

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**Особливості відтворення гендерної ідентичності
ліричного суб'єкта в українськомовних перекладах
поезії Лі Цінчжао**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Магістр»
здобувачки другого рівня вищої освіти
2 року навчання (денна форма)
Галузь знань 03 – Гуманітарні науки,
Спеціальність 035.065 Філологія (східні
мови та літератури (переклад включно),
перша – китайська),
ОНП «Східна філологія, західноєвропейська мова
та переклад: китайська мова і література»
Новохатько Анастасії Віталіївни

Науковий керівник:
д.філол.н., доц. Ісаєва Наталя Станіславівна

«Допущено до захисту»
протокол засідання кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
Протокол №11 від 24 травня 2023 р.
Завідувач кафедри _____ доц. Ісаєва Н.С.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ПЕРЕКЛАДУ ЛІРИКИ	6
1.1. Поняття «гендер» як ядро термінологічного апарату гендерного літературознавства та перекладознавства.....	6
1.2. Дискусійність концепцій маскулінності та фемінінності.....	9
1.3. Гендерна ідентичність і конструювання ліричного суб'єкта	14
1.4. Вплив маскулінного та фемінінного психотипів на гендерне маркування в ліриці	23
1.5. Особливості вираження фемінінної / маскуліної ідентичності на письмі	26
Висновки до першого розділу	32
РОЗДІЛ 2. ФЕМІНІННА СВІДОМІСТЬ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА ПОЕЗІЇ ЛІ ЦІНЧЖАО: ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВИЙ РІВЕНЬ ТА РИТМІЧНО-ЗВУКОВА ПАЛІТРА	34
2.1. Тематична парадигма вираження гендерного змісту в поезії ци	35
2.1.1. Розмаїття фемінінно маркованих мотивів у поезії Лі Цінчжао .	38
2.1.2. Образна система поезії Лі Цінчжао як транслятор гендерної ідентичності ліричного суб'єкта	45
2.2. Роль фонічної організації поезії в акцентуації фемінінних ліричних наративів творчості Лі Цінчжао	51
Висновки до другого розділу	56
РОЗДІЛ 3. ЛЕКСИКО-СИНТАКСИЧНИЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ РІВНІ ВІДОБРАЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕЗІЇ ЛІ ЦІНЧЖАО У ПЕРЕКЛАДІ	57
3. 1. Семантичний, морфологічний та граматичний інструментарій експлікації фемінінності ліричного «я» у поезії Лі Цінчжао та її перекладах	57
3.2. Тропеїчний вимір реконструкції фемінінно кодованих смислів у перекладі поезії Лі Цінчжао	65
Висновки до третього розділу	72
ВИСНОВКИ	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	79

ДОДАТКИ	89
Додаток 1. Оригінали, підрядники та переклади проаналізованої поезії Лі Цінчжао	89

ВСТУП

Лі Цінчжао, безсумнівно, є найвідомішою жінкою-письменницею в історії Китаю. Її життя проходило на тлі епохальної події — падіння династії Північна Сун, що надає їй постаті драматизму та особливої цікавості. Сучасних читачів та дослідників її творчості найбільше інтригує фемінінна специфіка її поетичного голосу, що зумів вирізнитися на тлі класичного маскулінного канону.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю вітчизняних досліджень, присвячених детальному аналізу засобів конструювання гендерної ідентичності ліричного суб'єкта в оригінальних поезіях Лі Цінчжао та її реконструкції в українськомовних поетичних перекладах. Представлене дослідження спрямоване на часткове заповнення цієї лакуни та з'ясування спільних та відмінних характеристик вираження фемінінності в китайських та перекладних українських поетичних текстах.

Мета роботи полягає у з'ясуванні особливостей відтворення в українськомовному перекладі гендерної ідентичності ліричного суб'єкта поезії Лі Цінчжао.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1. З'ясувати значення поняття «гендер», категорій «маскуліність та фемінінність», ролі гендерної ідентичності в конструюванні ліричного суб'єкта, впливу маскулінного та фемінінного психотипів на гендерне маркування в ліриці, а також окреслити особливості вираження фемінінної / маскуліної ідентичності на письмі.
2. Дослідити розмаїття фемінінних маркованих мотивів у поезії Лі Цінчжао.
3. Розглянути образну систему поезії Лі Цінчжао як транслятора гендерної ідентичності ліричного суб'єкта поезії.
4. Обґрунтувати роль фонічної організації поезії в акцентуації фемінінних ліричних наративів творчості Лі Цінчжао.
5. Проаналізувати семантичний, морфологічний та граматичний інструментарій експлікації фемінінності ліричного «я» у поезії Лі Цінчжао та її перекладах.

6. Охарактеризувати тропеїчний вимір реконструкції фемінінно кодованих смислів у перекладі поезії Лі Цінчжао.

Об'єктом дослідження є гендерна ідентичність ліричного суб'єкта поезії Лі Цінчжао в українськомовному перекладі.

Предметом дослідження виступають особливості відтворення в українськомовній інтерпретації гендерної ідентичності ліричного суб'єкта поезії Лі Цінчжао.

Методи дослідження. Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань у дослідженні використовуються різні методи. Основними з них є загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення для з'ясування теоретичних основ і формування висновків. Крім того, використовуються спеціальні методи, такі як елементи перекладознавчого аналізу, щоб дослідити унікальні характеристики відтворення гендерних аспектів китайськомовного оригіналу. Крім того, елементи компонентного аналізу та дефініції використовуються для опису змісту лексем у китайськомовній поезії, тоді як зіставний метод застосовується для аналізу перекладу.

Матеріалом дослідження було обрано 10 репрезентативних поезій Лі Цінчжао та їх переклади Я. Шекери.

Наукова новизна полягає у спробі здійснити комплексний аналіз засобів конструювання гендерної ідентичності ліричного суб'єкта в оригінальних поезіях Лі Цінчжао на декількох рівнях та її реконструкції в українськомовних поетичних перекладах.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання набутих результатів у процесі вивчення гендерної специфіки художнього перекладу, та при перекладі давньої китайської поезії.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (117 найменувань) та додатку; загальний обсяг роботи – 93 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ҐЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ПЕРЕКЛАДУ ЛІРИКИ

1.1. Поняття «ґендер» як ядро термінологічного апарату ґендерного літературознавства та перекладознавства

До вивчення лірики підходять з різних методологічних позицій, і однією з них є ґендерно-літературний підхід. Проте саме поняття ґендеру характеризується дискусійністю. Термін «ґендер» був введений Джоном Мані в 1955 році для позначення соціальних проявів статевої диференціації. Соціолог Е. Оклі відстоювала необхідність розрізняти біологічну стать і культурний ґендер, який пов'язаний із соціальними, культурними та психологічними аспектами існування жінки. Поняття ґендеру також включає чоловічу проблематику і використовується для вивчення конструювання моделей маскулінності та фемінінності [62, с. 15 - 22].

