

Ісе (877–938), Кунаікьо (1185/?–1204/?), Тошінарі-но мусуме (1170–1254) та ін..

Отже, попри всі наші критичні зауваження, як своєрідний висновок до цієї статті, зазначимо, що протягом тривалого часу різні фахівці по-різному оцінювали майстерність японських поетів і якість їх поетичних творів у складі багатьох поетичних антологій, які збереглися і дійшли до нашого часу, однак поезія антології "Шінкокін-вака-сю" завжди отримувала високу і цілком заслужену оцінку, з чим ми повністю згодні.

Бондаренко І., д-р філол. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ АНТОЛОГИИ "СИНКОКИН-ВАКА-СЮ" ("НОВОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ПЕСЕН ЯПОНИИ", 1205 г.)

В процессе перевода на украинский язык поэзии, содержащейся в антологии "Синкокин-вака-сю", созданной известным японским поэтом Фудзиварой Тэйка (Фудзивара-но Садаё, 1162–1241) в 1205 г., переводчик и автор статьи делает ряд интересных наблюдений, которые легли в основу данной публикации. Сравнивая поэтические произведения антологии "Синкокин-вака-сю" с поэзией ее славной предшественницы – поэтической антологии "Кокин-вака-сю" (905 г.), автор приходит к выводам, которые не всегда совпадают с традиционной оценкой этих всемирно известных поэтических собраний.

Ключевые слова: японская поэзия, поэтическая антология, "Кокин-вака-сю", "Синкокин-вака-сю", Фудзивара Тэйка, моно-но аварэ, юген, жанр танка.

Bondarenko I., Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

SPECIFICS OF POETRY ANTHOLOGY "SHINKOKIN-WAKA-SHU" ("A NEW COLLECTION OF OLD AND NEW SONGS OF JAPAN", 1205)

In the process of translation into the Ukrainian language of poetry, which is a part of the anthology "Shinkokin-Waka-Shu", created by the famous Japanese poet Fujiwara Teika (Fujiwara-no-Sadaie, 1162–1241) in 1205, the translator and the author of the article makes a number of interesting observations, which formed the basis of this publication. Comparing the poetry anthology "Shinkokin-waka-shu" with the poetry of its glorious predecessor – the poetic anthology "Kokin-waka-shu" (905 p.), the author comes to the conclusions that do not always coincide with the traditional assessment of these world-famous poetry collections.

Tags: Japanese poetry, the poetry anthology, "Kokin-waka-shu", "Shinkokin-waka-shu", Fujiwara Teika, mono-no aware, yugen, tanka.

УДК 821.161/51

Н. Ісаєва, докторант
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

КИТАЙСЬКА ЖІНОЧА ЛІТЕРАТУРА II ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Стаття присвячена системному огляду основних тенденцій розвитку сучасної китайської жіночої літератури (1949–2000). До уваги береться національно-культурний контекст та особливості рецепції ідей західного фемінізму.

Ключові слова: китайська жіноча література, фемінізм, тілесність, "персоналізоване письмо".

Сучасний період розвитку жіночої літератури (当代女性文学) в Китаї хронологічно пов'язують з відповідним періодом розвитку національної літератури, котрий починається з проголошення КНР у 1949 р. і триває до кінця ХХ ст. Такі хронологічні межі є досить умовними, оскільки більшою мірою відображають зовнішні (соціально-історичні та ідеологічні) чинники, що зумовлюють відповідні форми художнього мислення, аніж внутрішню динаміку й мотивацію літературного процесу. Китайські літературознавці до цього часу не доходять спільної думки ні у визначенні часових меж сучасної жіночої літератури, ні у встановленні її сутності за ознаками прояву ґендерної/жіночої свідомості та осмислення ідей фемінізму. Нагадаємо, що в академічних історіях сучасної китайської літератури "жіночий простір" здебільшого вирізняється лише з 80-х рр. ХХ ст. Ознаки фемінізму дослідники знаходять у творах письменниць-"індивідуалісток" 90-х років, що вдаються до "тілесного письма" і відтворюють внутрішній стан сучасної жінки під впливом ідей західного фемінізму [19,

Список використаних джерел:

1. Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий / Дональд Кин. – М.: Наука, 1978. – 431 с.
2. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. Статьи и исследования / Николай Иосифович Конрад. – М.: Художественная литература, 1973. – 462 с.
3. Сайгё. Горная хижина. В переводах В.Н. Марковой / Сайгё. – СПб.: Кристалл, 1999. – 416 с.
4. 新古今和歌集・新潮日本古典集成 [Шінкокін-вака-сю шінчю ніхон котен шюсей]. – V. 1–2. – 東京・新潮社. – 1979. (Шінкокін-вака-сю // Зібрання давньої японської класики видавництва "Шінчю". – Т. 1–2. – Токіо: Шінчю-ся. – 1979).

Надійшла до редколегії 10.10.16

с. 304–315; 14, с. 399–412; 18, с. 302–347]. У такому висвітленні руйнується тяглість і спадкоємність жіночої літератури ХХ ст., обмежується можливість виявлення у ній національних витоків та іншокультурних впливів (зокрема й теорій фемінізму).

У ґендерних дослідженнях сучасних китайських літературознавців жіноча література другої половини ХХ ст. розглядається як продовження і трансформація тенденцій, започаткованих у попередньому (новітньому) періоді (1919–1949). Втім, основна увага концентрується на жіночій творчості 80–90-х років, яка набуває швидкого розвитку і неймовірного "багатоголосся". Варто зауважити, що загалом науковці не прагнуть дійти однастайності у визначенні знакових періодів цього процесу, які б вказували на спричиненість його постійних трансформацій. Кожен пропонує власне бачення особливостей розвитку жіночої літератури згідно з конкретними завданнями роботи. Так, одні дослідники спираються на зовнішні культурно-історичні та економічні чинники, що формують жіночу свідомість та особ-

ливий жіночий досвід, зокрема, інкорпорація Китаю у світову культуру в період запровадження політики "реформ і відкритості" (1978–1984), розвиток національних особливостей ринкового та споживачького суспільства, поширення масової культури, становлення транскультурного простору життєдіяльності урбанізованої молоді тощо [23; 30; 31]. Інші дослідники, не оминаючи культурно-історичної зумовленості жіночої творчості, звертаються до ідейних засад літературного фемінізму та його проявів на китайському ґрунті [27; 39; 48]. Зрештою, є праці, в яких явища жіночої літератури класифікують за художніми чинниками, зокрема, за особливостями наративних моделей, а також розглядають кризу призми компаративного аналізу жіночого і чоловічого дискурсу у тематиці й образній системі сучасної китайської літератури [16].

Метою нашої статті є системний огляд розвитку основних тенденцій жіночої літератури в Китаї означеного періоду з урахуванням національно-культурного бекґраунда та рецепції ідей західного фемінізму. З огляду на це, візьмемо за основу періодизацію жіночої літератури, запропоновану Ма Чуньхуа. Дослідниці вдалося показати цілісність і закономірність цього процесу як відображення різних стадій розвитку китайського літературного фемінізму. Ма Чуньхуа звертається до ідей Ю.Крістєвої, висловлених у статті "Час жінок" (1976). Французька дослідниця виділяє три генерації феміністок. *Перша* – це суфражистки, які виборюють рівні з чоловіками політичні права і намагалися знайти місце жінок у лінійному (чоловічому) часі історії [3, с. 128]. *Друга* генерація (після 1968 р.), втрачає інтерес до політичного життя і концентрується на питанні жіночої ідентичності, тому цікавиться особливостями жіночої психології та її символічними проявами. Такий фемінізм виходить за межі лінійного часу і повертається "до архаїчної (міфічної) пам'яті, як і до циклічного або монументального часу маргінальних рухів" [3, с. 128]. Насамкінець Ю.Крістєва говорить про формування *третьої* генерації, яка повинна переосмислити питання гендерних відмінностей у зв'язку із проблематизацією самого поняття "ідентичність". Будь-який художній досвід нової генерації "може виявити різноманіття наших ідентифікацій і відносність нашого символічного і біологічного існування" [3, с. 128]. Принциповою засадою таких естетичних практик є антропоморфний підхід.

Спираючись на такі міркування Ма Чуньхуа виділяє три періоди розвитку сучасної китайської жіночої літератури відповідно до гендерних стратегій трьох генерацій письменниць [27, с.13] (*Ма Чуньхуа умовно виділяє три генерації письменниць, що з'явилися упродовж 50-ти років розвитку жіночої літератури (1949–2000) в Китаї. Тому поняття "генерація" тут варто розуміти у суспільно-культурному сенсі, тобто "як групу ровесників, що характеризується певним світоглядом і специфічними ідеями, цінностями, позиціями, нормами, візрцями суспільних позицій, а також подібністю історичного досвіду ("пережиття покоління"), або спільними умовами життя (спільним стилем життя), яких ця група зазнала в період психічного дозрівання та які формували її життя" (Ця дефініція сформульована А. Матусяк та М. Светліці з посиланням на соціологічне дослідження Дж. Мікуловскі-Поморскі та М. Оссовської [4, с.133])). Усі періоди визначаються як феміністичні, однак з різними підходами до осмислення "жіночого питання" і формування відповідного гендерного дискурсу в літературі. Так, у першому періоді (≈1949–1977 рр.) репрезентується гендерна рівність через однакові права чоловіків і жінок (女权主义); у другому (≈1977–1995 рр.) постулюється відмінність між статями і зосереджується увага на гендерній та індивідуальній ідентичності*

жінок (女性主义); у третьому (≈1995 – дотепер) простежується розмивання самого поняття "стать/гендер" та виявлення множинності індивідуальних проявів природи людини ("女人主义"). Визначення цих періодів також є досить умовним, оскільки розвиток жіночої літератури є надто складним і суперечливим процесом. Отже, розглянемо, наскільки відповідає корпус текстів жіночої літератури вказаним тенденціям самовизначення жінки.

