаліста була максимально аудіовізуально насиченою – елементом його ідіостилю є письмо не словесне, а чуттєве, через що велика кількість лексики складається з засобів побудови аудіовізуальних образів. Наприклад, для того, щоб зображення було легко уявити, він використовує колоративи. Питання логіки формування та застосування колоративів у індивідуальному стилі Му Шііна є дуже цікавим, адже його кольорова схема наближена одночасно до китайської та західної картини світу.

З одного боку, значна кількість уваги приділяється ахроматичним кольорам. Наприклад, уривок з оповідання «П'ятеро у нічному клубі»: 白的台布, 白的台布, 白的台布, 白的台布……白的。// 白的台布上面放着: 黑的啤酒, 黑的咖啡, ……黑的, 黑的…… *«Білі скатертини, білі скатертини, білі скатертини, білі скатертини... Біле. // На столах, вкритих білими скатертинами, стоять: чорне пиво, чорна кава, ...чорне, чорне...»*. Опис середовища, у якому будуть розгортатися події, зведений до образу чорно-білої кінострічки [87]. Або, наприклад, цитата з оповідання «Друге кохання»: 客人差不多全到齐了, 广大的厅上只见黑的和白的 *«Гості майже всі прибули, у просторій вітальні було біле й чорне»* [80].

Широке використання ахроматичної палітри для зображення тла у поєднанні з монтажним прийомом композиційної організації не лише створювало враження перегляду кінострічки – на такому тлі яскраво і неповторно виділялися героїні, яких Му Шіїн частіше малював яскравими фарбами. Наприклад, у творі «Хлопець-забавка» опис головної героїні Жунцзи часто супроводжувався згадкою про її червоне взуття: 那么可爱的红缎的高跟鞋上, 那双跳舞的脚. *“Такі милі червоні сатинові черевички на високих підборах, та пара ніг у танці”*. Крім того, в її описі червоний колір асоціюється

не лише з елегантністю, а й з небезпекою: 飘荡着袍角，站在轻风上似的，穿着红绸的长旗袍儿；温柔和危险的混合物，有着一个猫的脑袋，蛇的身子。
«Її довге червоне шовкове ціпао майоріло, ніби вона стояла на легкому протязі; поєднання тендітності та небезпеки з головою kota і тілом змії» [72].

Колоративи, які у великій кількості представлені у творах Му Шііна, одночасно демонструють його вподобання у західній культурі та відданість китайській образності. З одного боку, кіномистецтво, найкращі роботи якого потрапили у Шанхай із заходу (відтак і захоплення іноземними актрисами), формує ахроматичний тандем «чорний-білий». З іншого боку, червоний колір продовжує використовуватися в асоціації з успіхом, коханням і щастям. В оповіданні «Червона богиня полювання» рефреном повторюються слова 红色是热情和幸福的象征. *«Червоний колір символізує пристрасть і фортуна» [74].* У Китаї червоний – колір весільного вбрання, а отже асоціюється з темою кохання і щасливих стосунків [35, с. 1806]. Таким чином, за допомогою яскравого кольору Му Шіін не тільки виділяє головних героїнь, а й підкреслює природу їхньої китайської краси і фатальну небезпечність їхньої пристрасті.

Крім створення яскравих візуальних образів за допомогою колоративів, Му Шіін часто звертається до контрасту світлотіні. Наприклад, в оповіданні «Craven “A”» є уривок: 也不想开灯，换了睡衣，在黑儿里边抽了支烟，看得着月光移到床上去. *«Я не хотів вмикати світло. Переодягнувшись у піжаму, я палив у темряві і дивився на місячне сяйво на ліжку» [82].* Використання контрасту світла та тіні у творах Му Шііна зумовлене радше візуально-естетичними викликами, ніж додатковими конотаціями – письменнику не притаманне використання цих концептів у класичному розумінні “добро проти зла”, абощо. Насправді контраст світла та тіні створює яскраві помітні візуальні образи .

Ефект об’ємності сцен, які створює у своїй прозі Му Шіін, формується не лише засобами візуальної демонстрації. У його оповіданнях велику роль

відіграє звук – лексична група на позначення аудіальних засобів також є доволі багатою. Наприклад, епізод з оповідання «Чорна півонія»: 可是，下着细雨似地，悉！悉！一回儿那脚声又来了！这回我听出是一个女子的高跟儿鞋声音. *«Однак, подібно накрапання дощу – кап! кап! – скоро почувлися звуки її кроків. Цього разу я почув звук кроків дівчини на високих підборах!»* [82]. Таким чином, Му Шіін не лише за допомогою концептуальності аудіальних виражальних слів створює третій вимір своєї прози – звуковий, а й додає до картини деталей, аби зробити її повнішою.

З цієї причини у його оповіданнях часто зустрічається лексика звуконаслідування. Часто така закономірність виражена словом 哈哈 для відтворення звуків сміху. Наприклад, слова: 潘鹤龄先生一边那么想着，一边也哈哈地大声儿的笑着说下去道 – *«Думаючи так і регочучи, Пань Хелін продовжив»,* 嘻嘻地笑着 – *«вона захихотіла»* [78]; в оповіданні «П'ятеро у нічному клубі» взагалі є речення, яке складається лише з 13 повторів звуку 哈 [87]. Іншими випадками звуконаслідування у художній прозі Му Шііна є: 在 嗒嗒的马蹄声里边 – *«під звук тупоту кінських копит»,* 哗哗的放水声 – *«звук дзюрчання води»,* 哼哼小曲儿 – *«мугикаючи пісеньку»* тощо.

Унікальність створених Му Шіїном сцен та образів значною мірою полягає у створенні ним повноцінного середовища, яке за допомогою спеціальної лексики задіює у процесі когніції органи чуття людини – і ці інструменти не обмежуються аудіовізуальними засобами, а й словами, які описують відчуття нюху. Наприклад, фраза з оповідання «Друге кохання»: 在我前面，她走着，我可以清清楚楚地看到她的肢体，我可以嗅到她的头发的香味. – *«Вона йде попереду мене, я можу ясно побачити її тіло, я можу вдихнути запах її волосся»* [80]. Таким чином, не лише наратор, а й читачі можуть чітко “побачити” та “відчути” образ дівчини.