Ґендерологи підкреслюють, що ґендер не існує поза діяльністю, включаючи мову та мисленнєві практики, і що без них ґендерна диференціація втрачає сенс [29]. Дослідники постфеміністичного спрямування, такі як Дж. Батлер, заперечують ґендерну диференціацію та статевої диморфізм, які вони бачать як продукти гетеросексуальної культури [87, с. 19-20]. Ситуативний характер ґендеру зафіксовано в освітніх джерелах [13, с. 51-56], а проблематизація ґендеру в західній науці пройшла кілька етапів [11]. Ґендерні дослідження на Заході та в Україні базуються на розумінні ґендеру як соціологічної категорії, соціокультурного конструкту особистості, абстрагованого від біологічних чинників [34, с. 10; 48, с. 11; 16, с. 100]. Це визначення часто використовується вченими-феміністами, оскільки воно підтверджує штучність ґендеру як нехарактерного для людської природи. Проте розрізнення статі та ґендеру у фемінізмі також піддається критиці [100, с. 203], а вчені радикального феміністичного напрямку звертаються до біології, водночас заперечуючи конструкт «жіночої природи» як чинника статі та ґендеру [83, с. 99].

Варто зауважити, що В. Франкл та Н. Гапон вважають, що визначення гендеру лише як набору соціально визначених ролей та ідентичностей чоловіків і жінок [41, с. 40-41] є надто обмеженим за обсягом і недостатнім для повного осягнення антропологічних та екзистенційних аспектів людського життя. На їхню думку, цей соціологічний погляд не визнає психобіологічної природи гендеру [74, с. 109-110] і нехтує багатством чоловічої та жіночої ідентичності [10, с. 22].

Соціально-конструктивістський підхід ототожнює гендер із гендерними стереотипами та діяльністю, зводячи індивіда до виконавця гендерної ролі, мотивованого суспільними очікуваннями. Такий підхід підкреслює роль соціокультурних факторів у формуванні особистості індивіда на противагу біологічній та психологічній природі. Також існує підхід, який враховує як біологічні, так і соціальні фактори людської поведінки та характеру, зокрема такі чинники, як біологічна стать, гендерні стереотипи та соціальні норми чоловічої та жіночої поведінки [73, с. 49].

Н. Андреєва відстоює «біогендерну» точку зору, яка визнає як природні, так і соціокультурні аспекти гендеру [1]. О. Гомілко виступає за переосмислення протиставлення статі та гендеру, визнаючи природну сутність статі, але заперечуючи пряму залежність між статтю та гендером [17, с. 213]. Дослідження гендерної психології також використовують комплексний підхід, враховуючи взаємодію біології, середовища та соціальних факторів [37, с. 65]. Через те, що гендер розглядається як категорія, що поєднує культуру, психіку та природу, психосоціальна інтерпретація ускладнена через широкий спектр факторів впливу [20, с. 43].

Отже, гендер у літературознавстві часто розглядається або як соціально сконструйований, або як біологічно детермінований, що суттєво впливає на ідентифікацію авторської свідомості. Це зумовлює відмінності в ідентифікації маскуліних і фемінінних поетичних стратегій через суспільні гендерні норми чи ментальні особливості автора. В межах гендерного аналізу поетичних текстів поняття «гендер» часто розглядається як сукупність культурних, соціальних,

когнітивних, аксіологічних, екзистенційних, естетичних, комунікативних, психологічних та сексуальних установок індивіда.

Розуміння того, що гендер є складною взаємодією біологічних, психологічних і соціальних факторів, призвело до розробки нової термінології для його більш точного опису. Одним із таких термінів є «метакгендер», який психолог О. Завгородня використовує для позначення екзистенціальних і духовних аспектів гендеру, необхідних для існування та творчості людини [28, с. 4]. Ця концепція пов'язана з прагненням до екзистенціальних цінностей, і, за словами Завгородньої, метакгендерність представляє широку, психосоціальну інтерпретацію гендеру, ніж, на її думку, соціоконструктивістська, що натомість представлена вужчим терміном «гендер». Проте межа між цими термінами та поняттям гендеру залишається неясною. Літературознавець Е. Мінаєва використовує термін «метакгендер» для позначення приналежності до спільної людської культури, яка вбирає гендерні культурні значення [51].

Отже, існують різні підходи до вивчення гендеру в літературі та перекладі. Гендер – це комплексне поняття, яке включає соціальні, культурні, психологічні та біологічні фактори. Деякі дослідники підкреслюють важливість суспільних очікувань і виконання гендерних ролей, тоді як інші визнають біологічну та психологічну природу гендеру. Аналіз поезії через гендерну призму має брати до уваги всі ці фактори, щоб визначити відмінності в маскулінних і фемінінних поетичних стратегіях. У рамках нашої роботи послуговатимемося дефініцією, запропонованою О. Завгородньою, що передбачає широке трактування поняття «гендер»: «Поняття «гендер», на відміну від поняття «стать», відображає складний соціокультурний процес становлення специфіки чоловічих і жіночих ролей, поведінки представників обох статей, психологічних характеристик та його результат – уявлення про фемінінність та маскулінність – для кожної культурної епохи, причому зі своїми особливостями для різних спільнот і соціальних прошарків» [27, с. 76].

1.2. Дискусійність концепцій маскулінності та фемінінності

Маскулінність і фемінінність є основними поняттями в гендерних дослідженнях, включаючи літературознавство та перекладознавство. За словами А. Петерсена, ці поняття розрізнялися в науковому дискурсі з XVIII століття на основі диморфізму тіла [69, с. 305-306]. Р. Коннелл стверджує, що маскулінність і фемінінність пов'язані з розвитком індивідуальності та «вірою в індивідуальні відмінності» в епоху модерну [43, с. 67]. У минулому фемінінність вважалася нижчою за маскулінність, а жінки вважалися неповною версією чоловіків [43, с. 67]. С. Охотнікова описує маскулінність і фемінінність як базові форми «гендерної свідомості», що впливають на розвиток «гендерної ідеології» та «соціальної поведінки» [61]. Проте немає чіткого пояснення зв'язку між гендерною свідомістю та літературною поетикою, окрім розгляду їх як соціокультурних конструктів. Маскулінність і фемінінність історично зумовлені і приймають різні форми в різні періоди часу [61]. Соціокультурна інтерпретація маскулінності та фемінінності підкреслює їх множинні, історичні та ситуаційні характеристики [67]. Ті, хто дотримується соціоконструктивістського підходу, відкидають протиставлення маскулінних та фемінінних принципів, вважаючи це результатом соціальної дискримінації, тоді як ті, хто є прихильниками біосоціального розуміння гендеру, прагнуть зрозуміти природні механізми, що стоять за маскулінною / фемінінною асиметрією.

Варто звернути увагу на використання в гендерних дослідженнях терміна «фемінінний» замість «фемінний». У довідкових джерелах паралельно з поняттям «маскулінний» вживаються терміни «фемінний» і «фемінінний» як його антоніми [73, с. 129]. Ключові терміни в гендерології походять від латинських слів «mas» і «femina». Торіл Мой дає інше пояснення, чітко розрізняючи «фемінний» (жіночий від «female» – протиставляється «чоловічому») і «фемінінний» (жіночний від «feminine» – протиставляється «маскулінному»). Перше стосується біологічної статі, друге – соціального аспекту конструювання статевих відмінностей [53]. Прикметники «маскульний» і «фемінний» відповідно вказують на якості, характерні для чоловіків і жінок.