Перший період (50–70-ті рр.) відображає процес зародження і розвитку соцреалістичного ґранд-наративу у китайській літературі. Ще у 1942 році на Яньаньській нараді діячів мистецтва і культури Мао Цзедун проголошує літературно-мистецькі рухи складовою частиною революції з відповідними пропагандистськими завданнями. Відтак, головним критерієм в оцінці літератури стає її політична мотивація, яка включає й концепцію державного фемінізму. Жіноча емансипація перетворюється на політичну доктрину. Новий взірць "визволеної жінки" вибудовується на основі гасла рівності статей через їх однаковість (男女都一样). Масове залучення жінок до виробничої та політичної діяльності призвело до наслідування ними чоловічої моделі поведінки, зовнішнього вигляду, стилю мовлення. За спостереженнями В. Агеевої, "соцреалістичний стереотип чоловікоподібної жінки як ідеалу визволення другої статі був анахронічним і однобічним" [1, с. 293], тобто далеким від суто жіночих потреб самореалізації. Це знайшло своє відображення і в концепції літератури. Тут культивується єдиний, ідеологічно заангажований ґранд-наратив, який відображає колективну (а точніше, класову) свідомість і нівелию будь-які індивідуальні прояви – національні, психологічні, гендерні тощо. Тісне поєднання літературного і владного дискурсу призводить до явища "пан-текстуальності" [24, с. 115], котре унеможливорює будь-які спроби гендерної диференціації. Це дає підстави говорити про відсутність жіночої літератури цього періоду, оскільки тексти, написані жінками, не відтворюють гендерну суб'єктивну свідомість і жіночий стиль письма. Втім, представниці китайського феміністичного літературознавства запевняють, що слабкі жіночі голоси все ж таки пробивалися у суцільно чоловічому художньому просторі. На думку Ма Чуньхуа, у творах письменниць 50-60-х рр. відображаються конфлікти "жінка і війна", "шлюб і революція", "родина і соціалістичне будівництво", де жінка реалізує свої суб'єктивні цінності у поєднанні з вимогами історичної доби [27, с. 18].

Загальновизнаним твором соцреалістичного канону, серед інших, є роман Ян Мо "Пісня молодості" (杨沫《青春之歌》, 1958). Письменниця створила низку образів, які повною мірою відповідають суспільно-політичним стереотипам часу. Головна героїня Лінь Даоцзін (林道静) – молода дівчина, що відмовляється від своїх "індивідуалістичних переконань" і стає на шлях революції, де усвідомлює сенс життя і необхідність самовдосконалення. Втім, у тексті простежуються окремі риси "жіночого стилю", зокрема: яскраво виражений автобіографізм, що уможливорює правдиве відтворення "внутрішнього самовираження" головної героїні, ретельна увага до змалювання почуттів та душевних станів, що додає тексту ліричного звучання [50, с. 33]. Тим не менш, "фемінний колорит" роману досить стриманий, тому його звучання не суперечить соцреалістичній "пан-текстуальності".

У цей період з'являються також жіночі тексти, які набувають статусу маргінальності. Це перш за все тво-

ри, написані у період літературної відлиги 1956–1957 років, що була санкціонована у межах політичного курсу "подвійної сотні" ("双百方针") (назва курсу "подвійної сотні" походить від відомого висловлювання Конфуція: "Хай розквітають сотні квітів, хай змагаються сотні вчених" ("百花齐放, 百家争鸣"). У травні 1956 року Мао Цзедун санкціонував "курс розквітання сотні квітів у мистецтві та змагання сотні вчених у науці", котрий надавав діячам культури, мистецтва і науки право на свободу творчості, дискусій, а також свободу висловлювання власної думки. В результаті відбулося посилення реалістичного методу в літературі з відповідною критикою явищ соціальної дійсності. Увагу письменників привернула проста людина з її почуттями і проблемами. Мотивацією до впровадження цього курсу стала потреба покращити традиційно напружені відносини влади з інтелігенцією, залучити її до суспільного життя. Однак вже влітку 1957 року курс "подвійної сотні" був перетворений на знаряддя політичної боротьби проти "правих". По всій країні більш як 550 тис. представників творчої інтелігенції були проголошені "правими елементами" (тобто "ворогами народу") і піддані жорстоким репресіям). Знаковими серед них стали оповідання Цзун Пу "Червоні боби" (宗璞《红豆》, 1957) та Жу Чжицзюань "Лілеї" (茹志娟《百合花》, 1958). Обидва твори змальовують інтимні почуття молодих людей в умовах активних політичних рухів або воєнних дій. Героїня Цзун Пу студентка університету Цзін Мей (江玫) робить передбачуваний вибір між коханням і служінням суспільству, проте сюжетна лінія оповідання вибудовується переважно на зображенні душевних переживань, внутрішніх вагань і важких розчарувань героїні. Ідеологічна "правильність" вибору руйнується психологічною травмою дівчини та її болісними спогадами про колишнє кохання. Жу Чжицзюань у своїй історії змальовує зародження чистих почуттів між юним кореспондентом і сільською молодичкою в контексті громадянської війни. Письменниця прагне показати красу людської душі й відвертість почуттів, котрі загострюються в умовах смертельної небезпеки. Військовій дії відходять на другий план і перетворюються лише на тло, яке повинно відтінити "буколичну пісню про кохання без самого кохання" [49, с. 68]. Тема людських почуттів (як і приватного життя людини в цілому) в обох текстах постає більш вагомою, ніж будь-які політичні змагання. Це засвідчують і образи, винесені в назви оповідань: *лілеї*, вигадпунані на весільній ковдрі, символізують цноту і чистоту почуттів; а *червоні боби* – втрачене кохання і тугу за ним. Обидва оповідання у свій час зазнали нищівної критики за відсутність чіткої політичної позиції, невідповідність запитам "героїчного реалізму" та надмірну увагу до зображення суб'єктивних почуттів та душевних станів. Однак саме ці ознаки і вирізняють жіночі тексти, як альтернативне письмо, або ж як "витончені, легкі й красиві тори", яких мало у прозі 50–60-х років [49, с. 68].

На початку 60-х років був покладений остаточно кінць будь-якій свободі творчості, а політика в галузі літератури повернулася до ізоляційних "лівацьких" позицій. Поступова радикалізація цих позицій призвела до вибуху "культурної революції", а по суті – до знищення будь-яких гуманістичних набутоків культури та заміни художньої творчості політичними гаслами і брошурами. Відтак, були перервані будь-які літературні традиції, а поняття гендерної ідентичності зникло остаточно.

Наступний період (кін. 70-х – 80-ті рр.) відродження і нового становлення жіночої літератури починається наприкінці 1970-х років (після закінчення "культурної революції"). Китай вступає до нової історичної доби, яка перш за все вимагає осмислення трагічних подій "культурної революції" і критичного перегляду всього соці-

льно-історичного дискурсу літератури маоїстської доби, зокрема її гендерної складової. Для представниць творчої інтелігенції останнє питання виявилось особливо гострим і суперечливим. Як зазначає Ма Чуньхуа, з одного боку, вони не можуть остаточно відмовитись від політики гендерної рівності, а з іншого – не можуть не визнати власну фізичну слабкість та душевне виснаження, які приховуються під маскою "колективної уніфікації" [27, с. 19]. Відтак, жіноча література кін. 1970-х – поч. 1980-х рр. набуває перехідного характеру – від постулювання рівності статей до поступового визнання різниці між ними, а отже з'ясування "іншості" та унікальності жіночої природи. Проблема рівності статей знаходить своє втілення не лише у проєкції на соціальні ролі чоловіків і жінок, а й на сімейні тосунки. В жіночій літературі відроджується тема родинного (подружнього) життя, яка була нівельована в політизованій літературі попереднього періоду. У 1981 році з'являється оповідання Чжан Сіньсін "Де я втратила тебе" та повість "На одному меридіані" (张欣欣《我在哪儿错过了你》, 《在同一地平线上》), де авторка розмірковує над можливістю і необхідністю самореалізації чоловіків і жінок у приватному і професійному житті. Проводиться думка про те, що жінка, втрапивши "опору" фахового розвитку, втрачає й можливість залишатися з чоловіками "на одному меридіані", тобто важливою складовою гендерної рівності стає жіноча індивідуальність: її незалежність, самоповага, самовпевненість. Ця ж ідея знаходить яскраве втілення у ліричному вірші "До дуба" (《致橡树》, 1977) представниці "туманної поезії" Шу Тін (舒婷). За спостереженнями М. Хайдапової, це своєрідний "поетичний маніфест, в якому знайшли вираження раціональні уявлення сучасної жінки про кохання між статями", котре передбачає збереження незалежності й особистісної вартості кожної зі сторін [7, с. 108–109]. Образи закоханих втілюються у своєрідній символічній парі дерев – *дуба і бавовника*. Вони однаково міцні і сповнені сил, але кожне з них відтворює природу статевої відмінності. Відтак жіноче кохання втрачає традиційний присмак залежності й жертвовності, воно набуває значення непоборюваної духовної цінності. Тема кохання (часто ідеалізованого) поглиблюється і в оповіданні Чжан Цзе "Кохання не можна забути" (张洁《爱,是不能忘记的》, 1979), Чжан Канкан "Північне сяйво", "Право на кохання" (张抗抗《爱的权力》, 1978; 《北极光》, 1978) тощо.