Використання лексики для аудіовізуального опису і створення багатовимірних у плані сприйняття сцен та образів викликані не лише

естетичним баченням літератури Му Шиїна – для неосенсуалістів було характерним використовувати чуття як домінантний аспект сугестії.

Приділяючи достатню увагу створенню правдоподібного, реалістичного та об'ємного зображення, Му Шиїн не відмовлявся і від чуттєвого опису фізичних стосунків між людьми – тому великий лексичний пласт оповідань письменника пов'язаний з фізіологією, моторикою та сенсорикою людських тіл. Досить часто використовуються слова, що позначають частини тіла, найбільше – риси обличчя або класичні елементи опису жіночності: груди, талія, ноги. Наприклад, у оповіданні «Мадам Х» чоловік цікавиться, 一个瘦削的腰肢也能承托这样丰满的胸部么 – *«як така тонка талія може втримати такі пишні груди»*. Таким чином, зображення тілесності здебільшого стосується жіночих персонажів, відбувається перенесення почуттів до жінки з емоційного на фізіологічний рівень за допомогою лексики.

Нехай у творах неосенсуалістів певним чином і присутня атмосфера еротизму, Му Шиїн не вдавався до детальних описів фізичної взаємодії. Ймовірно, через загальну табуованість таких тем навіть серед західних колоніалістів, а тим паче у конфуціанському суспільстві Китаю, для опису тіл часто застосовується паралелізм та інакомовність. Наприклад, Му Шиїн демонструє обізнаність із жіночим тілом, описуючи його як карту. У цьому описі словами-сигніфікаторами частин тіла стали: 草原的边上是两个湖泊 – *«два озера на галявині»* – це очі; 一座火山 – *«вулкан»* – це рот, 整齐的乳色的溶岩 – *«акуратно застигла молочно-біла лава»* та 一条火焰 – *«племін»* – зуби і язик; 一片丰腴的平原 – *«пишна рівнина достатку»* – тіло дівчини; 两座孪生的小山 – *«два пагорби-близнюки»* – груди; 两条海堤 – *«дві морські дамби»* – тіло дівчини; 一个三角形的冲积平原 – *«трикутна рівнина»* і 一个重要的港口, 一个大商埠 – *«важлива пристань, торговельний порт»* – статеві органи дівчини [77]. Таким чином, опис – доволі детальний, повний; завдяки прикметникам 弹性 – *«пружний»* та 腴味 – пишний, вдається лексиною зі

сфери географії створити відчуття опису молодого жіночого тіла, захоплення яким виражає наратор.

За допомогою аналізу лексичних засобів інакомовності у попередньому прикладі можна прослідкувати тенденцію перенесення на жінок у творах Му Шііна рис неживих істот – таким чином, на рівні лексики проводиться межа статичності та динаміки. Статика, яка у площині образної системи відповідає жіночим персонажам, на словесному рівні передається, наприклад, словами 不动 або часто виразом 动也不动: 她动也不动地坐在那里 «вона, не рухаючись, сиділа там», 她像没有听见我的话, 连眉毛也不动一下 «вона ніби не почула моїх слів, навіть бровою не повела», 玛莉只是静静地, 一动不动地站在那里 «Марі спокійно, не рухаючись стояла там» тощо.

А от на противагу статичності жінок, наприклад, динаміка є рисою опису урбаністичних пейзажів, де Му Шіін застосовує протилежний метод – на неживі об'єкти переносяться риси живих істот. Таким чином, Шанхай та його елементи у прозі письменника зображаються інструментарієм класичної персоніфікації – мовними засобами, що мали б вказувати на людину, а натомість описують сукупність обставин та подій. Наприклад, в оповіданні «Шанхайський фокстрот» головний герой, який їде нічним містом, бачить таку картину: 上了白漆的街树的腿, 电杆木的腿, 一切静物的腿……revue 似地, 把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆的腿的行列。沿着那条静悄悄的大路, 从住宅的窗里, 都会的眼珠子似地, 透过窗纱, 偷溜了出来淡红的, 紫的, 绿的, 处处的灯光. «Ноги пофарбованих у біле стовбурів лісосмуги, ноги електричних стовпів, ноги усіх неживих предметів... подібно до revue, у якому дівчата витягують та схрещують напудрені ноги... шеренги білих ніг. Вздовж спокійного проспекту з вікон квартир, схожих на очі, крізь віконні сітки усюди лилося світло червоних, фіолетових, зелених ламп» [85]. У даному абзаці на рівні лексики вживаються слова та конструкції, які природно пасують людям, називаються частини людських тіл. Крім того, дієслова, використані у описі сцени, є динамічними.

Втім, нехай у описі зовнішності та поведінки людей і предметів Му Шіїн здійснив зворотну персоніфікацію, його персонажі виглядають доволі живими та реалістичними. Одним з елементів мовного стилю автора є те, що їх мова, представлена у невеликій кількості діалогів, насправді є доволі близькою до реальності. Коли Му Шіїн написав свої перші оповідання із соціальною проблематикою, критики схвально оцінили його здатність наслідувати живій мові нижчих прошарків населення. Така умовно-мовленнева мімікрія слугує письменнику і у творенні діалогів своїх неосенсуалістських оповідань. Наприклад, у його прозі досить часто використовуються різноманітні вигуки: 啊, 呃, 呀 тощо. Втім, варто відмітити, що у найперших його творах Му Шіїн тяжіє до зображення «інших», вестернізованих людей, а тому кількість вигуків, притаманних розмовній китайській мові, у них значно менша, натомість їх відсутність компенсується неприродним обсягом іншомовної лексики.