Українська мова не має автентичних відповідників для всіх компонентів цих семантичних пар, тому вживаються відповідні запозичення. Тому доцільніше використовувати слово «фемінінний» для позначення набору поведінкових, психічних, характерологічних та інших якостей, а не для опису біологічної статі людини. «Маскулінний» і «фемінінний» слід використовувати для позначення якостей, заснованих на природних характеристиках чоловіків і жінок, але з історичними, культурними та соціальними обґрунтуваннями.

Р. Коннелл пропонує використовувати терміни «чоловічий» і «жіночий» для розрізнення статей, тоді як терміни «маскулінність» і «фемінінність» слід використовувати для розмежування гендерних практик в межах однієї статі [43, с. 69]. Згідно з Коннеллом, маскулінність і фемінінність є характеристиками, які пов'язані зі статтю і претендують на постійність. А. Костікова погоджується з цією точкою зору і вважає поняття «фемінінне» ключовим для розуміння суспільства, яке перебуває у процесі постійних змін [44].

Поняття маскулінності / фемінінності використовуються в різних галузях, таких як соціологія, філософія, психологія та культурологія, і їх визначення відрізняються залежно від контексту. І. Кон виділяє три категорії, в яких використовуються ці терміни: а) описові категорії, які стосуються об'єктивних якостей і характеристик, пов'язаних з чоловіками та жінками, б) аскриптивні категорії, що відображають символічну культуру суспільства, і в) приписні категорії, які визначають ідеалізований образ чоловіка і жінки [42, с. 16].

Щоб дослідити, як фемінінність і маскулінність відображаються у творах мистецтва, важливо зрозуміти сенс і значення цих понять. Хоча такі галузі, як соціологія, філософія, психологія, культурологія, етнографія, історія, біологія, юриспруденція та етика торкаються цих ідей, наразі немає повного та системного розуміння цих понять [46, с. 3-4]. Гендер є динамічним елементом нашої свідомості, що визначає кожен аспект культури як маскулінний або фемінінний [80]. Ступінь, до якого маскулінні та фемінінні антропологічні моделі відрізняються та як вони співвідносяться одна з одною (наприклад, матриархат, патріархат або біархат), залежить від історичного контексту відповідного

суспільства [80]. Патріархат домінує в історії, надаючи чоловікам соціальну та культурну перевагу над жінками, впливаючи на самоідентифікацію, життєвий досвід і творчість.

Щоб досліджувати гендерні стратегії в текстах, вкрай важливо визначити природу маскулінності та фемінінності, чи є вони вродженими чи соціально сконструйованими. Ця проблема виникає з питання про те, що в сутності людини, наприклад свідомість чи діяльність, є первинним фактором. Про це міркував Карл Маркс, розрізняючи людську сутність та її історичний прояв. Хоча літературна творчість є відображенням людської свідомості, видається, що вона сформована виключно суспільними практиками та дискурсами, які заперечують суб'єктивність. А. Синельников вважає, що маскулінність і фемінінність містять у собі ставлення, поведінку, можливості та очікування, які не визначаються суб'єктивністю [67]. Однак нехтувати соціальною сконструйованістю гендерних ролей також не можна. Зрештою, дебати щодо їх статусу точаться між постійністю та плінністю. Маскулінність і фемінінність як константи впливають на суттєву життєву практику індивіда, тоді як в ролі плінних дискурсивних конструкцій, вони формуються життєвою практикою, соціальною приналежністю, віком та іншими факторами.

Концепція незмінності маскулінності та фемінінності базується на фізичних відмінностях між чоловіком і жінкою та їхніх біологічних функціях, що називається біологічним есенціалізмом [8, с. 100-106]. Ця точка зору припускає, що соціальна поведінка генетично і гормонально зумовлена. Маскулінність і фемінінність також служать трансперсональними символами, які відіграють вирішальну роль у психічному розвитку та культурі [57, с. 125]. Бінарна парадигма чоловічого і жіночого присутня в усіх сучасних суспільствах і пов'язана з різними опозиціями, такими як верх / низ, праворуч / ліворуч та день / ніч. Ці дихотомії оцінюються по-різному, причому перший компонент зазвичай асоціюється з маскулінністю, а другий – з фемінінністю [45, с. 25; 9, с. 32; 82]. Ця бінарність також відображається у філософських дихотоміях, таких як культурне / природне, трансцендентне / іманентне та розум / емоції. Стійкість

цих явищ свідчить про їх культурну та ментальну консолідацію. Такі представники релігійної філософії, як М. Бердяєв та В. Розанов, розглядають гендерні категорії як антропологічні та космічні [4, с. 402], а маскулінність і фемінінність, на їх думку, відображають божественне «призначення» статі людини [63, с. 31].

Психологічно маскулінність і фемінінність відносяться до типових фізичних, психічних і поведінкових рис чоловіків і жінок [32, с. 531]. Функціоналістична теорія пояснює ці риси як інструментальні (маскулінні) і експресивні (фемінінні). На ці відмінності впливає гормональний розвиток плоду, причому тестостерон сприяє домінуванню та конкуренції у хлопчиків, тоді як жіночі гормони впливають на репродукцію та вербальні здібності [36, с. 83; 97]. Гендерно упереджена освіта посилює ці відмінності, навчаючи хлопчиків бути активними, а дівчаток — вихованості. Екзистенціалістська теорія також підтримує уявлення про те, що чоловіки прагнуть завоювати та змінити світ, тоді як жінки зосереджені на відтворенні та пасивному самопереживанні [5, с. 73-75]. Теорія В. Геодакяна передбачає, що самки уособлюють консервативний, інерційний фактор біосистеми, а самці представляють експериментальний, еволюційний фактор [15, с. 171]. У той час як соціокультурні та індивідуальні фактори можуть впливати на гендерні риси, дихотомія маскулінності / фемінінності першопочатково базується на природній статево-функціональній диференціації. Міжкультурні дослідження порівнюють гендерні режими та підкреслюють природні чи культурні умови гендерно-статевої диференціації. Радикальний фемінізм пропонує відмовитися від природних статевоїх функцій, щоб усунути ці відмінності [91, с. 8-13].

Як зазначає О. Шаф, визнання того, що маскулінність і фемінінність не є самоочевидними чи емпіричними, призвело до їх перетворення зі спостережуваних характеристик на дискурсивні категорії. Це означає, що гендер охоплює не лише поведінку чоловіків і жінок, але й соціальні та культурні фактори, які її формують. Фемінізм зіграв важливу роль у переосмисленні маскулінності та фемінінності як соціально сконструйованих концепцій, які

можуть розвиватися з часом, а не фіксованих і фундаментальних рис. Однак такий підхід часом перешкоджає аналізу гендерних проявів у поезії, оскільки плинність і відносність гендерних категорій може ускладнити визначення їх фундаментальної природи. Варто зазначити, що суб'єктивність переплітається з соціокультурним дискурсом, і для тлумачення маскулінності та фемінінності водночас як антропологічних констант і дискурсивних моделей потрібен діалектичний підхід.