Розвиток теми кохання і шлюбу привертає увагу до жіночого буття та виборювання нею права на самоствердження. Показовою є повість Чжан Цзе "Плот" (《方舟》, 1982), в якій розповідається про нещасливу долю трьох жінок, що зазнали розчарування у шлюбі, зневагу суспільства після розлучення і постійне долавання життєвих негараздів. Вони відчувають тілесну й душевну втому від того, що змушені культивувати в собі чоловічі риси. За спостереженням А. Саховської, "сміливі героїні повісті сподіваються знайти у багатовіковій культурній традиції критерій для визначення значущості незалежного жіночого світу, показати "хто вони такі", а не просто підкоритися світу чоловіків" [7, с. 72]. Подібна проблематика з варіативними проєкціями на жіночі долі простежуються у повісті Чжан Цзе "Смарагд" (《祖母绿》, 1983), Чень Жун "Середній вік" (谌容《人到中年》, 1980) та ін. Відтак, у творах цих письменниць, які представляють ціннісні орієнтири старшого покоління, на поч. 1980-х рр. прочитується нове розуміння "жіночого звільнення", яке виявляється не тільки в особливостях зовнішніх соціальних умов, але у внутрішньому самовизначенні жінки, в осягненні й

реалізації своєї особистісної вартості. Тому письменниці дедалі більше намагаються відтворити складний і мінливий душевний світ жінки.

У середині 1980-х років жіноча література в Китаї переживає якісні зміни. Цьому сприяють і результати політики "реформ і відкритості", запровадженої ще наприкінці 1970-х рр. Китай відновлює активне спілкування зі світом, внаслідок чого китайські письменники знайомляться з останніми досягненнями світової літератури та літературної критики, а також беруть участь у різних міжнародних програмах. У літературній творчості остаточно зникає тенденційність і "формульність" художнього мислення, на зміну яким приходять суб'єктивне мислення письменників, індивідуальні підходи авторів до вибору тем, образів, художніх засобів. У китайській літературі з'являється різноманіття художніх напрямів і стилів, які частково є творчим переосмисленням західного матеріалу (наприклад, китайська література "пошуків коріння" є художньою рецепцією латиноамериканського "магічного реалізму").

У жіночій літературі частково позначився вплив західного фемінізму, однак лише у сенсі розширення світоглядних засад письменниць та урізноманітнення їхніх поглядів на природу жінки та відносини між статями. Простежується прагнення письменниць всебічно досліджувати основи жіночого буття і жіночої психології, не оминаючи увагою раніше маргіналізовані теми жіночої тілесності та сексуальності.

Зміни у жіночому художньому просторі стали очевидними з виходом у 1984 році циклу поезій Чжай Юнмін "Жінка" (翟永明《女人组诗》), в якому авторка відтворює особливий таємний простір індивідуального жіночого світу. Він набуває обрисів "ночі" – наскрізного символу всіх 12-ти поезій циклу. Сутність цього символу поетеса розкидає у статті-маніфесті "Свідомість темної ночі" (《黑夜意识》, 1985), де, за словами Чжан Цінхуа, засвідчується народження "самосвідомості" жінки-митця [47, с. 308]. Зокрема, Чжай Юнмін зазначає, що кожна жінка набуває власний досвід страждань, безперервно долаючи труднощі і стикаючись з новими. *"Це і є зародження ночі. Коли ж вона починає розгортатися, то примушує нас входити в абсолютно новий світ, з особливою структурою і світоглядним простором. Він належить лише жінкам. Цей процес – не порятунком, а лише прагнення глибокого (само)пізнання. Мінлива жіноча душа у постійно мінливому світі посилює свою здатність досягнути усі явища і водночас демонструє силу своєї звабливості, а також важко втілюваний у життя душевний потенціал. Тому справжня жіноча сила полягає не лише у протистоянні викликам власної долі, але й у підкоренні тій істині, до якої закликає внутрішній голос. На межі цих двох суперечливих явищ і постає свідомість темної ночі"* [45]. Саме вона яскраво проявилась у поезії Тан Епін (唐业平), І Лей (伊蕾), Ван Сяобі (王小妮) тощо.

Отже, нова поезія вивільнила пригнічену жіночу свідомість і продемонструвала жіночі приховані страхи і сподівання. У прозі подібні процеси набули яскравого втілення лише у 1990-ті рр., втім, уже в середині 1980-х рр. вони починають з'являтися у прозі Ван Аньї (王安忆), Те Нін (铁凝), Цань Сюе (残雪), Чжан Канкан (张抗抗) тощо. Загальною рисою творчості цих письменниць, за слушною думкою Чен Сяоміна, є злиття особистісного жіночого чуттєвого досвіду з історичним контекстом і в такий спосіб продукування нового художнього змісту [14, с. 400]. Серед інших вирізняється доробок Цань Сюе, що являє собою яскравий зразок ава-

нгардної прози з незвичайною репрезентацією ґендерного конфлікту. Письменниця вибудовує художній світ власних фантазій як модель відмежування від зовнішнього світу. Останній являє собою маскуліноцентричний простір, сповнений загроз і небезпеки для жінки. Втім, усі героїні Цань Сюе прагнуть уникнути зовнішніх загроз, ховаючись у глибинах власного внутрішнього світу фантазій і марень. Саме з їх допомогою героїні руйнують реальний світ чоловічої влади. Така модель простежується у новелах Цань Сюе "Хатинка на горі" (《山上的小屋》, 1985), "Бик" (《公牛》, 1985), повістях "Стара мандруюча хмарина" (《苍老的浮云》, 1989), "Вулиця з жовтої глини" (《黄泥街》, 1985). Китайські літературознавці відзначають вагомий внесок Цань Сюе у формування жіночого стилю письма. Так, Чень Сяомін зауважує, що жіноча свідомість письменниці пов'язана не із суспільними подіями, а з "революцією художнього слова". Засобами надзвичайно індивідуалізованої мови та дивовижної жіночої чуттєвості, авторка "руйнує традиційний "фалоцентричний" жіночий досвід" [14, с. 402]. Му Хоуцзін додає, що стиль письма Цань Сюе відповідає критеріям "іраціональності, нелогічності, смислової розірваності", які у свій час висунула французький теоретик фемінізму Л. Ірігаре [29, с. 61].

З іншого погляду відтворюють особливості жіночого буття Те Нін і Ван Аньї. Дослідник ґендерних особливостей сучасної китайської прози Хуан Вейлінь зазначає, що творчість цих письменниць демонструє два способи осмислення жіночого буття і жіночої свідомості: Те Нін – крізь призму культурно-історичної зумовленості, а Ван Аньї – з допомогою "природничо-наукового" аналізу [18, с. 316]. Знаковими творами Те Нін є оповідання "Гей, Сянсюе" (1982), повісті "Червона сорочка без гудзиків" (《没有纽扣的红衬衫》, 1983), "Сніп соломи" (《麦秸垛》, 1986), "Квіти бавовника" (《棉花垛》, 1988), "Навпроти" (《对面》, 1993), романів "Трояндова брама" (《玫瑰门》, 1988), "Жінка в купальні" (《大浴女》, 2000) та ін. У своєму ранньому оповіданні "Гей, Сянсюе" письменниця досліджує зміни у свідомості сільської дівчини в контексті проникнення цивілізації у найвіддаленіші райони Китаю. Особистісне становлення героїні відбувається у процесі прийняття нової системи цінностей. Ідеалізований образ Сянсюе втілює віру у кращу соціалізацію дівчат, які не втратили органічний зв'язок з національними традиціями. Сільська тематика ускладнюється у повістях "Сніп соломи", "Квіти бавовника", де письменниця розмірковує над особливостями національної психології, традиційного способу життя та первинних жіночих інстинктів, які зрештою згубно впливають на свідомість сучасної жінки, деформують її характер. Те Нін не прагне ідеалізувати героїнь, вона намагається з'ясувати витоки трагізму жіночої долі після державного санкціонування її "свободи" і "рівних з чоловіком можливостей".