Інша ознака мови персонажів Му Шіїна – використання лайливої (інвективної) лексики. Наприклад, вони досить часто звертаються до виразів 他妈的, 你妈的, 滚你妈的 тощо. Це надзвичайно функціональні словосполучення, варіанти перекладу яких залежать від контексту. Персонажі звертаються до цієї лайки не тільки у розмові, а й у думках, що допомагає не лише надати героям подібності до живих неідеальних людей, а й збагатити експресію наратора.

Такий обсяг лексичних особливостей художньої прози Му Шіїна підтримується рядом синтаксичних та граматичних характеристик, які у сукупності дозволяють оцінити його індивідуальних авторський стиль.

Однією з найпомітніших та водночас найскладнішою для дослідників синтаксичною особливістю є відсутність у розповідних реченнях підмету. Наприклад, коли йдеться про дії якихось персонажів, об'єкт та суб'єкт дії постають радше з контексту, ніж з синтаксичної його структури. Наявність неповних речень створює найбільші складнощі для перекладачів. Наприклад, абзац з оповідання «Craven “A”»: 暮春的晚上真是有点儿热。便推开了窗，站

在七层楼的窗口，看外面溶解在灯光中的街景，半夜的都市是睡熟了，只有霓虹灯的眼珠子在蔚蓝的被单下看着人。把她放在我口袋里的半包 Craven “A” 掏出来抽着，淡淡的烟雾飘到夜空里边，两个幻像飘到我的眼前. *«Травневий вечір видався децю спекотним. Я стояв коло відкритого вікна сьомого поверху, дивився на вулицю, що потопала у світлі ліхтарів, посеред ночі велике місто спало, лише очі неонових ламп дивилися на людей з-поверх блакитного покривала. Я дістав півпачки Craven “A”, які вона лишила у моїй кишені, випустив блідий дим у нічну темряву, а перед моїми очима постали у димі дві ілюзії»* [77]. Цей абзац складається з трьох речень, які описують активні дії персонажа, проте відсутність сигніфікатора суб'єкта дії ускладнює розуміння загального сенсу пасажу, а особливо – його переклад. Про те, хто ж стоїть біля вікна та палить, можна здогадатися лише з контексту. Такі неповні описові речення часто з'являються у прозі Му Шііна, що вказує на високий рівень композиційної організації зв'язків, що існують між частинами тексту.

Іншою особливістю синтаксису прози Му Шііна є специфіка використання розділових знаків. Наприклад, у його оповіданнях є речення, у яких система розділових знаків повністю ігнорується – вони нагадують потік свідомості. Хоча твори письменника загалом не демонструють такий стиль викладення думок, окремі їх елементи, як-от такі речення, вже натякають на його прогресивний підхід до літератури. Ще один приклад з «Craven “A”»: *一个被人家轻视着的女子短期旅行的佳地明媚的风景在舞场海水浴场电影院郊外花园公园里生长着的香港被玩弄的玩弄着别人的被轻视的给社会挤出来的不幸的人啊. «Дівчина яку зневажають бажана країна для подорожі чарівні краєвиди гонконгських танцмайданчиків морського узбережжя кінотеатрів замських садів і парків нещаслива людина з якою граються яка грається з іншими яку зневажають яку витісняють із суспільства»* [77]. Це речення, повністю позбавлене розділових знаків та призначене для опису ряду образів є складним для сприйняття та перекладу. Синтаксичними елементами, які допомагають виділити члени речення та встановити зв'язки означуване слово

– означення є частка 的, завдяки якій можна встановити головні образи, що описуються у реченні. Хоча таких речень у творах Му Шиїна відносно мало, вони демонструють рівень його творчої креативності та налаштованість на роботу у нових напрямках літератури.

Іншою ознакою синтаксичної побудови художніх текстів Му Шиїна є використання специфічного розділового знаку «багатокрапка» (……). У творах письменника цей розділовий знак застосовується за звичним призначенням. Наприклад, щоб утворити інтонаційну паузу, натякнути на речення з відкритим фіналом, або навмисне випустити з речення певний елемент, як-от в оповіданні «Чорна півонія»: 一杯、二杯、三杯…… «Перший келих, другий, третій...» [82] у значенні, що келихів було більше, ніж перераховано. Інший приклад з оповідання «PIERROT»: 你不爱我吗? 你对我说的话全是假的吗? 你的……你的……全是欺骗吗 «*Ти не кохаєш мене? Усі твої слова – обман? Твої... твої... усе – брехня?*» [78]. Хоча у більшості випадків використання цього розділового знаку виправдано загальними правилами китайської мови, у творах Му Шиїна їх досить багато, щоб виділити це в окремий рис його індивідуального стилю. Використання «багатокрапки» додає описовим реченням меланхолійного або мрійливого, замисленого настрою, а у репліках персонажів всередині діалогів слугує інструментом експресії.

Серед художніх засобів, які використовує Му Шиїн, найбільш видатними, формотворчими є порівняння та паралелізм. Порівняння, яке у текстах оформляється через конструкцію 像……一样. Цей засіб працює більше на рівні текстового оформлення образів у творах. Наприклад, вони слугують для уточнення тієї чи іншої риси предмета опису: 她的脸色苍白得像雨后的玉梨 «*Її обличчя було блідим, як персик після дощу*» [80]. Також порівняння, не оформлені стандартними граматичними конструкціями, можуть виступати підґрунтям важливіших сюжетних елементів, як от у оповіданні «Хлопець-забавка» Жунцзи пояснює свою звичку палити так: 孤独的男子是把烟卷儿当

恋人的。它时常来拜访我，在我寂寥的时候，在车上，在床上，在默想着的时候，在疲倦中的时候……甚至在澡堂里它也会来的。《*Самотні чоловіки сприймають цигарки як коханок. Це [бажання палити] відвідує мене, коли я на самоті, у машині, у ліжку, коли медитую, коли втомлена... навіть коли я у ванній*» [72]. У цьому прикладі порівняння у словах Жунцзи впливає не на формування образу, а на розуміння її логіки та мотивації, а отже – розкриває персонажа.