О. Шаф пропонує розглядати маскулінність та фемінінність як антропологічні константи із відносно стабільними рисами, які по-різному виражаються в осіб різної статі [84, с. 62]. Вона стверджує, що ці концепції базуються як на біологічних, так і на культурних факторах і можуть бути зрозумілі шляхом емпіричного дослідження. Існують також дискурсивні моделі маскулінності та фемінінності, включаючи гегемонну та маргінальну маскулінності, а також фемінінність, що відхиляється від норми, яка структурована через патріархатні культури [33]. Такі гендерні типи пропонують представники соціоконструктивістських підходів.

Відзначають дослідники і такий феномен, як гонитва за маскулінністю, мотивовану бажанням влади, тоді як відповідність патріархатним стандартам фемінінності, на їх думку, вимагає мінімальних зусиль [93, с. 12-13]. Існують дослідження, в яких висвітлюється поява нетрадиційних моделей фемінінності внаслідок відмови від традиційних жіночих ролей, а також обговорюються гендерні стереотипи та гендерні типи як спрощені та узагальнені уявлення про відповідну поведінку та якості чоловіків і жінок у різних контекстах [8, с. 372-374].

Усі ці твердження підкреслюють складну природу гендеру як концепції, яка формується як біологічними, так і культурними чинниками, і яка може бути виражена різними способами залежно від індивідуального та соціального контексту. Це свідчить про те, що деякі аспекти гендеру можуть бути відносно стабільними, тоді як інші можуть змінюватись із плином часу та розвитком культурних норм і цінностей.

Отже, репрезентація гендеру в художніх текстах може бути як послідовною, так і варіативною, і виражатися в гендерній маркованості чи нейтральності тексту. Гендерно марковані тексти розкривають маскулінну / фемінінну ідентичність ліричного суб'єкта, його гендерно-психологічно мотивоване ліричне переживання та спосіб самопрезентації по відношенню до Іншого. Ці гендерні аспекти деперсоналізуються та аналізуються як типи художньої свідомості, відображені у відповідних поетичних стратегіях і техніках письма. Тут термін «гендер» позначає соціально сконструйовані і водночас психологічно детерміновані якості маскулінності / фемінінності. Принципи гендерної ідентифікації, гендерні особливості художньої репрезентації, гендерна маркованість концептуальних, наративних і стилістичних аспектів письма можна досліджувати за допомогою аналізу поетичних категорій маскулінності / фемінінності. Наприклад, В. Топоров пов'язує антропологію та поетику, аби продемонструвати взаємозв'язок між маскулініми / фемінініми антропологічними феноменами та типами поетичного мислення [72, с. 428-429].

1.3. Гендерна ідентичність і конструювання ліричного суб'єкта

При дослідженні гендеру у художньому творі, стать автора не завжди має значення. Радше, саме їхня гендерна ідентичність формує їхні погляди та естетичні уподобання, на які може впливати сукупність індивідуальних і соціальних факторів, включаючи фізичні та психічні якості [32, с. 134]. Однак важливо зазначити, що гендерна ідентичність персони митця може відрізнятися від її біографічної особистості. У ліричній поезії гендерна ідентичність автора часто тісно пов'язана з його ліричною свідомістю, тоді як в епічних творах більш важливим є врахування гендерної ідентичності оповідача чи героя. У драмі авторська свідомість розкривається через техніку письма, а гендерна ідентичність репрезентується персонажами. Гендерну ідентичність оповідача можна використовувати як об'єктивний маркер поетичної природи твору, але вона не обов'язково диктує відповідну поетичну стратегію чи техніку письма.

Гендерна ідентичність ліричного суб'єкта може бути виражена в тексті різними способами. По-перше, суб'єкт може вербально сформулювати свою стать і пов'язані з нею фізіологічні та соматичні переживання. По-друге, їх статеворольова ідентичність може опосередковано визначати динаміку стосунків і моделі поведінки. По-третє, їхню сексуальну орієнтацію можна передати через інтимні почуття та асоціативний контекст. По-четверте, їх ментальна гендерна ідентичність може проявлятися в емоційних реакціях і ліричних переживаннях. Нарешті, їхню соціальну (соціокультурну) гендерну ідентичність можна виявити через рефлексії щодо їх відповідності гендерним ролям у рамках їхньої життєвої реалізації [84, с. 65]. У ліричних текстах соціальний аспект гендерної ідентичності часто виражений слабо, тоді як ментальний аспект є більш значущим і синхронізованим із маскулініними / фемінініними поетичними стратегіями та технікою письма. У масовій літературі соціокультурна ідентифікація героя є вирішальною для побудови його образу та стосунків зі світом відповідно до певного гендерного стереотипу.

Питання гендерної ідентифікації у творчих особистостей може призвести до конфліктів між суспільними очікуваннями та їх мистецьким покликанням, що призведе до невпевненості та сумнівів щодо відповідності гендерним нормам. Стандарт панівної маскулініності, заснований на архетипічній тріаді батьківства, влади та сили, призводить до стратегій маскулініної ідентифікації, таких як конкурентоспроможність і експансія [65, с. 180-181]. Маргінальні моделі маскулініності відзначають нижчі щаблі чоловічої соціальної ієрархії і не є обраними чи бажаними, а вимушеними через брак прийнятих маскулініних якостей [71]. Щоб уникнути внутрішнього конфлікту, творчий суб'єкт може вдаватися до маскування своєї фемінініної ідентичності, інвертування своєї гендерної ідентичності або імітації своєї маскулініної ідентичності у своїй поезії.

Фемінініні ідентифікаційні стратегії ліричного суб'єкта є більш різноманітними через відсутність гегемонної моделі та конструюються через самовизначення щодо патріархатних очікувань. На вираження гендерної ідентичності авторів у їхніх роботах впливає не лише культурне ставлення до

гендеру, але й їхній вік та психосексуальний розвиток. Особливо важливий репродуктивний вік автора, оскільки тексти, написані починаючи з цього періоду, як правило, відображають його гендерну ідентичність. Неповнолітні та геронтологічні автори часто створюють більш гендерно нейтральні твори через свою психосексуальну еволюцію чи інволюцію.

За Фрейдом, різниця між чоловічим і жіночим характером стає більш очевидною в період статевого дозрівання [75, с. 81]. Дойч стверджує, що люди в менопаузі можуть повернутися до прегенітальних стадій психосексуальності, де не існує чоловічих і жіночих рис [24, с. 92]. Статеворольовий інфантилізм у творах дорослих авторів слід відрізнити від юнацької творчості, що характеризується статоворольовою невідповідністю та ідентифікаційним регресом [18, с. 149]. Гендерний інфантилізм часто асоціюється з фемінінністю через культурні та психологічні фактори [91, с. 72-104]. Використання інфантильного перформансу в письмі може розмити гендерну ідентичність свідомості автора. Це явище часто спостерігається у діяльності творчих особистостей, зациклених на материнському етапі єдиного світогляду [56, с. 118-123].