Ця проблема знаходить втілення у романі "Трояндова брама". Назва твору приховує метафору жіночої долі. Те Нін прагне переосмислити і переписати "історію жіночого звільнення", де ґендерна політика маоїстського періоду, так само, як і традиційна маргіналізація жіночих ролей, призводять до схиблення природи жінки, унеможливають її справжнє звільнення і самореалізацію. В романі представлена низка трагічних і лякаючих жіночих персонажів, які у сучасній критиці дістали визначення "божевільних". Метафора божевільня у тексті Те Нін відтворює "процес примусового "виліплювання" жінки" [20, с. 38]. Головна героїня Си Івень (司漪纹) переживає усі історичні потрясіння ХХ ст. – від руху

"4 травня" до "культурної революції". Весь час вона марно намагається взяти участь у соціально-історичному процесі і здобути визнання і особистісну цінність як суб'єкт історії. Після постійних поразок і втрат вона змушена повертатися до традиційних родинних ролей. Псевдо-звільнення жінки у тексті Те Нін формує вади характеру головної героїні і згубно впливає на її долю. Си Івень переживає на власному досвіді жорстокість і приниження, однак бере їх на озброєння у стосунках із жінками молодшого покоління. Як зазначають китайські дослідники Вань Менцзюнь і Лі Сюемері, письменниці вдалося показати витоки трагізму жіночої долі: з одного боку, жінки визнають, що жорстокість першопочатково криється у традиційній культурі та феодалних пережитках суспільства, з іншого боку, історична інертність пригнічених жінок пов'язана з їх душевною і тілесною залежністю від чоловіків [34, с. 31].

У 1990-ті роки Те Нін дещо послаблює історико-культурну мотивацію жіночої теми, концентруючи увагу на психології сучасної жінки крізь призму міжстатевих відносин. На особливу увагу заслуговує повість "Навпроти", де письменниця моделює чоловічий погляд на таємний світ жіночого приватного життя, і в такий спосіб досліджує психологію обох статей. Оповідь ведеться від імені головного героя "Я", який підглядає за жінкою, що живе навпроти, і розкриває таємниці її пристрастей. Втручання героя у власний простір жінки призводить до її самогубства. Цей твір привернув увагу представників феміністської критики, які розглядели у ньому засудження чоловічого "вуайеризму", що призводить до трагічних наслідків [17, с. 68]. Втім важливішим видається розкриття внутрішніх суперечностей сучасної жінки, які позбавляють її можливості бути собою. Так, Ян Цзінцзянь зауважує, що жінка у тексті Те Нін ховається від "публічної" уваги, котра сягає корінням суспільних, історичних, культурних джерел. У цей час вона потребує душевної свободи і тілесного розкряпачення, однак життя знову примушує її грати роль, "і не лише роль самої себе, але й певної жінки" [Цит за: 17, с. 68]. На заваді остаточного звільнення все ще стоять соціально визнані гендерні стереотипи. Отже, в цілому Те Нін показує неунікність впливу на жіночу долю історико-культурного спадку, з урахуванням якого авторка і здійснює глибокий аналіз психології сучасної китайської жінки.

Вагомий внесок у розвиток жіночої прози зробила Ван Аньї, яка вийшла на літературну арену ще наприкінці 1970-х рр. Проблемно-тематичний і стильовий діапазон її художнього доробку надзвичайно широкий. Письменниця "у різних літературних напрямках проявила свою майстерність, котра полягає не стільки у сміливості суджень, скільки у їх розважливості" [14, с. 404]. Це стосується і жіночої теми, яка активізується у творчості Ван Аньї з виходом у світ трилогії "Кохання" (до якої увійшли повісті "Кохання у диких горах" (《荒山之恋》, 1986), "Кохання у маленькому місті" (《小城之恋》, 1986), "Кохання у прекрасній долині" (《锦绣谷之恋》, 1986)), повісті "Вік на варті" (《岗上的世纪》, 1989), романів "Правда й вигадка" (《纪实与虚构》, 1993), "Пісня вічної скорботи" (《长恨歌》, 1995), "Я кохаю Біла" (《我爱比尔》, 1996) тощо.

На особливу увагу заслуговує трилогія "кохання", де Ван Аньї досить сміливо підіймає тему плотського кохання і статевого потягу. В такий спосіб вона досліджує природу чоловіка й жінки, їх первинне ество і спадкоємні особливості. У першій повісті показане позашлюбне кохання двох молодих людей, які піддаються згубній

пристрасті. Таємне кохання "у диких горах" загострює протиріччя між природною жагою героїв та суспільними табу, що зрештою призводить до їх самогубства. У повісті "Кохання у маленькому місті" показана сила статевого потягу без будь-якого духовного єднання героїв, що призводить до потворних і божевільних зв'язків між чоловіком та жінкою. Авторка вдається до опису душевних мук героїв, які відчують себе у пастці "нездоланного бажання". Зрештою в героїні бере верх материнський інстинкт, що витісняє любовну жагу і повертає жінку до її первинного призначення. У центрі повісті "Кохання у прекрасній долині" коротка історія романтичних стосунків між представниками творчої інтелігенції. Жінка-редакторка на з'їзді письменників, що проходить у мальовничій гірській місцевості, закохується у відомого письменника. Чуттєві й духовні стосунки виводять героїню з буденності знебарвленого подружнього життя і загострюють її усвідомлення власної жіночої природи. Як зазначають китайські дослідники Ван Чжен і Сяо Хуа, плотське і чуттєве кохання у трилогії Ван Аньї є лише "зовнішньою формою метафори, її внутрішнім змістом виступає неконтрольована людська природа, а також сила спротиву людським бажанням, яка не піддається виміру..." [38, с. 232].

1993 року виходить друком автобіографічний роман Ван Аньї "Правда й вигадка", в якому письменниця тісно переплітає події власного життя з історією роду. В центрі уваги – родинні зв'язки по материнській лінії, які формують альтернативний погляд на історію. Ван Аньї засобами суб'єктивної нарації інкорпорує жіночі долі у "велику історію", де-героїзуючи її. Ця тема поглиблюється у романі "Пісня вічної скорботи", що належить до шанхайського циклу. Письменниця відтворює історію життя головної героїні Ван Ціао (王琦瑶) як розгорнуту метафору жіночої долі (*це засвідчує й назва – алюзія на поему відомого танського автора Бо Цзюйї "Пісня вічної скорботи"*). Гендерні відносини в романі представлені як взаємодія двох різних але взаємозалежних світів – "маленького" жіночого і "великого" чоловічого. Головна героїня усвідомлює, що "цей маленький світ підпорядкований тому великому" [33, с. 84]. Хід чоловічої історії виявляє спокуси для жінок і зрештою руйнує їх життя. За спостереженням Чен Сяоміна, в романі Ван Аньї криється глибока ідея, пов'язана з проявом і притамуванням жіночих бажань. "Прояв бажань згубно впливає на жіночу долю, а їх притамування формує закони жіночого буття, непорушність цих законів і є трагедією жінки" [14, с. 407]. До сьогодні роман "Пісня вічної скорботи" залишається одним з найвідоміших творів Ван Аньї і привертає неабияку увагу китайських і зарубіжних літературознавців [10; 25; 35; 37]. Підсумовуючи значення доробку Ван Аньї і Те Нін, китайські дослідники зауважують, що заглиблення в історико-культурний матеріал не дало можливості письменницям остаточно відмежуватися від "великого нарративу" (宏大叙事) (*тут мається на увазі не політизований "гранд-нарратив" маоїстської доби, а історично мотивована оповідь літературного мейнстріму*). Відтак, жіночий стиль їх текстів, сформований через стратегію "злиття", по суті є прихованим і замаскованим [34].

Докорінні зміни в літературі відбуваються у 1990-ті роки, коли на сцену виходить нове покоління письменниць, серед яких Чен Жань (陈染), Лін Бай (林柏), Сюй Сяобін (徐小斌), Хун Їн (红影) та ін. Ма Чуньхуа розглядає творчість цих письменниць як завершальне і найбільш показове явище другого періоду розвитку жіночої літератури, зосередженої на осмисленні унікальності жіночої особистості. Дослідник вказує, що

саме у цей час повною мірою проявляються особливості жіночого письма та прагнення письменниць реставрувати жіночу "духовну спадкоємність", створити новий міф про жінку та протиставити жіночий культурний дискурс традиційній патріархатній культурі [27, с. 23]. Втім, названі особливості переконують більшість китайських дослідників [23, с. 82–91; 31, с. 27–31; 18, с. 327–340], що на поч. 1990-х років починається якісно **новий період** жіночої літератури, зумовлений розвитком ринкової економіки, споживацького суспільства, а також впливом глобалізаційних процесів. Останній погляд видається більш переконливим, отже у цій статті ми пристаємо саме до нього.