Приєм паралелізму теж реалізується на рівні тексту шляхом використання схожих або ідентичних структурних елементів для утотожнення частин тексту. Наприклад, у створенні візуальних образів на основі контрасту: 黑的和白的—堆：黑头发，白脸，黑眼珠子，白领子，黑领结，白的浆褶衬衫，黑外褂，白背心，黑裤子……黑的和白的……《*Чорне й біле у купі: чорне волосся, білі обличчя, чорні очі, білі комірці, чорні краватки, білі сорочки, чорне верхнє вбрання, білі жилети, чорні брюки... чорне і біле...*» [87]. Таким чином, контрастна пара «біле-чорне» та подібна до шахової дошки картина підкреслюється паралельним почерговим використанням у перерахуванні елементів інтер'єру прикметників «чорний» та «білий».

Подібним прийомом, що передбачає повторення, у творі також виступає рефрен. Втім, якщо паралелізм повторює лише подібні чи ідентичні структуру та окремі компоненти синтаксичного або композиційного цілого, то рефрен – це фраза, що повторюється протягом тексту. Зазвичай вона містить ту ідею, яку автор хоче підкреслити. Наприклад, у творі «Почуття святої діви» є рядок-рефрен, у якому застосовується звуконаслідування: 轰，轰，轰！转着，转着，轰轰地，那火车的轮子，永远转着的轮子。《*Бум, бум, бум! Повертається, повертається, торохтить колесо потяга, колесо, що обертається вічно*» [76]. Ця фраза повторюється кілька разів протягом твору і вона не лише підкреслює думку про зміни, що її втілює образ колеса, яке обертається вічно; цей рефрен також додає ознак образності сцени, адже містить звуконаслідування. Загалом,

композиція твору вбирає репетитивну ритмічну силу завдяки використанню однієї і тієї ж фрази.

Втім, найбільш видатним прийомом композиційної організації тексту та його елементів був монтаж художнього тексту, помітний у творчості Му Шііна значно яскравіше, ніж у творах інших неосенсуалістів. Захоплення Му Шііном кіномистецтвом та спроби себе у ролі сценариста або режисера були відображенням його інтересу у роботі з кіномистецтвом – його стаття «Теорія монтажу» містить дуже детальні та практичні рекомендації щодо роботи з кінематографічним монтажем. Проте, у контексті літератури йдеться радше не про роботу з візуалом, а про композиційну організацію різних елементів тексту або образів для створення такого елемента.

Оскільки заклади, життя яких описував Му Шіін у своїх творах, усі були жвавими та багатими на розваги, найчастіше «на кадри» він розбивав описи сцен. Показовим твором, у якому демонструється цей прийом, вважається «Шанхайський фокстрот» – оповідання, значна частина якого схожа на екскурсію Шанхаю, складену з уривків картин та звуків:

交通灯一闪，便涌着人的潮，车的潮。这许多人，全象没了脑袋的苍蝇似的！一个 Fashion-monger 穿了她铺子里的衣服来冒充贵妇人。电梯用十五秒钟一次的速度，把人货物似地抛到屋顶花园去。女秘书站在绸缎铺的橱窗外面瞧着全丝面的法国 crepe，想起了经理的刮得刀痕苍然的嘴上的笑劲儿。主义者和党人挟了一大包传单踱过去，心里想，如果给抓住了便在这里演说一番。蓝眼珠的姑娘穿了窄裙，黑眼珠的姑娘穿了长旗袍儿，腿股间有相同的媚态。

Спалах світлофора, бурхливий потік людей, потік машин. Сила-силенна людей, разом вони схожі на безголових мух! Одна fashion-monger, вбрана у одяг зі своєї лавки, вдає поважну пані. Ліфт за один п'ятнадцятисекундний підйом викидає людей, ніби речі, у сад на даху. Роздивляючись французький сгере у вітрині крамниці з шовковою тканиною, секретарка згадує гостру, як бритва, синю посмішку на

вустах начальника. Активісти та члени партії повільно ходять з оберемками листівок, у душі готуючись виступити з промовою, щойно їх хтось зупинить. Блакитноока дівчина у вузькій спідниці, чорноока дівчина у довгому ціпао – їхні ноги однаково звабливі. [85].

Це – лише уривок абзацу оповідання, більшість тексту якого присвячена, ніби ода, Шанхаю. Така динамічна зміна різних кадрів створює еkleктичний образ мегаполісу, схожий на фото, колажі та малюнки у модних ілюстрованих виданнях, а також на кадри сучасного фільму. Це робить прозу Му Шиїна надзвичайно яскравою, а також допомагає на рівні тексту створити справжній чуттєвий досвід.

Висновки до третього розділу

Му Шиїн – талановитий письменник, який створював унікальні концепти та вправно добирав елементи вербальної реалізації тих змістових елементів, якими збагачував свої тексти. Лексичні, синтаксичні та композиційні особливості його індивідуального стилю доводять важливість художнього внеску Му Шиїна у розвиток китайської урбаністичної літератури загалом та творчості неосенсуалістів зокрема.

Тематично, можна стверджувати, що в оповіданнях Му Шиїна присутня тематична єдність та схожість проблематик. Відтак, дуже часто в оповіданнях автора йдеться про події у місті або про саме місто – воно зазвичай виступає не лише тлом, а й дійовою особою. Крім того, на концептуальному рівні домінуючими темами є розподіл гендерних ролей, нові бачення сучасної китайської дівчини, а також сприйняття протилежними статями одне одного, специфіка їхніх стосунків, тощо. Значний сектор урбаністичної атрибутики та асоціативно-образної периферії в оповіданнях Му Шиїна містить ознаки та продукти вестернізації, тобто імпортовані дорогі речі, західні марки та бренди, літературні твори тощо. Вищенаведені змістові характеристики художньої прози Му Шиїна демонструють важливість контекстуального аналізу, адже

здебільшого робота з такими темами – це реакція літератора на певні зовнішні фактори реальності.