Гендерна специфіка літератури для дітей та про дітей є окремим напрямом досліджень.

Аналізуючи гендерні ролі в літературному творі, важливо враховувати, чи існує навмисна чи ненавмисна різниця між гендерною ідентичністю авторів та героями, яких вони створюють. Деякі автори цілеспрямовано створюють персонажів із гендерною ідентичністю, відмінною від їх власної, використовуючи техніки письма та стратегії, які відповідають цій ідентичності, форму «гендерного перформансу» [41, с. 43]. Літературний трансвестизм або трансгендеризм можуть розширити репрезентацію гендерних ідентичностей у мистецтві [9, с. 58-59]. Однак дуже важливо відрізнити цей тимчасовий експеримент від більш серйозних форм гендерної трансгресії, які ґрунтуються на глибоко вкоріненій ідентифікації із гендером, відмінним від того, який був приписаний при народженні [23, с. 28-29]. Гендерна ідентичність є складною, на

неї впливають як свідомі, так і підсвідомі фактори, зокрема соціальні стереотипи та очікування. Архетип Аніма / Анімус також може відігравати певну роль у підсвідомому бажанні гендерної інверсії у творчості [57, с. 129-130]. Відносність гендерної ідентичності та її неузгодженість з іншими аспектами Я-концепції проблематична для розуміння гендерних ролей, зображених у літературі. Теорія «схем» або когнітивних «лінз» може допомогти впорядкувати знання про гендерну ідентичність і полегшити розуміння гендерної диференціації [2, с. 177].

Спосіб, у який автор ідентифікує себе через призму маскулінності чи фемінінності, може вплинути на його точку зору та спосіб передачі цього у своїй поезії. Розглянемо характеристики маскулінності, запропоновані результатами з різних галузей досліджень.

Маскулінні якості часто характеризуються інструментальною поведінкою, яка проявляється різними способами. По-перше, це бажання досягти успіху в престижних сферах, часто для підтвердження або підвищення свого соціального статусу. По-друге, це бажання пізнати, завоювати та трансформувати світ, особливо в його метафізичному та абстрактно-споглядальному аспектах, щоб контролювати потенційно загрозливі природні та соціальні сили. По-третє, це мотивація до самовдосконалення та особистого успіху. По-четверте, саме пріоритетність руху стимулює розвиток таких рис, як рухливість, активність, рішучість, напористість, схильність до авантюри, ризикованість [93, с. 15-25]. По-п'яте, саме об'єктивний підхід до реальності потенційно дозволяє взяти її під контроль [86, с. 4-5, 10]. Ця інструментальна поведінка описана різними вченими, такими як Т. Парсонс, Р. Бейлз, М. Кімел, Ш. Бурі, Т. Бендас, Є. Ільїн, І. Кон та ін.

Маскулінність також асоціюється з «технологічним» способом мислення, який є раціональним і приземленим. Це відрізняється від «естетичного» способу мислення, пов'язаного з фемінінністю, яка є суб'єктивною, інтуїтивною, інтровертною та емоційною [91, с. 175]. Маскулінність символічно пов'язана з принципами патріархату та фалоцентризму, які встановлюють культ фізичної (особливо сексуальної) потенції та логоцентризму з наголосом на духовності,

інтелекті та відмові від чуттєвого [41, с. 84]. Маскулінність включає візуальні та вербальні знаки та символи, такі як стабільність, твердість, енергія та проникливість [59].

Ці психосоціальні характеристики маскулінності підтверджуються нейробіологічними даними, які показують, що гормональний вплив на розвиток мозку у хлопчиків призводить до посилення нейронних шляхів у правій півкулі, стимулюючи активну, рухливу поведінку [32, с. 134]. Маскулінна поведінка також пов'язана з гендерною роллю забезпечення зв'язку приватного мікросвіту (сім'ї) із зовнішнім світом (суспільством, середовищем) [32, с. 25]. Однак це може мати й протилежний бік нехтування приватною сферою заради суспільної, що призводить до безпорадності в приватній сфері [39, с. 205-212; 64, с. 116; 86, с. 8-9].

Поняття маскулінності традиційно асоціювалося з конкуренто-спроможністю та прагненням до матеріальних благ, які часто розглядалися як прерогативи чоловіків [5, с. 74; 78]. Це може призвести до конфліктів або ігор, спрямованих на встановлення фізичної та моральної переваги над іншими [41, с. 208]. Бажання досягти домінантних або ідеалізованих форм маскулінності може призвести до прийняття ризикованої або героїчної поведінки [41, с. 217-218]. Маскулінність — це здобута риса, а не вроджена, і прагнення до гегемонної маскулінності може викликати «виконавчу тривожність» [40, с. 47; 2, с. 228]. Коли зустрічаються перешкоди, це може призвести до розвитку протестної маскулінності, яка характеризується насильством і нетерпимістю до тих, хто не відповідає традиційним гендерним ролям, а також перевагу професійному спорту [49, с. 221; 86, с. 9]. На думку М. Месснера, професійний спорт може посилити домінування гегемонної маскулінності, ще більше маргіналізувати або підпорядкувати певні групи [49, с. 221-222].

Як правило, маскулінність асоціюється з прагненням до одностатевих (гомосоціальних) стосунків і солідарності в чоловічих групах, часто виключаючи присутність жінок [40, с. 53; 41, с. 66-72; 50, с. 273-274]. Усвідомлення групових особливостей сприяє чоловічій дружбі та зменшує невпевненість, пов'язану з

жінками [77, с. 94]. Чоловіча дружба так само важлива, як і сімейні узи, які традиційно асоціюються з фемінінністю [32, с. 254]. Тенденція до гомосоціальності та чоловічої дружби могла виникнути в результаті потреби збалансовувати владу та прагнення до самозбереження, як припускав Фрейд у «Тотем і табу». Е. Нойман припустив, що ці маскулінні явища виникли в результаті відділення від жінок, зокрема від матріархальної спільноти мати-дочка в минулому [98]. Однак ці концепції узгоджуються з фалоцентричною природою маскулінної психіки [54].

Бажання чоловіків утвердитися у світі та залишити тривалий вплив корениться в їхній фізіології, яка не зосереджена на репродукції. Цей потяг може стати саморуйнівним, якщо чоловіки не зможуть знайти сенс свого життя [6, с. 158]. Участь чоловіків у суспільній сфері також може посилити їхню залежність від соціальних змін і створити відчуття незахищеності [30, с. 436]. К. Хорні припустила, що чоловіки можуть заздрити материнству, але це часто сублімується у створенні культурних і рукотворних просторів [24, с. 66-67]. Надлишок сексуальної енергії чоловіків може бути спрямований на продуктивні та нарцистичні амбіції, тоді як жінки, як правило, більше зосереджуються на репродукції. Направляючи маскулінний потенціал на культивування навколишнього середовища, чоловіки можуть встановити контроль і подолати страх [5, с. 73-75].