Сучасна китайська представниця феміністської критики Сунь Гуйжун [31, с. 27–31] здійснила ретельний аналіз історичної і культурної спричиненості розвитку жіночої літератури 1990-х рр. Серед іншого, вона вирізняє особливості прояву феміністичного дискурсу в культурі. *По-перше*, демонструється "жіночий присмак" ("女人味") у жіночому способі життя, тобто у процесі економічної конкуренції з чоловіками жінки змушені по-новому осмислювати власні принади (найперше – красу), а також переоцінювати роль кохання і шлюбу. *По-друге*, констатується поява "постфеміністичного" дискурсу у постмодерній споживацькій культурі. Особливості китайського постфеміністичного мислення породжені такими явищами споживацької культури, як її "вульгаризація", "індивідуалізм" і "деморалізованість". Відтак, знецінюється раніше постульована жіноча незалежність (独立), сила духу (自强), воявничість (个人奋斗), авторитет у суспільстві. І *зрештою*, відбувається популяризація ідеї "всебічного визволення" в контексті глобалізації. Дослідниця визначає новий тип жіночого визволення, що протиставляється здійснюваному у 1980-ті роки політичному й культурному. Мова йде про реабілітацію тілесності. Виявлення тіла і його розкріпачення засвідчують остаточне і повновартісне "звільнення жінки" ("女性解放"). Жінка усвідомлює свою сутність шляхом пізнання власного тіла, вона по-новому оцінює себе, а також повертає втрачене або нівельоване раніше власне "Я". Це значною мірою вплинуло на формування нарративних стратегій жіночого письма. Попри все, у 1990-ті роки творча інтелігенція Китаю активно знайомиться із теоріями західного фемінізму, а також охоче залучає їх до аналізу китайської літератури від давнини до сьогодення, що своєю чергою позначилось на літературному процесі, зокрема на формуванні у ньому якісно нового жіночого світосприйняття.

Зазначені особливості дають підстави Хуан Вейлін визначити три основні риси жіночої прози нового покоління письменниць. *По-перше*, жіночі твори демонструють фаховий погляд на жіночу свідомість, досвід і чуттєвість, що по суті відрізняються від чоловічої свідомості літературного мейнстріму; *по-друге*, оповідь зосереджена на зображенні жіночого приватного життя поза суспільними процесами, а відтак нове персоналізоване письмо (个人化写作) чітко відмежовується від суспільної прози; *по-третє*, під впливом західних теорій фемінізму та західної жіночої літератури нова проза репрезентує яскраво виражену незалежну жіночу свідомість [18, с. 327].

Визначальними рисами жіночого письма стає його персоналізація (个人化写作 або 私人化写作) і тілесність (身体写作 або 躯体写作). Втім, література виходить за межі будь-якої тенденційності й унормованості, тому кожна з письменниць пропонує власну концепцію жіночої екзистенції і добирає відповідні форми художнього

вираження. Загальноновизнаними класиками нового "жіночого персоналізованого письма" є Лін Бай і Чень Жань. Свою концепцію жіночої індивідуальності Лін Бай висловлює у ранній повісті "З коханими не розлучайтесь" (同心愛者不能分手), 1989) і повторює у формі епіграфа в романі "Війна однієї людини" (《一个人的战争》, 1994): "Жінка споглядає себе у дзеркалі і переймається нарцисичною самозакоханістю, але водночас відчуває приховану відразу до себе. Кожній жінці, котра одружується сама із собою, властива непримиренна подвійність натури, вона як чудовисько із двома головами" [21, с. 1]. "Одруження із собою" є своєрідною метафорою самозаглиблення жінки, можливість уникнення болісного досвіду стереотипних гендерних відносин. Чоловічий світ у більшості творів Лін Бай примарний і невизначений, основна увага письменниці зосереджена на внутрішніх суперечностях жіночої психології. Лін Бай пише своєрідну жіночу сповідь, яка шокує відвертістю змалювання подробиць приватного життя, а саме, лесбійських зв'язків, жіночого нарцисизму, насильства, вагітності, абортів тощо. Тілесне письмо стає невід'ємною частиною зображення складного й суперечливого жіночого світу.

Лін Бай вважає, що персоналізоване письмо повинно базуватися на особистому досвіді та індивідуальній пам'яті письменника. Засобами такого письма з пам'яті вивільняється особистий сексуальний досвід, табуований суспільною свідомістю. Зміст цього досвіду "у національному і політичному колективному дискурсі виявляється маргінальним і чужим, <...> що і визначає його унікальність". Таким чином, "персоналізоване письмо – це справжній потік життя, це злеті і падіння індивідуальних почуттів і думок, пам'яті і уяви, душі й тіла; у цих злетах людська особистість досягає раніше незнані свободи" [22, с. 316].

Свою інтерпретацію персоналізованого жіночого письма подає і Чень Жань. Особливості її творчого методу пов'язують із захопленням письменницею теоріями психоаналізу. За спостереженням Чжан Цзе, унікальність доробку Чень Жань у тому, що авторці вдається заглибитись у таємниці внутрішнього світу героїнь. Вона поєднує у собі ролі аналітика і об'єкта аналізу. Шляхом вивчення власного "Я" письменниця розкриває сутність "людини" як такої і вдається до її власної інтерпретації. Це, на думку Чжан Цзе, наповнює її твори філософським сенсом [46, с. 200]. Попри все, Чень Жань приділяє ретельну увагу відтворенню невротичних станів жіночої психіки. Авторка переосмислює "фаллоцентричну" концепцію З. Фрейда і шукає причини жіночих душевних розладів в особливостях розвитку суспільства і культури [46, с. 184]. Письменниця руйнує суспільні стереотипи і показує природу жінки у різноманітних свідомих і несвідомих проявах, зокрема через комплекси нарцисизму, лесбійства тощо.

Твори Чень Жань вражають непередбачуваністю тем, мотивів, образів, стилю в цілому. Класик сучасної китайської літератури Ван Мен називає прозу письменниці загадковою, втаємниченою, невротичною. Її унікальність вбачає у поєднанні "піднесеної незбагненності" китайської моделі мислення із "потужністю й абсурдністю" сучасної західної моделі [36]. Вплив на творчість Чень Жань західної культури не заперечують і інші дослідники, вказуючи зокрема її суголосність із творами яскравих письменниць-феміністок Вірджинії Вулф [26] та Марґеріт Дюрас [32]. Однак, західний матеріал лише розширює й урізноманітнює "територію пошуків та експериментів" китайської письменниці, яка все сприймає в індивідуальному баченні. Професор Пекінського уні-

верситету Дай Мянхуа підкреслює, що творчий процес для Чень Жань – це постійний аналіз, предметом якого є лише вона сама, її власний досвід, фантазії, міркування. Тому її тексти – це безперервний діалог із собою, що виливається у "блукання лабіринтами між змістом і словом" [15]. У таких лабіринтах уява письменниці піддає деструкції та трансформації загальновідомі мотиви та образи. Наприклад, у повісті "Шум в іншому вусі" (*《另一只耳朵的敲击声》*, 1995) постають жіночі візії на тему творчості Ван Гога: "Я впевнена, що самотійно існуюче і слухає світ вухо Ван Гога наразі слідує за мною, я стискаю його у своїй долоні. Друге ж вухо неодмінно прагне бути разом із цим. А я лише хочу поховати себе із вухом, що тримаю в руці, у цьому милому, рідному, як брат, садку. Те скривавлене вухо дотепер лишається у моєму серці, мов ще теплий мрець. Я зовсім не кохаю дивака, якому належить це вухо, я лише люблю саме вухо, що прагне смерті і спалення, я хочу навки стати його вдовою" [13, с. 138].

Чень Жань обстоє власне бачення ґендерної природи людини, що виявляється в її "трансґендерній свідомості" (超越性别意识). Сутність останньої письменниця знаходить у трьох явищах: коханні, творчості і природі досконалої людини. "Справжнє кохання, – говорить Чень Жань, – знаходиться понад ґендерним розмежуванням. <...> Домінуюче гереросексуальне кохання зрештою зазнає краху, і з його руїн зійде трансґендерна свідомість" [12, с. 101]. Ця ідея складає підґрунтя мотиву одностатевого кохання (переважно жіночого) у романі "Приватне життя" (*《私人生活》*, 1995), повістях "Вип'ємо за минуле" (*《与往事干杯》*, 1991), "Немає місця прощаванню" (*《无处告别》*, 1992), "Розпад" (*《破开》*, 2001) тощо. Чень Жань також звертається до ідеї поєднання чоловічої і жіночої складової у свідомості видатних людей, яку пропонує В. Вульф у праці "Власний простір". Чень Жань переконана, що письменник у своїх думках і почуттях може досягнути вичерпності зображуваних явищ лише за умови поєднання у його духовному світі чоловічого і жіночого первнів. І зрештою, китайська письменниця погоджується, що видатні особистості оцінюють здібності інших людей, не звертаючи увагу на стать, інакше не уникнути поверхневих суджень [12, с. 103]. Відтак, "трансґендерна свідомість" стає письменницькою стратегією Чень Жань. Китайська дослідниця Цзін Хе переконливо доводить, що сама ідея "трансґендерної свідомості" відображає сутність фемінізму постмодерного періоду (інакше кажучи, постфемінізму), який прагне деконструювати бінарну опозицію "чоловік – жінка" і замінити існуючий в літературному мейнстрімі ґранд-наратив на оповідь, що відображає множинність і різноманіття суб'єктивного досвіду. Втім, на відміну від постфеміністського акцентування на жіночому тілесному письмі, Чень Жань апелює до "індивідуалізованого письма". Попри все, "трансґендерна свідомість" відображає "екзистенційну тривогу письменниці щодо сенсу життя у відчуженому сучасному суспільстві" [11, с. 97].