Найбільше характерних рис індивідуального стилю на рівні мовних засобів, які використовував Му Шіїн, можна виділити у пласті лексики. Демонструючи поєднання тенденцій вестернізації та класичного китайського досвіду, він застосовував іншомовну лексику а також цитував мовою оригіналу іноземні твори. Словник його художньої прози багатий на слова та словосполучення, що апелюють до органів чуття: зору, слуху, нюху. Це робить сцени його прози об'ємними, додає вимірів та допомагає читачам досягнути стану «занурення». Крім того, на лексичному рівні у творах Му Шіїна відбуваються метаморфози більш комплексні: місто проходить через персоніфікацію і стає активним, динамічним, а люди – особливо жінки – втрачають словесну атрибутику живих істот і зображуються у статиці.

На рівні синтаксису та композиційної організації Му Шіїн застосовує широкий спектр технік, від елементів безперервного потоку свідомості, до незавершених, надірваних фраз і неповних речень, для розуміння значення яких конче необхідним є знання контексту. А композиційний організаційний прийом монтажу допомагає створювати зі словесних образів і вербалізованих концептуальних комплексів подібні до кінострічки багатовимірні літературні твори. Вищенаведені та проаналізовані засоби мовного оформлення художньої прози свідчать про високий рівень освіченості, креативність та майстерність Му Шіїна як письменника нового покоління.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження було досягнуто мету – визначено та проаналізовано особливості ідіостилю Му Шиїна крізь призму китайського неосенсуалізму. Для цього було детально описано ідіостиль як поняття, охарактеризовано фактори впливу історично-культурного середовища на розвиток Му Шиїна як письменника-неосенсуаліста, його життєвий та творчий шлях; здійснено повний багаторівневий аналіз художньої прози Му Шиїна та визначено ключові змістові та формальні особливості ідіостилю письменника.

В умовах розвитку сучасних лінгвістичних та мовознавчих наукових дисциплін, поняття ідіостилю як індивідуального авторського стилю стає інноваційним інструментом дослідження художніх текстів завдяки актуальності антропоцентричної наукової парадигми, що наголошує на значенні суб'єкта мови та мовлення. Серед науковців існує кілька визначень та підходів до розуміння та аналізу ідіостилю, універсальна дефініція наразі відсутня. Оглядаючи роботи, присвячені вивченню ідіостилю, можна виділити шість поширених підходів до його визначення: функціонально-домінантний, адресовано-діяльнісний, комунікативно-когнітивний, системно-структурний, естетично-маркований та образно-композиційний. Кожен з підходів вирізняється аргументацією та інструментарієм, а також визначенням ідіостилю як філологічного терміну та його аспектів.

Найбільш повне та ґрунтовне дослідження індивідуального авторського стилю можна провести, поєднавши аналіз його ключових складників, а саме ідіолекту та концептуальної ідіосфери. Ідіолект як явище відповідає унікальним формальним особливостям мови індивіда, а отже вивчення цього аспекту творчості передбачає характеристику вербальних засобів, застосованих автором: жанрово-стилістичних, композиційних, граматичних, лексичних та синтаксичних його особливостей. Концептуальна ідіосфера, натомість, пов'язана з комунікативно-когнітивними особливостями індивіда, його унікальною творчою свідомістю, а отже охоплює визначні риси змісту творів, притаманні автору: особливості тематики та проблематики, образної

системи, сюжетних елементів художнього тексту. Дослідження індивідуального авторського стилю на основі його фундаментальних імпліцитних та експліцитних характеристик дозволяє безпомилково встановити унікальні риси творчості автора. Звернення до вивчення ідіостилу є надзвичайно функціональним інструментом літературознавчих досліджень.

На формування особистості Му Шиїна як письменника-неосенсуаліста вплинуло унікальне культурне середовище, що за особливих культурних умов сформувалося в Шанхаї кінця XIX – початку XX століття. Після укладання Нанкінського договору, Шанхай став одним з портових міст Китаю, яке існувало у напівколоніальних умовах. Територіально та демографічно, місто лише наполовину було «китайським» – решту простору займали міжнародні квартали та їх іноземне населення. Таким чином, Шанхай жив у стані соціального та культурного відриву від решти материкового Китаю: економіка міста розвивалася навіть в умовах національного фінансового занепаду, криза імперіалізму та колоніалізму не була такою критичною, політичні виклики у вигляді японської агресії тут сприймалися інакше, а населення було більше відкритим до іноземних впливів.

Відтак, тенденції культурного розвитку міста були зумовлені наявністю продуктів культури інших держав, здебільшого європейських колоніалістів та Японії, а тому життя митців у Шанхаї було насиченим, а їх креативність випереджувала творчі закономірності розвитку материкового Китаю.

Пік літературної кар'єри Му Шиїна – період з 1932 по 1935 роки. До того, як заслужив увагу знаних літературознавців Шанхаю зі своїм першим оповіданням «Наш світ», Му Шиїн був хлопцем із заможної родини невеликого містечка на південному заході. Незважаючи на освіченість, інтелектуальність та загальну причетність до вищого соціального класу в період дитинства та зростання, Му Шиїн зміг продемонструвати таланти лише у 1929-1930 рр., коли він вступив до католицького університету Аврори в Шанхаї, тим самим розпочавши етап активної літературної творчості.

Перші твори Му Шиїна, включно з оповіданням «Наш світ» та збіркою «Полюси», були присвячені питанням бідності й заможності, соціальної несправедливості, гостросоціальним конфліктам, тощо. Саме завдяки цим роботам його вперше помітив Ши Чжецун, який пізніше разом з Лю На'оу стане товаришем Му Шиїна на літературній арені Китаю. Втім, така тематика та проблематика творів Му Шиїна обмежується ранніми роботами і найбільшого розквіту його творчий геній досягає у період з 1932 по 1935 роки, адже саме протягом цього періоду письменник відмовився від літературного та творчого дуалізму і зосередився на неосенсуалізмі як домінантній стратегії своєї художньої прози.