Маскулінна ідентичність фокусується на самовдосконаленні в громадських умовах, що веде до реалізації морально-етичних ідеалів, таких як правда, справедливість, обов'язок і честь. Це виправдовує використання війни, конкуренції та глобальної трансформації як засобів для досягнення цих ідеалів, а також пояснює «войовничі» якості маскулінного характеру, такі як агресивність, безкомпромісність, твердість і жорстокість [59; 65]. Чоловіки схильні покладатися на свою моральну волю, моральний закон та інтелект, щоб практикувати абстрактну й універсальну етику «справедливості», як це описала К. Гілліган [92, с. 15-20]. Дж. Нейджел зазначає, що проєкти, пов'язані з державною владою, громадянством, націоналізмом, мілітаризмом, революцією,

політичним насильством, диктатурою та демократією, часто сприймаються як «маскулінні проекти» і здійснюються із залученням «маскулінних установ, процесів і маскулінної діяльності» [55, с. 183].

Таким чином, маскулінна ідентичність надає перевагу індивідуальній свободі, що призводить до тенденції уникати залежності від інших і придушення емоцій і особистих подробиць, включаючи інтимну дружбу [3, с. 299; 6, с. 157-158]. Навпаки, фемінінна близькість заснована на взаємозалежності, що загрожує маскулінній ідентичності, тоді як розлука та відчуження загрожують фемінінній ідентичності [92, с. 8]. Маскулінна ідентичність цінує маскулінно орієнтовані простори, такі як офіс, спортивні стадіони, лазні та дороги, що включають конкуренцію, ризик та участь у домінованих чоловіками практиках, таких як політика і спорт [59; 41, с. 53].

Маскулінність та фемінінність як гендерні ідентичності відрізняються один від одного, але не полярно протилежні, з помітними відмінностями в таких сферах, як репродукція, здібності та інтереси, прояв агресивності та конкурентоспроможності, сприйняття тіла та ставлення до здоров'я [41, с. 181]. Фемінінна ідентичність характеризується експресивною поведінкою, спрямованою на спілкування, побудову стосунків, адаптацію до існуючих реалій, створення позитивного емоційного клімату в родині [32, с. 25; 64, с. 116]. Ця стратегія поведінки виникла з репродуктивної здатності жінки, наголошуючи на міжособистісних стосунках у приватній сфері. Гендерна роль жінки зосереджена на турботі про інших, збереженні традицій, забезпеченні домашнього затишку, гармонії з навколишнім середовищем. Жінок мотивує позитивна оцінка громади та колективного добробуту, а не особисті досягнення. Експресивна стратегія фемінінності призводить до якостей, пов'язаних з мовленнєвими здібностями, емпатією, комунікабельністю, тактовністю, здатністю маніпулювати, дипломатичністю, схильністю до пліток, чуттєвістю, чутливістю, емоційністю [32, с. 161-168]. Однак віктимність часто приписують фемінінності як негативний аспект цієї риси.

Фемінінна ідентичність, як правило, надає перевагу створенню гармонійного життя в особистій та приватній сферах, наприклад, із сім'єю та близькими друзями [39, с. 205-215]. На відміну від маскулінності, конкуренція переважно не за зовнішні блага, а часто зосереджена на інтимно-подружній сфері. У приватній сфері жінки можуть конкурувати за те, щоб їх вважали «об'єктом бажання», ґрунтуючись на таких якостях, як зовнішність, молодість і успіх в інших [76, с. 63]. Фемінінні преференції можуть призвести до формування мікрогруп на основі особистої спорідненості, а не ієрархічної структури фемосоціальності [76, с. 64]. Відсутність у жінок «ритуалів авторитету», таких як приховування емоцій чи фізіології, може бути пов'язана з наголосом на материнстві та інтимних стосунках [64, с. 119]. Пріоритет приватного досвіду над соціальним зміцнює світогляд і суб'єктивність фемінінної ідентичності [60, с. 144].

Фемінінна ідентичність більшою мірою залежить від соціальних оцінок, що може призвести до об'єктного самосприйняття. Крім того, жінки можуть зіштовхуватися з суспільним тиском, пов'язаним із їхнім зовнішнім виглядом, який може проявлятися у поведінці, наприклад, у дотриманні модних тенденцій або надмірному акцентуванні зовнішнього вигляду [5, с. 285-286; 91, с. 151-152; 32, с. 287-288; 22, с. 88]. Крім того, жінки можуть відчувати більший страх перед старінням, що є результатом очікувань суспільства та шкідливих стандартів краси. Важливо визнати історичні та культурні фактори, які вплинули на об'єктність жіночого самосприйняття, такі як патріархатні норми та об'єктивація жіночого тіла [99; 52, с. 405-407].

Фемінінні якості емпатії, турботи про інших, репродуктивної фізіології та прагнення до гармонії з навколишнім середовищем наближають жінок до природи та спонукають до безпосередньої інтеракції з нею [98]. Однак традиційне уявлення про те, що жінки більш тісно пов'язані з природою, піддається сумніву, оскільки стосунки жінок зі світом часто опосередковуються культурою [60, с. 145-146]. Дослідження Каролін Мерчант підкреслюють руйнівний вплив створеної людиною культури на світ природи та важливість

збереження фемінінного як природного [96]. Асоціація жінок з магією ілюструється їхньою роллю у виконанні ритуалів, пов'язаних зі смертю та народженням, а також травестизмом шаманів під час певних обрядів [98].

Цінування фемінінною ідентичністю важливості життєвої сили ґрунтується на її репродуктивній функції, де безпосередня участь у створенні життя підвищує його значимість і спонукає до більшої турботи про його збереження. В результаті виникає готовність до самопожертви, а також інстинкт самозбереження. Народження дитини вважається видимим слідом і стабілізуючим фактором існування жінки, що забезпечує вирішення проблеми пошуку сенсу життя. Ця віра також додає витривалості, звільняє життєво важливі ресурси в екстремальних ситуаціях і зміцнює зв'язки з навколишнім мікросуспільством.

Фемінінний підхід до міжособистісних стосунків має велике значення і сприяє розвитку таких якостей, як гнучкість, толерантність, готовність до компромісів. Ці риси сприяють безкорисливості, відданості іншим і любові як служінню. К. Гілліган запропонувала етику «турботи», яка є більш фемінінною за своєю природою порівняно з маскулінною етикою «справедливості» [92, с. 18-22]. Моральна свідомість фемінінної ідентичності емоційно домінантна та ситуативна, з індивідуальним підходом до кожної людини. Ці особливості моральної свідомості фемінінної ідентичності відзначила Н. Чухим [82]. Жінки цінують інтимні стосунки з протилежною статтю більше, ніж чоловіки, які схильні підкреслювати свої досягнення в різних сферах [39, с. 334-341; 32, с. 245]. Комунікативна стратегія фемінінності разом із зосередженістю на сім'ї та приватному світі сприяє розвитку емпатії до членів сім'ї, включаючи померлих близьких. Фемінінна ідентичність також зберігає емоційні зв'язки з батьківською сім'єю навіть після виходу з дому. Дж. Мітчелл зазначив, що жінки насправді ніколи не лишають домівки, хоча формально це роблять [52, с. 318].