Особливий внесок у розвиток жіночої прози 1990-х рр. зробила Сюй Сяобінь, творчість якої привертає увагу своєю здатністю відтворювати психологічне буття сучасної жінки у тісному поєднанні з буттям цілої нації. Її твори вирізняються оригінальним поєднанням історичної правди та химерних ілюзій, яскравих реалістичних образів та підсвідомих рефлексій, архаїчних символів та несподіваних асоціацій. Сама письменниця відверто зізнається, що в її розумінні "художня творчість – це прекрасні фантазії людства на кшталт прориву до небес та зречення реального пересічного світу" [43, с. 365].

Сюй Сяобінь приховує містичну, потаємну природу своїх героїв за соціальними та родинними ролями. Таємниця в її художньому світі виступає основою характеротворення – найбільшим чином це стосується жіночих персонажів. Творча манера письменниці наближує її до представників латиноамериканського "магічного" реалізму. З огляду на це, у китайській літературній критиці Сюй Сяобінь часто називають "відьмацькою" авторкою ("巫女"作家) [方秀珍], або письменницею, що творить "сучасних відьом" [李晓梅]. Це простежується у романах "Забуті сни Дунхуана" (*《敦煌遗梦》*, 1994), "Пірната змія" (*《羽蛇》*, 1998), повістях "Містичний сад" (*《迷幻花园》*, 1995), "Зодіакальний знак риби" (*《双鱼星座》*, 1999), оповіданні "М'январський нефрит" ("缅甸玉", 1995) тощо. ґендерний дискурс у творчості Сюй Сяобінь проявляється у прагненні досягнути глибини жіночої психології, показати містичний зв'язок жіночої душі з її долею, і зрештою створити новий міф про жінку [14, с. 417–418]. Сюй Сяобінь створює образ сучасної китайки, широко використовуючи різні коди національної ідентичності та власне усвідомлення психології сучасної жінки.

У середині 1990-х рр. з'являється "нова літературна генерація" ("文学新人类") (термін "新人类" ("нове суспільство, нова генерація") запропонував японський письменник-футуролог і політичний діяч Тайчі Сакая (屋太一) на позначення нової молодіжної спільноти, що з'явилася в контексті розвитку інформаційного простору та урбаністичної культури) або письменниці "пост-семидесятих" (ті, хто народилися у 70-ті рр. ХХ ст.), представлені яскравими постатями Вей Хуей (卫慧), Мянью Мянью (棉棉), Анні Баобей (安妮宝贝), Вей Вей (魏微) та ін. Ще їх називають письменницями-"красунями" за яскраву зовнішність та епатажну поведінку. Їх світогляд формується у контексті розвитку споживацького суспільства великих міст під впливом західної культури та літератури постмодерного періоду. Письменниці "нової генерації" вдаються до бунту й епатажу, їх надихає власний життєвий досвід, позбавлений будь-яких ідеалів і табу. У творчому процесі авторки спираються лише на власні почуття й емоції, відтворюючи їх засобами тілесного письма. Вони змальовують близьке і зрозуміле молодому поколінню життя сучасного міста, яке породжує строкату реальність їх творого, "зібрану з уламків душі: самотності, радощів, смутку, небезпеки, розбещеності, романтики, сліз, галасу, свободи, вагання, самознищення, мрій..." [42, с. 260–261]. Такий хаотичний потік образів, вражень і переживань часто породжує дискурс божевілля.

Творчість цих письменниць за своєю тематикою і стилістикою нагадує західну літературу *чикліт* (Chick Lit) (термін *Chick Lit* (від англ. сленгового слова *Chick*, що позначає дівчину чи молоду жінку на кшталт українського "ціпочка", та *Lit* – скорочення від слова *literature*). Уперше це поняття використали у 1995 році редактори антології американської жіночої прози Кріс Мацца (*Chris Mazza*) і Джеффри Де Шелл (*Jeffrey DeShell*), давши назву збірнику: *Chick Lit: Postfeminist Fiction*. Згодом цей термін увійшов до наукового обігу на позначення особливого жанру постмодерної жіночої белетристики, що на межі ХХ–ХХІ ст. здобує найбільшого розвитку й популярності у Британії та Сполучених Штатах Америки. Канони жанру визначаються романами "Щоденник Бріджит Джонс" Хелен Філдінг, "Секс і місто" Кендес Бушнелл тощо), хоча китайські дослідники не схильні проводити такі паралелі. У сучасних дослідженнях *чикліт* зазвичай розглядається як особливий жанр (а згодом і напрям) жіночої прози, що відтворює ідеологічну і духовну атмосферу та проблематику доби постфемінізму з відповідною ґносеологічною парадигмою [5, с. 10]. У *чикліт*-романах змальовується повсякденне життя сучасних космополітичних незалеж-

них молодих жінок, які живуть у мегаполісах, працюють здебільшого у царині масової інформації (у журналістиці, видавництвах глянцевого журналістики, PR-фірмах тощо), займаються кар'єрою та перебувають в активному пошуку кохання [8, с. 28]. Більшість визначальних рис *чикліт* [9, с. 4–5] можна знайти і в текстах китайських письменниць-"красунь". Так, їх героїні-протагоністки – представниці нового покоління, яке шукає власну ідентичність у період остаточного краху традиційних цінностей і активного розвитку комерціо-налізованого гедоністичного суспільства. Вони з головою поринають в атмосферу "міста, одержимого насолодою" і "ніколи не сходять зі сцени безкінечної світської вистави <...> Вони схожі на яскравих світлячків, які живляться бажаннями й таємницями, випромінюючи блакитне сяйво спокуси" [40, с. 25]. Коло їх спілкування представлене строкатою спільнотою прихильників "альтернативного" способу життя – від творчої еліти до відвертих маргіналів – наркоманів, гомосексуалістів, трансвеститів, андеграудних рокерів, проституток, сутенерів тощо. Самі ж героїні, зазвичай, є представницями творчих професій – письменниці (Коко з романів Вей Хуей "Дівчисько з Шанхаю" (《上海宝贝》) та "Моє чань" 《我的禅》), журналістки (А-Хуей з повісті "Божевільна як Вей Хуей" 《像卫慧那样疯狂》), акторки та художниці (А-Хуей і Джуді з повісті "Писк метелика" 《蝴蝶的尖叫》) тощо. Їх професійні здобутки та перипетії приватного життя є відображенням нового жіночого досвіду.

За спостереженнями французького соціолога Ж.Бодрійяра, у споживацькому суспільстві неперевершеним об'єктом споживання стає тіло. Його "нове відкриття", що проходить під знаком фізичного і сексуального звільнення, засвідчує, що "тіло стало об'єктом порятунку. Воно фактично замінило собою душу у цій моральній та ідеологічній функції" [2, с. 167–168]. Реабілітація тілесності та набуття нею ознак фетишу обернулося в жіночій літературі відвертим описом сексуальності (обох статей) та еротизму, а також цілої низки інших тілесних практик, пов'язаних з "альтернативним" способом життя. Так, Мяннь Мяннь (справжнє ім'я Ван Шень 王莘) вважає свою творчість процесом витіснення (сублімації) болісного, афективно забарвленого досвіду. Зокрема вона зізнається, що у складні часи юнацтва навчилася любити "усі понівечені душі", заради яких і взялася за перо. У такий спосіб вона позбувається тяжких відчуттів, здатних знову зашкодити їй [28, с. 153]. Тому в напівбіографічному романі "Цукерочка" (《糖》) автор звертається до різноманітних проявів страшного й "божевільного" тілесного досвіду, а саме: статевого потягу, вживання наркотиків та алкоголю, гомосексуальних зв'язків, тілесних ушкоджень і навіть суїцидальних спроб. Тілесні випробування стають шляхом до визначення власної ідентичності (жіночої, соціальної, національної тощо). Відверта маніфестація раніше приховуваних тілесних практик дає можливість молодим письменницям окреслити простір самовизначення жінки не лише в традиційному протистоянні владним засадам патріархату, але й у переживанні множинності і варіативності ґендерних стосунків і ролей. Письменниці "нової генерації" перетворюють тіло на інструмент пізнання світу і спосіб вербального самовираження. Відомий вираз Х. Сіксу "жінка повинна писати тілом" набуває у текстах китайських письменниць прямого сенсу. Так, Вей Хуей, описуючи творчий процес своєї героїні з роману "Дівчисько з Шанхаю", говорить: "Я переконана, що творчість і тіло мають тісний зв'язок. Варто мені трохи погладшати, як написані речення стають лаконічними і змістовними, а коли починаю худнути, у

моїх романах з'являються довгі плутані фрази, протяжні, наче морські водорості" [40, с. 73].

У творчості письменниць-"красунь" посилюється вплив масової свідомості та мотивація комерційним успіхом. Однак, на думку Ма Чуньхуа, молоді авторки відіграють свою особливу роль у розвитку постфеміністичного дискурсу жіночої літератури, який ґрунтується на розумінні "загальнолюдської" природи жінки (女人主义) [27, с. 27]. Сміслові поле цієї літератури почасти прокреслюється теорією "трансґендерної свідомості", яка трансформується в ігровому дискурсі постмодерного світосприйняття. Письменниці виходять за межі суперечок про ґендерну рівність або специфіку. В їхній свідомості залишаються архетипні уявлення про "правильні" моделі ґендерних ознак та ролей, проте вони втрачають свою однозначність і актуальність. У суспільному просторі нового fin de siècle неймовірно ускладнюється ґендерна парадигма і виходить далеко за межі дуальної системи "жінка – чоловік". Відтак, у жіночій літературі знаходить відображення сукупність *квір*-ідентичностей, як то гомосексуалізм (найбільше лесбійство), трансґендерність, транссексуальність, трансвестія, бісексуалізм тощо. В такий спосіб "нова генерація" письменниць "кидає виклик домінуванню гетеросексуальних стосунків і двополюсної системи маскуліності-фемінності" [27, с. 27].