Відмовляючись писати на націоналістичні та патріотичні теми, натомість підтримуючи філософію вільного вестернізованого життя у напівколоніальному Шанхаї, Му Шиїн сам наразив себе на критику зі сторони лівих письменників та політиків. Зрештою, саме індиферентність до політичних справ, відмова використовувати політичні чи соціальні проблеми у сюжетах власних творів, а також захопленість унікальним урбаністичним та прогресивним життям Шанхаю зробили письменника жертвою саме політичного протистояння. По поверненні з Гонконгу в кінці 30-их рр., Му Шиїн почав співпрацювати з про-японським урядом, через що і був убитий політичними опонентами.

Більшість творів Му Шиїна, написаних упродовж цього періоду високої активності та значної популярності, належать до неосенсуалізму. Відтак, три з чотирьох збірок оповідань, що були опубліковані за життя письменника, виявляють яскраві ознаки неосенсуалізму. Му Шиїн був наймолодшим представником цієї течії – Лю На'оу та Ши Чжецун, яких надихнув літературний рух японських авторів, вже почали розвивати цей стиль у 1920-их рр. XX ст. Шанхайські неосенсуалісти тримали періодичні видання та видавничі будинки, перекладали іноземні модерністські та класичні твори, писали власну художню прозу. Особливостями їх стилю було багатофункціональне використання лексики для побудови аудіовізуальних

образів, використання тематики та проблематики мегаполісу і урбаністична їх атрибутика, звернення до екзотичного, еротичного і психологічного.

Проза Му Шиїна демонструє більшість із цих аспектів, а також збагачує творчий інструментарій шанхайського неосенсуалізму унікальними рисами художнього письма. Тематично, усі оповідання Му Шиїна містять урбаністичну тематику та проблематику, а концептуальна їх сфера доповнюється відповідною атрибутикою. На рівні форми, зв'язок з мегаполісом та міським життям транслюється через специфічний вибір лексики: апелювання до колоративів, звуконаслідувань та загалом слів, сприйняття котрих стимулює органи чуття (зір, слух, нюх, дотик, смак), що допомагає створити тривимірний об'ємний образ міста. Крім того, цікавим аспектом опису міста є використання зворотної персоніфікації, коли лексика, що описує персонажів, є пасивною та статичною, а краєвиди Шанхаю завжди супроводжуються динамічною лексикою.

Моделювання персонажів – саме той фактор, у якому Му Шиїн зміг уникнути точного повторення паттерну неосенсуалістів. Для усіх представників цього літературного напрямку образ фізично та морально розкутої дівчини, яка заграває з протилежною статтю, був однією з визначних характеристик. Створивши кілька таких героїнь, Му Шиїн змоделював власний художній тип сучасної дівчини, яка на поверхні видається легковажною, незалежною та самовпевненою, а в душі приховує страшну трагедію і страх самотності. Через велике смислове навантаження на розподіл гендерних ролей та стосунків між ними, концептуально важливим є опис жінок та чоловіків очима протилежної статі.

Іншою помітною закономірністю у концептуальному та лінгвістичному полі художньої прози Му Шиїна є відображення впливу вестернізації. По-перше, у понятійному ядрі його концептуальної картини світу продукти західного капіталізму, відомі бренди та марки, західні літератори, митці та артисти стають невід'ємною частиною інтер'єрів та екстер'єрів оповідань. На

рівні мови ця особливість втілюється через часто вживаний у прозі письменника прийом використання слів мовою оригіналу.

На рівні змістових та формальних характеристик, проза Му Шиїна має ще достатньо особливостей та специфічних рис, які свідчать про неабиякий рівень майстерності та креативності автора. Письменник міг гармонійно поєднати сучасні літературні тенденції з класичною китайською образністю, або застосувати ідеї мовних трансформацій сучасної західної літератури на засобах китайської мови. Інший інноваційний прийом у постійному арсеналі лінгвістичних інструментів – прийом монтажу, який дозволив Му Шиїну словами формувати кінокадри, зробивши прочитання його робіт схожим на перегляд кінострічки.

Му Шиїн та його однодумці бачили закономірності змін в Китаї і поспішали відобразити цей унікальний досвід у світі художнього письма. З цієї причини, ймовірно, вони й випередили свій час як найперші китайські модерністи. Через відсутність ґрунтовних досліджень з цієї проблематики, перспективи даної роботи містять багато векторів, кожен з яких зробить українських китаєзнавців ближчими до сучасної переоцінки історії розвитку модернізму у Китаї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- 1 . Андрейчук Н. І. Антропоцентрична парадигма сучасної лінгвістики: ідеологія і програми досліджень. 2009. №17. С. 273–278.
- 2 . Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / за ред. И.В. Арнольд. М.: Флинта: Наука, 2006. 384 с
- 3 . Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- 4 . Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. М.: Флинта: Наука, 2009. 384 с.
- 5 . Бондаренко А.І. Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект): Посібник / за ред. І.А. Бондаренко. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. 226 с.
- 6 . Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 657 с.
- 7 . Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. 320 с.
- 8 . Волошук В. І. Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль: питання термінології. *Наукові праці*. 2008. №93. С. 5–8.
- 9 . Губа Л. В. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості. Молодий вчений. 2018. №3. С. 616–619.
- 10 . Гуменяк В. О. Поняття «стиль» і «дискурс» в інтерпретаційних парадигмах сучасної лінгвістичної думки. *Лінгвістичні дослідження*. 2020. №52. С. 148–159.
- 11 . Ідіолект // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А-Л. С. 405.
- 12 . Ісаєва Н. С. Беспала О. Г. Урбаністичний образ Шанхая у прозі китайських неосенсуалістів 30-40-х років ХХ століття. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(72). 2020. №241. С. 12–15