Фемінінний простір часто асоціюється з домом і індустрією краси, яка може включати такі місця, як будинок, сад, продуктовий магазин, перукарня, школа, танцювальна студія тощо. Він також охоплює практики, традиційно

пов'язані з жінками, такі як виховання дітей, догляд за дітьми, медицина, обслуговування та кулінарія. Інші види діяльності, які підпадають під цю категорію, включають домашнє господарство, садівництво, рукоділля та види спорту, які віддають перевагу естетиці тіла, такі як аеробіка та фітнес.

Отже, маємо підстави зробити висновок, що гендерні особливості маскулінних і фемінінних індивідів не обмежуються окремими сферами життя, а формують основу їхнього світогляду, стилю життя, стосунків з природою і суспільством, естетичної та моральної свідомості. Хоча культурні зміни можуть вплинути на ці особливості, вони залишаються динамічними у своїй основі і можуть бути використані для розуміння маскулінності та фемінінності як поетичних категорій. Ці ментальні коди виражаються в різних аспектах гендерної ідентичності індивіда, під впливом фізичних і соціальних факторів, зрештою формуючи його характер і творчий потенціал. Більшість чоловіків демонструють маскулінну ідентичність, але невеликий відсоток може проявляти фемінінні риси через гормональні, психічні чи соціальні причини. Як правило, люди різною мірою демонструють поєднання обох кодів, причому їхня домінуюча гендерна ідентичність формує їхню поведінку, світогляд, стосунки та важливі життєві заняття.

1.4. Вплив маскулінного та фемінінного психотипів на гендерне маркування в ліриці

Спосіб передачі та вираження душевних реакцій у ліричних творах різниться залежно від гендерної ідентичності автора / ліричного суб'єкта. Лірична рефлексія відображає психоемоційні стани і стосунки, що виникають у результаті взаємодії суб'єкта як із внутрішньою, так і зовнішньою дійсністю. Пріоритети маскулінних і фемінінних психоемоцій відрізняються в залежності від маскулінного і фемінінного психотипу. Психотип – це поєднання психологічних і поведінкових рис осіб певної статі та / або осіб з маскулінною / фемінінною ідентичністю [32, с. 113]. Є. Ільїн, спираючись на теорію психологічних типів Юнга, зазначає, що «справжній чоловік» демонструє такі

риси, як агресивність, ініціативність і логічне мислення, а «справжня жінка» — такі риси, як емпатія, балакучість і емоційність [32, с. 71-72]. Завдяки своїй рефлексивності, емоційності, естетичній чутливості фемінінний психотип виявляється більш відповідним специфіці поетичної творчості. Однак важко пояснити чисельне домінування чоловічої лірики у світовій літературі, якщо творча діяльність, зокрема лірика, вважається «фемінінною». А. Овчаров, також апелюючи до теорії Юнга, припускає, що чоловічий психотип характеризується раціональністю, прямою та неемоційністю поведінки, тоді як жіночий психотип характеризується ірраціональністю, емпатією, підвищеною емоційністю та образним мисленням [58, с. 232-233]. А. Овчаров виділяє психологічні типи для обох гендерних ідентичностей, які узгоджуються з теорією інструментальної та експресивної поведінки.

Важливою темою у вивченні гендерної лірики є співвідношення психічних особливостей та індивідуальності. Хоча існують традиційні маскуліні та фемініні риси, люди виявляють різноманітний спектр характеристик. Концепція андрогінного психічного типу, який поєднує як маскуліні, так і фемініні риси, активно досліджується в гендерній психології з 1960-х років. Проте С. Бем стверджує, що ця концепція лише посилює гендерну поляризацію та має бути усунена (незважаючи на те, що вона сама була автором цієї теорії). Класифікація за гендерними рисами може включати маскуліний, фемініний, андрогінний і недиференційований типи і стосується як чоловіків, так і жінок [32, с. 112]. Суспільні норми можуть спонукати чоловіків придушувати фемініні риси, а жінок — маскуліні, але це не завжди так у сучасному суспільстві [99, с. 179].

Поєднання маскуліних і фемініних рис у творчій свідомості може призвести до андрогінної інтерпретації. Про андрогінну природу творчої свідомості говорила Вірджинія Вулф у праці «Своя кімната» (A Room of One's Own). М. Бердяєв також вважає, що творчий процес базується на принципах андрогінності та гармонійної взаємодії чоловічих і жіночих творчих сил. Він стверджує, що бісексуальність і андрогінність людини є частиною образу і

подоби Божої в людині і що ці якості неможливо повністю викоринити. Бердяєв припускає, що андрогінна людина є повністю бісексуальною, ані повністю маскуліною, ані повністю фемініною, посилаючись на прото-Адама та Христа як приклади [4, с. 402-403]. Навіть сучасні вчені стверджують, що андрогінність характерна для творчо обдарованих людей, оскільки передбачає поєднання маскуліних і фемініних якостей на метагендерному рівні [28, с. 7]. Психолог О. Завгородня зазначає, що якщо «психо-екзистенціальна» андрогінність присутня у всіх індивідів, то частіше проявляється у творчих особистостей, які демонструють змішаний психотип як маскуліних, так і фемініних ознак.

Авторське змішання маскуліних і фемініних психоелементів не означає, що їхніми відмінностями слід нехтувати. Існують різні типи маскуліних і фемініних ліричних переживань, що базуються на відповідних психоемоційних реакціях. Маскуліні ліричні реакції відзначаються емоційною стриманістю, де вираження таких почуттів, як смуток, розпач, туга сприймається як загроза власній автономії та рольовим вимогам твердості та компетентності [39, с. 333; 3, с. 299; 6, с. 151-152; 31, с. 322-323; 41, с. 196]. Гнів і розпач виражаються з безособових причин, таких як суперництво між гендерними групами, і щоб компенсувати страх, який вважається табу для маскуліності [39, с. 376]. Особистий досвід ліричного суб'єкта наративізується в текстах, але часто зосереджується на безособових проблемах і передає загальнолюдські суспільні ідеали та цінності. Ліричний суб'єкт утверджує своє нарцистичне відчуття вищості в модусі власної неповторності [95, с. 212], а емоційна гама є відносно монохромною через емоційну стриманість маскуліного психотипу.

Психоемоційні реакції фемініної ідентичності, виражені в текстах, можуть визначатися декількома характеристиками, включаючи вираження туги, тривоги, страху, провини та депресії, які часто викликані низькою самооцінкою, залежністю від інших і соціальним дозволом виявляти вразливість [32, с. 164; 3, с. 196; 77, с. 125; 31, с. 323]. Також часто виражається емпатія, зосереджена на роздумах про сімейні та інтимні проблеми та емоційній підтримці інших [32, с. 162-163]. Використання тактильних, слухових і нюхових зображень є

поширеним явищем, оскільки фемінінна увага і пам'ять, як правило, зосереджуються на деталях. Емоційна відкритість, прагнення до розкриття внутрішнього світу також властиві фемінінній ліриці, що можна віднести до культурного заохочення та більш насиченого емоційного життя [31, с. 323]. Жінки схильні бути самоаналізованими, тоді як чоловіки прагнуть самореалізуватися. У фемінінній ліриці також переважають меланхолія в коханні, нарцисичні нахили, широкий спектр почуттів [81, с. 61].