Усі наведені особливості вказують на суголосність творчості китайських письменниць-"красунь" із західною літературою *чикліт*. Втім, існують і вагомні розбіжності. Зокрема романи *чикліт* відносять до "формульної" літератури [8, с. 29; 5, с. 13], тобто такої, що бере за основу популярні, часто архетипні, формули, які проявляються на різних рівнях тексту: в зображенні головних і другорядних персонажів, структурі сюжету, поетологічних засобах. Таким чином, стають передбачуваними розвиток подій та кінцівка (зазвичай *happy end*). Продуктивною у британських романах *чикліт* є наступна сюжетна схема: "втрата/розставання з коханим/первинна самотність героїні – зустріч із Чоловіком Мрії (щасливий фінал)" [5, с. 15]. Формульність дає підстави говорити про певну тривіальність *чикліт* та її приналежність до комерційної розважальної літератури (на противагу "високому мистецтву"). Втім, ірландський дослідник Б.Байкан наполягає, що формульність не засвідчує вади *чикліт*, тим більше, що письменниці вдало видозмінюють усталені схеми, пристосовуючи їх до власних запитів [8, с. 29], зокрема, долучаючи ігровий іронічний дискурс. Твори китайських письменниць "нової генерації" також пов'язують із розвитком комерційної масової літератури, що вимагає від авторів орієнтацію на смаки масового читача [41, с. 31]. Однак мова не йде про формульність, навпаки китайські дослідники підкреслюють яскраво виражений індивідуалізм творчої манери письменниць та унікальність репрезентованого ними жіночого досвіду. Так, Юй Цзе акцентує, що у 90-ті роки розвиток китайської жіночої літератури сягнув періоду яскраво вираженого індивідуалістичного письма (个人化女性话语时期), коли автори осмислюють індивідуальний світ в системі індивідуального бачення [44, с. 26]. Попри все, предметом зображення стає згадувана вище "альтернативна" спільнота, яка в китайській критиці здобула назву *лінлейв* (від 另类 – "не такий, як усі, дивний"). Письменниці відкривають завісу життя маргіналів, де усі соціальні конфлікти максимально загострюються, породжуючи дух опору і протесту. У цьому середовищі відсутні будь-які обмеження, табу і "здоровий глузд", вони слідуєть первинним інстинктам, занурюючись в атмосферу божевільня, хаосу, руйнації, і цим самим протиставляють себе "звичайному", "поміркано-

ному", "здоровому" загалу [44, с. 26]. З огляду на це творчість письменниць "нової генерації" визначається китайськими літературознавцями як "література іншого типу" (另類文學) [41; 44]. Така особливість відрізняє її від і західного *чикліту*, де досить своєрідні героїні здебільшого є витвором стандарту глянцевого журналістичного і не протиставляють себе широкому загалу.

Отже, опрацьований матеріал дає підстави зробити висновок про те, що розвиток жіночої літератури в Китаї у II пол. XX ст. являє собою складний процес подолання суспільних стереотипів меншовартості "другої статі". У ньому можна виділити такі основні тенденції: 1) поступове розщеплення домінуючого "великого канону" літератури унаслідок відмови письменниць від ідеологізованого "гранд-нарративу" та "пан-текстуальності"; 2) переосмислення у жіночих творах концепції "жіночого звільнення" від *соціально-політичного* (санкціонована державним фемінізмом "гендерна псевдо-рівність") до *індивідуально-психологічного* (самовизначення жінки, звільнення жіночої свідомості (прихованих страхів і сподівань), руйнація жіночих стереотипів, реставрація жіночої "духовної спадкоємності", ревізія та дегероїзація "великої історії" тощо) і зрештою – фізіологічного (реабілітація тілесності (визнання множинності тілесних практик), звернення до табуованого суспільною мораллю сексуального досвіду, вивільнення первинних інстинктів, переживання афективних станів, пошук ідентичності у гедоністичному суспільстві, вихід за межі суперечок про гендерну рівність та специфіку тощо); 3) докорінна зміна стратегій і практик письма від імітації домінуючого *град-нарративу* (прихований "фемінний" колорит через вкраплення чуттєвих описів) до індивідуалістичного та тілесного письма (вихід за межі тенденційності, поєднання текстуальних практик західного та китайського постфемінізму, відмова від раціональної, цілісної структури тексту, апеляція до хаосу, алогічності, фрагментації, асоціативності тощо).

Список використаних джерел:

1. Агеева В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / Агеева Віра. – К.: Факт, 2008. – 358 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Жан Бодрийяр. – М.: Республика; М.: Культурная революция. – 2006. – 269 с.
3. Кристева Ю. Время женщин / Кристева Юлия // Гендерная теория и искусство: Антология 1970–2000 гг. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 122–145.
4. Матусяк А., Светліцкі М. Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях / А. Матусяк, М. Светліцкі // Постколониалізм. Генерація. Культура. / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. — Київ : Лаурис, 2014. – С. 129–145.
5. Ремарева Ю.Г. Постфеминистская проза Британии на рубеже XX – XXI вв. (феномен "чиклит"): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – 10.01.03 / Ю.Г. Ремарева; Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2007. – 21 с.
6. Саховская А.А. Творчество Чжан Цзе в контексте китайской литературы [Диссертация]: дис. ... канд. филол. наук. – 10.01.03 / А.А. Саховская; Моск. гос. ун-т им. М.В.Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки. – Москва, 2008. – 180 с.
7. Хайдапова М.Б.-О. Поэтическое творчество Шу Тин в контексте развития китайской "туманной поэзии" (вторая половина 70-х – середина 80-х гг. XX века) [Диссертация]: дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.03 / Хайдапова Марина Бато-Очировна; Бурятский государственный университет. – Улан-Удэ, 2011. – 193 с.
8. Baykan B. Women's Reading and Writing Practices: Chik-Lit as a Site of Struggle in Popular Culture and Literature / Burcu Baykan // IJASOS-International E-Journal of Advances in Social Sciences, 2015. – Vol. 1, Issue 1. – p. 27–33.
9. Rende N. Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Postfeminist Society [Electronic Resource] / Natalie Rende. – 2008. – 35 p. – Mode of access: <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf>
10. Wang Ban Love at Last Sight: Nostalgia, Commodity, and Temporality in Wang Anyi's Song of Unending Sorrow / Wang Ban // East Asia cultures critique, 2002. – № 10. – p. 669–694.
11. Jing He Farewell to Gender: a Postmodern Feminist and Existentialist Interpretation of Cheng Ran's "Gender-transcendent Consciousness" / Jing He // Virginia Review of Asian Studies, 2011. – p. 87–99.