- 13 . Костецька О. Індивідуальне мовлення автора як об'єкт лінгвістики та підходи до його дослідження. Наукові записки. Острог : Національний університет Острозька Академія. 2014. №49. С. 196–199.
- 14 . Коткова Л. І. Ідіостиль, індивідуальний стиль і ідіолект: проблеми розмежування. Ніжин : Ніжинський державний університет ім. Миколи Гоголя. 2012. Т. 2. С. 26-29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2012_2_8
- 15 . Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ : Академія, 2006. 464 с.
- 16 . Кухаренко В.А. Интерпритация текста: Учеб. пособие для студентов педагогических институтов. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
- 17 . Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 607 с.
- 18 . Привалова С. П. Індивідуальний стиль письменника. *Актуальні наукові дослідження в сучасному світі*. 2019. №2. С. 99–104.
- 19 . Селиванова О.О. Актуальні напрямки дослідження сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). К.: Видавництво Українського соціологічного центру, 1999. 148 с.
- 20 . Сидоренко І. Особливості дослідження індивідуально-авторської концептосфери як складової ідіостилю. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво* : тези доп. V міжнар. наук. конф., Харків, 12-13 квітня 2019 Харків, 2019. С. 81.
- 21 . Сидоренко І. Підходи до вивчення ідіостилю у лінгвістичних дослідженнях художнього тексту. *Наукові записки*. 2015. №21. С. 298–303.
- 22 . Скрипник О. Перша опіумна війна: початок занепаду могутності Імперії Цин / . А. Смолій, О. І. Гуржій, А. Г. Морозов. Гуржіївські історичні читання: Збірник наукових праць. Черкаси: Чубаненко Ю.А., 2014. С. 342–345.
- 23 . Солганік Г.Я. Стилистика текста: учеб.пособие / за ред. Г.Я. Солганік. М.: Флинта: Наука, 2009. 256 с.
- 24 . Ставицька Л. Про термін ідіолект. *Українська мова*. 2009. №4. С. 3-17.

- 25 . Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля. *Вестник СамГУ*. 2004. № 1 (31). С. 163–169.
- 26 . Фадеева О. В. Ідіостиль як відображення авторської картини світу у творах гібридного жанру. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2019. №2. С. 138–145.
- 27 . Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / пер. Я. Цимбал. // Слово і час. 2007. №6. С. 37–46.
- 28 . Andrews J. Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture. *藝術學研究*. 2013. №12. С. 43–128.
- 29 . Chang K., Owen S. *The Cambridge History of Chinese Literature: From 1375*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 793 с.
- 30 . Cohen P., Goldman M. *Ideas Across Cultures: монографія*. Cambridge : Harvard University Asia Center, 1990. 416 с.
- 31 . Dadò P. La parodia dell'intellettuale moderno nel racconto «Pierrot» di Mu Shiyin. *Rivista degli studi orientali*. 2005. №78. С. 181–187.
- 32 . Day R. *Shanghai 1935: An American lady's account of the city and its high-society*. Hong Kong : Earnshaw Books, 2019. 145 с.
- 33 . Farrer J., Field A. *Shanghai Nightscapes: A Nocturnal Biography of a Global City*. Chicago : University of Chicago Press, 2015. 280 с.
- 34 . Field A. D. *Mu Shiyin: China's Lost Modernist*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 214. 301 с.
- 35 . He G. A Comparative Study of Color Metaphors in English and Chinese. *Theory and Practice in Language Studies*. 2011. №1. С. 1804–1808.
- 36 . Hong Y. A Chinese Perspective on Mu Shiyin: A Note from Co-Translator / A. D. Field. *Mu Shiyin: China's Lost Modernist*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2014. С. xi–xiii.
- 37 . Jones A. F. The Violence of the Text: Reading Yu Hua and Shi Zhicun. *Positions: East Asia Cultures Critique*. 1994. Т. 2. №. 3. С. 570-602.

- 38 . Jordan D. A. *China's Trial by Fire: The Shanghai War of 1932*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001. 309 c.
- 39 . Laing E. J. *Shanghai Manhua, the Neo-Sensationalist School of Literature, and Scenes of Urban Life*. 2010. URL: <http://u.osu.edu/mclc/online-series/shanghai-manhua/#fn11>.
- 40 . Leo O., Li O. *Shanghai modern: The flowering of a new urban culture in China, 1930-1945*. Cambridge : Harvard University Press, 1999. 464 c.
- 41 . Ling Z. Rhythmic movement, the city symphony and transcultural transmediality: Liu Na'ou and *The Man Who Has a Camera* (1933). *Journal of Chinese Cinemas*. 2015. №9. C. 42–61.
- 42 . Liu X. Two Universities and Two Eras of Catholicism in China: Fu Jen University and Aurora University, 1903–1937. *Christian Higher Education*. 2009. №8. C. 405–421.
- 43 . Macdonald S. «Modernism» in Modern Chinese Literature: The «Third Type of Person» as a Figure of Autonomy. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 2002. №29. C. 293–325.
- 44 . Macdonald S. The Shanghai Foxtrot (a Fragment) by Mu Shiyong: Introduction. *Modernism/modernity*. – 2002. №11. C. 797–807.
- 45 . Murphy R. *The Treaty Ports and China's Modernization* / E. Mark, G. Skinner. *The Chinese City Between Two Worlds*. Palo Alto : Stanford University Press, 1974. C. 17–72.
- 46 . Nolan C. *The Greenwood Encyclopedia of International Relations: S-Z*. Westport : Greenwood Publishing Group, 2002. 2128 c.
- 47 . Ong D. Liu Na'ou And The 1930s Soft Film Movement: A New Approach In Revisionist Chinese Film Historiography. *CINEJ Cinema Journal*. 2013. T. 2. №. 2. C. 66-81.
- 48 . Schaefer W. Kumarajiva's Foreign Tongue: Shi Zhecun's Modernist Historical Fiction. *Modern Chinese Literature*. 1998. T.10. № 1(2). C. 25-70

- 49 . Schaefer W. *Shadow Modernism: Photography, Writing, and Space in Shanghai, 1925-1937*. Durham : Duke University Books, 2017. 304 c.
- 50 . Semino E. *Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction* / Semino E., Culpeper J. *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. – Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2002. C. 95–122.
- 51 . Sergeant H. *Shanghai*. London : Trafalgar Square, 2002. 400 c.
- 52 . Shih S. *The lure of the modern: Writing modernism in semicolonial China, 1917-1937*. University of California Press, 2001. T. 1. 462 c.
- 53 . Silverberg M. *Erotic grotesque nonsense: The mass culture of Japanese modern times*. – Oakland : University of California Press, 2006. T. 1. 320 c.
- 54 . Starrs R. *Rethinking Japanese Modernism*. – Folkestone : Global Oriental, 2011. 549 c.
- 55 . Tambling J. *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. – London : Palgrave Macmillan, 2016. 267 c.
- 56 . The Editorial Committee of Chinese Civilization. *China: Five Thousand Years of History and Civilization* / The Editorial Committee of Chinese Civilization. Hong Kong : University of Hong Kong Press, 2007. 832 c.
- 57 . 陈坚、陈奇佳. *夏衍传*. 北京 : 北京出版社, 2018年. 607页.
- 58 . *慈溪县志*. 杭州市: 浙江人民出版社, 1992年. 1106页.
- 59 . 费正清、杨品泉. *剑桥中华民国史*. 北京 : 北京出版社, 1994年. 986页.
- 60 . 金理. *从兰社到《现代》: 以施蛰存、戴望舒、杜衡及刘呐鸥为核心的社团研究*. 上海 : 东方出版中心, 2006年. 289页.
- 61 . 靳明全. *论中日新感觉派的艺术追求* // *贵州社会科学*. 1999年. T. 5. 345页.
- 62 . 康鑫, 郭智超. 穆时英《Montage论》对格里菲斯蒙太奇理论的接受与创新. *电影评介*. 2018年. №. 14. 页 6.

- 63 . 孔刘辉. «杀穆时英的刽子手» - 穆时英案补记. 新文学史料. 2020 年.
URL: <http://www.chinawriter.cn/n1/2020/0317/c404064-31635208.html>.
- 64 . 李欧梵. 探索《现代》. 文艺理论研究. 1999 年. №3. 页 1–6.
- 65 . 李相银. 穆时英: 都市中恣意烂漫的印象画者. 名作欣赏. – 2008 年. №1.
页 40–42.
- 66 . 林怡劭. 有意味的形式—從戴望舒譯詩《淚珠飄落縈心曲》看詞體的格律與抒情特質. 漢學研究集刊. – 2017 年. – №25. – 页 89–116.
- 67 . 刘呐鸥. 都市风景线. 上海: 上海书店出版社, 2015 年. 180 页.
- 68 . 鲁迅. [白道] 奇怪 (三) / 鲁迅. 鲁迅全集 (十五卷). 北京: 人民文学出版社, 1981 年. 页 576–578.
- 69 . 穆丽娟. 穆时英之妹穆丽娟: 与戴望舒离婚和周黎庵相伴. 中国新闻网. 2011 年. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2011/06-15/3114044.shtml>.
- 70 . 穆时英、严家炎、李今. 穆时英全集. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008 年. 1463 页.
- 71 . 穆时英. 白金的女体塑像 / 穆时英、严家炎、李今. 穆时英全集. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008 年. 1463 页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/020.htm>.
- 72 . 穆时英. 被当作消遣品的男子 / 穆时英、严家炎、李今. 穆时英全集. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008 年. 1463 页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/011.htm>.
- 73 . 穆时英. 关于自己的话. 现代出版界. 1932 年. №4. 页 9–10.
- 74 . 穆时英. 红色的女猎神 / 穆时英、严家炎、李今. 穆时英全集. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008 年. 1463 页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/035.htm>.
- 75 . 穆时英. 墨绿衫的小姐 / 穆时英、严家炎、李今. 穆时英全集. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008 年. 1463 页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/031.htm>.

76. 穆时英. 圣处女的感情 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/028.htm>.
77. 穆时英. Craven “A” / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/014.htm>.
78. 穆时英. PIERROT / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/001.htm>.
79. 穆时英. 百日 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/023.htm>.
80. 穆时英. 第二恋 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/036.htm>.
81. 穆时英. 公墓 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/015.htm>.
82. 穆时英. 黑牡丹 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/018.htm>.
83. 穆时英. 黑旋风 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/002.htm>.
84. 穆时英. 某夫人 / 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/029.htm>.

85. 穆时英. 上海的狐步舞/ 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/017.htm>.
86. 穆时英. 夜/ 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/016.htm>.
87. 穆时英. 夜总会里的五个人/ 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/013.htm>.
88. 穆时英. 咱们的世界/ 穆时英、严家炎、李今. *穆时英全集*. 北京: 北京十月文艺出版社, 2008年. 1463页. URL: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/000/003.htm>.
89. 彭维锋. 欧化文艺与左翼文学: 瞿秋白的《五四》批判. *社会科学辑刊*. 2018年. №3. 页 180-184.
90. 孙瑞雪. 《新文艺》印象 //时代文学: 下半月. 2014年. №. 3. 页 213-214.
91. 王德威. 文学地理与国族想象: 台湾的鲁迅, 南洋的张爱玲. *扬子江评论*. 2013年. №3. 页 5-20.
92. 王志松. 刘呐鸥的新感觉小说翻译与创作 《中国现代文学研究丛刊》. 2002年. №4. 页 54-69.
93. 吴欢章. 海派小说精品. 上海: 复旦大学出版社, 1996年. 641页.
94. 稀康裔. 邻笛山阳悼念一位三十年代新感觉派作家穆时英先生. *掌故*. 1972年. №10. 页 48-50.
95. 徐祯苓. 历史小说与近代主义 - 再探施蛰存“将军底头”. *东吴中文学报*. 2017年. №34. 页 259-280.
96. 叶灵凤. 三十年代文坛上的一颗彗星: 叶灵凤先生谈穆时英. *四季*. 1972年. №1.

- 97 . 张艾弓、晓红、张文燕. 华语电影新世代：地平线症候群. 北京：北京出版社, 2015年. 258页.
- 98 . 张屏瑾. 摩登·革命：都市经验与先锋美学. 上海：同济大学出版社, 2011年. 199页.
- 99 . 张仲礼. 近代上海城市研究. 上海：上海文艺出版社, 2008年. 935页.

29.04.2021

Беспала О.Г.



Науковий керівник

д. філол. н., доцент Ісаєва Н.С.