12. 陈染 超性别意识与我的创作 / 陈染著 // 中国新时期女性文学研究资料 / 张清华主编. – 济南: 山东文艺出版社, 2004, 99–103页.
13. 陈染 另一只耳朵的敲击声 / 陈染著 // 无处告别: 作品集. – 南京: 江苏文艺出版社, 2005, 101–139页.
14. 陈晓明 中国当代文学新潮. – 北京: 北京大学出版社, 2009. 陈顺馨 中国当代文学的叙事与性别 [赠订版] / 陈顺馨著. – 北京: 北京大学出版社, 2007. – 227页.
15. 戴锦华 评论陈染[电子资源] / 戴锦华著. – 网址: <https://www.douban.com/group/topic/9961190>
16. 20世纪文学与中国妇女 / 艾晓明主编. – 天津: 天津人民出版社, 2007. – 283页.
17. 贺绍俊 与男性面对面的冷眼——论铁凝女性情怀的内在矛盾 / 贺绍俊著 // 当代文坛, 2005年, 第1期, 67–72页.
18. 黄伟林 中国当代小说家群论 / 黄伟林著. – 中央编译出版社, 2004. – 357页.
19. 洪子诚 中国当代文学史 / 洪子诚著. – 2版. – 北京: 北京大学出版社, 2007. – 402页.
20. 李存 试论铁凝《玫瑰门》中的“疯女人”形象 / 李存著 // 中华女子学院山东分院学报 2007年, 第3期, 38–40页.
21. 林白 一个人的战争 / 林白著. – 北京: 作家出版社, 2009. – 184页.
22. 林白 自述 / 林白著 // 中国新时期女性文学研究资料 / 张清华主编. – 济南: 山东文艺出版社, 2004, 312–316页.
23. 雷水莲 中国现当代女性文学的整合审视 / 雷水莲著. – 北京: 中国社会科学出版社, 2013. – 246页.
24. 罗岗 文化·审美·创新——当代革命历史题材文学创作的文化背景 / 罗岗著 // 文学评论. – 1991年, 第5期, 115–121页.
25. 陆瑾 独特的女性叙事曲——析王安忆《长恨歌》的叙事特点 / 陆瑾著 // 写作. – 2006年, 第3期, 25–27页.
26. 卢玉 论陈染对伍尔夫女性观的本土化和个体化扬弃 / 卢玉著 // 名作欣赏. – 2013年, 第02期, 136–138页.
27. 马春花 被缚与反抗——中国当代女性文学思潮论 / 马春花著. – 济南: 齐鲁书社, 2008. – 345页.
28. 棉棉 礼物 / 棉棉著 // 作家. – 1998年, 第7期, 153–155页.
29. 穆厚琴 女性主义思潮对残雪小说创作的影响 / 穆厚琴著 // 南阳师范学院学报(社会科学版). – 2009年4月, 第8卷, 第4期, 59–61页.
30. 乔以钢 中国当代女性文学的文化探析. – 北京: 北京大学出版社, 2006. – 267页.
31. 孙桂荣 消费时代的中國女性主义. – 北京: 中国社会科学出版社, 2010. – 304页.
32. 孙鸿飞、魏娜、周莹、陈秋雷 杜拉斯阴影下的陈染 / 孙鸿飞、魏娜、周莹、陈秋雷著 // 安徽文学. – 2013年, 第10期, 87–88页.
33. 王安忆 长恨歌 / 王安忆著. – 上海: 东方出版中心, 2008. – 361页.
34. 万孟群, 李雪梅 悲悯与救赎: 女性性别自我指认的呐喊——王安忆、铁凝性爱小说合论 / 万孟群, 李雪梅著 // 成都理工大学学报(社会科学版). – 2005年9月, 第13卷, 第3期, 26–31页.
35. 王艳芳 被复制的文化消费品——论《长恨歌》的文学史意义 / 王艳芳著 // 王安忆研究资料. – 济南: 山东文艺出版社, 2005. – 330–339页.
36. 王蒙 陌生的陈染[电子资源] / 王蒙著. – 网址: <http://tieba.baidu.com/p/2588074734>
37. 汪云霞 一篇长恨歌有风情——读王安忆的长篇小说《长恨歌》 / 汪云霞著 // 名作欣赏. – 2001年, 第2期, 22–24页.
38. 汪政, 晓华 论王安忆 / 汪政, 晓华著 // 王安忆研究资料. – 济南: 山东文艺出版社, 2005. – 212–239页.
39. 魏天真 自反性超越: 女性小说的非女性主义解读. – 武汉: 华中师范大学出版社, 2010. – 224页.
40. 卫慧 上海宝贝[电子资源] / 卫慧. – 网址: <http://www.xiaoshuotxt.net/yangqing/1221/>
41. 潇元“另类小说”产生的社会、文化渊源及反思 / 潇元著 // 唐山学院学报. – 2005年, 06月, 第18卷, 第2期, 30–33页.
42. 谢有顺 / 谢有顺 // 像卫慧那样疯狂 / 卫慧著. – 珠海出版社. – 1999. – 第257–266页.
43. 徐小斌 逃离意识与我的创作 // 徐小斌文集 (五卷). – 北京: 华艺出版社, 1998. – 第五卷(折梦) – 365–366页.
44. 徐洁 面对“另类”——谈卫慧写作的人的话语方式 / 徐洁著 // 阴山学刊. – 2003年, 11月, 16卷, 第6期, 25–27页.
45. 翟永明 黑夜的意识 [电子资源] / 翟永明. – 网址: http://blog.sina.com.cn/s/blog_6095e7b80100rr0f.html
46. 张浩 书写与重塑: 20世纪中国女性文学的精神分析阐释. – 北京: 北京语言文化出版社, 2006. – 227页.
47. 张清华 中国当代先锋文学思潮论 (修订版) / 张清华著. – 北京: 中国人民大学出版社, 2014. – 343页.
48. 中国当代女性文学简史 / 任一鸣编著. – 桂林: 广西师范大学出版社, 2009. – 205页.
49. 中国当代文学史教程 / 程思和主编. – 2版. – 上海: 复旦大学出版社, 2007. – 445页.
50. 中国现代文学史1917–2000 (下) / 朱栋霖, 朱晓进, 龙泉名主编. – 北京: 北京大学出版社, 2007. – 340页.

Исаева Н., докторант
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

КИТАЙСКАЯ ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Статья посвящена системному обзору основных тенденций развития современной китайской женской литературы (1949–2000). Во внимание принимается национально-культурный контекст и особенности рецепции идей западного феминизма.

Ключевые слова: китайская женская проза, феминизм, телесность, "персонализированное письмо".

Isaieva N., Doctoral Candidate
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

CHINESE WOMEN'S LITERATURE IN THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY: MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT

The article is devoted to the systematic review of the main trends of Chinese women's modern literature development (1949–2000). Special attention is given to the national and cultural contexts, and also the reception of western feminist theories.

Tags: Chinese women's fiction, feminism, bodily nature, "individual writing".

УДК 821 581-1/29

К. Мурашевич, канд. філол. наук, доц.,
 Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

СТИЛІСТИЧНІ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КОНТРАСТУ У КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТ.

У даній статті досліджені особливості вживання контрасту як художньо-стилістичного прийому, а також розглянуті такі його різновиди як антитеза, антонімія та синтаксичний паралелізм на прикладі поезії різних китайських авторів ХХ ст. Розглянуті причини вживання контрасту та його стилістичні ознаки у традиційній та сучасній поезії. Представлені особливості семантичного та стилістичного контрасту, який побудований на різних видах протиставлення.

Ключові слова: контраст, паралелізм, антитеза, антонімія, протиставлення.

Контраст як художньо-стилістичний прийом часто вживався китайськими поетами у різні епохи. У традиційній поезії протиставлення було основою багатьох стилістичних фігур, зокрема паралелізму. У поезії ХХ ст., яка різко відрізнялася від традиційної, контраст набув уже контекстотвірної функції та став основою де-що інших синтаксичних засобів увиразнення мовлення.

Розглядаючи контраст як художній засіб, слід зазначити, що це композиційно-стилістичний принцип розгортання мови, який полягає у динамічному розвитку двох змістовно-логічних, а також структурно-стилістичних планів викладу. Як один із видів семантико-стилістичної організації тексту, він може відтворюватися на фонетичному, морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях [1, с. 87]. Контраст – виражальне протиставлення, яке реалізується через протилежність ознак. Контраст в літературі базується на естетичних опозиціях. У словесному мистецтві до естетичних опозицій належать різноманітні протиставлення, а основою багатьох художніх творів світової літератури є такі універсальні опозиції, як життя–смерть, добро–зло, любов–ненависть тощо [1, с. 88].

Різновидами контрасту є антитеза та антонімічні одиниці у тексті. Антонімічними можуть бути образи, вирази та словосполучення. На нашу думку, поняття контрасту, антитези та антонімії не слід різко розмежовувати, проте певна відмінність існує. Контраст є загальним поняттям, який виходить за межі стилістичного прийому і наближається до системи засобів контекстуального вияву [1, с. 91]. Антитеза ж є художнім засобом та стилістичним прийомом, який представляє контраст, і побудований за його принципом. Антитеза, у свою чергу, побудована на принципах антонімічності. Антонімі є безпосередніми маркерами контрасту. "В художньому тексті вони набувають необхідної експресивності, реалізують авторські ідеї з контрастним зображенням

дійсності" [1, с. 89]. Антоніми, які є будівничим матеріалом антитези можуть бути виражені будь-якою частиною мови: іменником, прикметником, дієсловом, прийменником, прислівником, числівником тощо.

Контраст у китайській поетичній традиції частіше усього виражався саме засобами антитези та антонімічності. Китайські поети використовували антитезу як ефективний прийом, який допомагав впливати на читача та слухача. Звороти та вислови, у яких різко протиставлялись думки, настрої, явища, риси характеру, образи, кольори, були популярними у китайській поезії різних епох. Лексична основа антитези виражається антонімією, а синтаксична – паралелізмом конструкцій.

Антонімічність та протиставлення у китайській традиційній поезії надзвичайно широко представлені у вигляді паралелізму, який відігравав одну з найважливіших функцій побудови поетичної строфи. Китайська поезія різних епох мала чіткі правила побудови рядка та розміщення ієрогліфів у ньому. Одним із найчастіше вживаних стилістичних фігур у китайській традиційній поезії був точний паралелізм, який вимагав точної граматичної симетрії побудови строф вірша.

Точний паралелізм китайської класичної поезії будувався на протиставленні повнозначних або службових слів, розташованих у двох рядках. Ці слова мали належати до однакових лексичних систем, тобто до груп, які об'єднують один клас предметів, явищ, понять, дій тощо [3, с. 49]. При складанні точного паралелізму вживалися такі класи слів із предметним значенням, як небесні тіла, пори року, географічні назви, одяг, посуд, зброя, емоції, почуття, рослини, тварини тощо. Тобто протиставлялися могли сонце і місяць, ранок і вечір, день та ніч, ніж та меч, чай та вино, гори і води, трави та дерева, тіло і душа, черепаха і дракон і т. ін. [2, с. 50].

У ХХ ст. китайська поезія змінилася стилем написання та формою. На зміну традиційній поезії, яка бу-