Характеристики гендерних та психологічних особливостей в ліричному висловлюванні визначаються не лише емоційними та чуттєвими якостями суб'єкта, а й метою, аудиторією та контекстом повідомлення. Навіть якщо автор навмисно не приховує або не імітує іншу гендерну ідентичність, не завжди можна розпізнати гендерну спрямованість твору. Точність гендерної ідентифікації в ліричному висловлюванні залежить від авторської свідомості та передбачуваності її вираження.

Отже, ми розглянули відмінності ліричної рефлексії за гендерними психотипами. Пояснили концепцію психотипу та характеристики маскулінного та фемінінного психотипів згідно з теорією Юнга. У цьому пункті також згадали концепцію андрогінності та те, як вона може сприяти творчій інтерпретації. Далі ми розглядали відмінності в маскулінній та фемінінній ліричній рефлексії та їхні психоемоційні реакції. Робимо висновок, що характеристики гендерних та психологічних особливостей в ліричному висловлюванні визначаються не лише емоційними та чуттєвими якостями суб'єкта, але й метою, аудиторією та контекстом повідомлення.

1.5. Особливості вираження фемінінної / маскулінної ідентичності на письмі

На техніку письма та поетичну стратегію автора впливають гендерні та психологічні чинники, такі як гендерна ідентичність та психотип. Ці чинники визначають те, як гендер виражається у творчості автора. На вираження чи придушення гендерно-поетичних ознак впливають суб'єктивні чинники —

енергетичні та комунікаційні цілі автора, а також жанр, тематика та стиль тексту. Концептосфера, яка є колом об'єктів ліричного відображення, може виявляти гендерні смисли залежно від онтологічної приналежності відображеної реальності та ступеня суб'єктивності ліричного твору. Є. Сапогова зазначає, що гендерна концептосфера — це система соціокультурно детермінованих уявлень і установок, пов'язаних з якостями і нормами поведінки обох статей [65, с. 182]. Певні концептуальні сфери мають нижчий потенціал для вираження гендерних значень, тоді як інші, наприклад, пов'язані з особистим та інтимним існуванням, мають найбільший потенціал. Тому трансляція гендерних значень у поезії залежить від внутрішнього / зовнішнього характеру відображення, кола об'єктів ліричного відображення, особистого досвіду автора.

Хоча в текстах немає тем, специфічних для певного гендеру, наявність гендерно-психологічних характеристик може визначити, чи є автор носієм маскулінної чи фемінінної ідентичності. Фемінінна лірична свідомість має тенденцію зосереджуватися на особистих, інтерналізованих рефлексіях, тоді як маскулінні техніки письма мають тенденцію віддавати пріоритет безособовим, соціокультурним аспектам через маскулінну гендерну стратегію пріоритету соціокультурної реалізації та страху самовикриття.

Гендерну спрямованість ліричного твору можна визначити, досліджуючи структуру оповіді, включно з використанням мовних моделей з маскулінними чи фемінінними рисами. До показників гендеру в ліричній оповіді належать організація повідомлення, зміст і структура речення, ритм та інтонація тексту. Однак на стиль письма впливають різні чинники, включаючи стилістичні, ментальні та культурні чинники, на додаток до стратегій спілкування, пов'язаних із гендерною ідентичністю.

Гендерна лінгвістика визнає відмінності між чоловічим і жіночим мовленням у стратегічно-комунікативному та ситуативно-контекстуальному аспектах [14, с.459]. У вітчизняних лінгвістичних та гендерних дослідженнях переважає соціоконструктивістський підхід із фокусом на феміністичній проблематиці. Вчені аналізують мову чоловіків і жінок, наприклад, І. Жеребкіна

визначає характеристики жіночого мовлення як експресивне, ірраціональне та тілесне [25, с. 154-155]. Ці особливості часто встановлюються, але не повністю пояснюються психотиповими факторами.

Вчені феміністичного спрямування використовують его-документи, такі як автобіографії, щоденники, листи та онлайн-повідомлення для аналізу наративних технік письменниць-жінок. Жіночі автобіографії часто зображують фрагментований образ себе та потребу утверджувати свою ідентичність, наголошуючи на емоційній послідовності, а не на хронологічній [26, с. 557-558]. Жіночі щоденники відрізняються від чоловічих змістом снів, відвертістю сексуальних потягів, ставленням до тілесності [23, с. 125-132]. Его-документи дають змогу зрозуміти тематичні, самопрезентаційні, наративні, комунікативні, стилістичні особливості жіночого письма, у тому числі й у сфері ліричної творчості.

У сфері гуманітарних наук у західному світі існує значний інтерес до науково-популярної розвідки, яка досліджує гендерні відносини за допомогою різних комунікаційних стратегій. Видатними вченими в цій галузі є Дж. Грей, Р. Лакофф, Д. Таннен і ін. Згідно з Робін Лакофф, особи з нижчим статусом, незалежно від статі, схильні використовувати «безвладну мову», яка характеризується нерішучою інтонацією, пом'якшеними лайками та формулюванням тверджень у вигляді запитань, що свідчить про відсутність авторитету. З іншого боку, Дебора Таннен порівнює мовну поведінку жінок і чоловіків, підкреслюючи, що для жінок пріоритетом є взаєморозуміння, а для чоловіків – самоствердження. Жіноча стратегія спрямована на вираження симпатії, особистих почуттів і просування егалітаризму, віддаючи пріоритет гармонійним стосункам, приділяючи менше уваги правдивості. Навпаки, чоловіча стратегія дозволяє людям встановити комунікативну ієрархію, проявляючи більшу впевненість, перебиваючи мову інших і підкреслюючи їхні досягнення [70]. Ці висновки вчених свідчать про те, що на гендерні комунікативні стратегії впливають як психічні, так і соціальні умови, і їх слід враховувати при аналізі гендерного маркування письма.

В Україні лінгвістичні гендерні дослідження базуються на дослідженнях таких вчених, як О. Горошко, О. Пчелінцева, Л. Ставицька. Так, О. Горошко класифікувала чоловічі та жіночі стилі мовлення, зазначивши, що жінки схильні задавати запитання з неінформативною метою, уникати вербальної агресії, використовувати інтонації вибачень та прохань, щоб не образити чи принизити співрозмовника. Чоловіки, навпаки, цінують змістовні розмови, часто перебивають співрозмовників, сприймають вербальну агресію як заохочення до подальшої дискусії, починають розмову, змінюють теми, прямо висловлюють свої наміри та вимоги, ведуть довші монологи та часто жартують [19, с. 531-533]. Хоча жінки можуть наслідувати стилі мовлення чоловіків у певних сферах, наприклад у науці чи політиці, в оцінці їх мовлення існує подвійний стандарт, і вони ризикують втратити свою жіночність, якщо це зроблять. Л. Ставицька представляє широкий спектр вербальної поведінки жінок і чоловіків. Наприклад, жінки схильні до асоціативних ухилень і маніпулятивних прийомів мови, а чоловіки віддають перевагу коротким реченням і абстрактним виразам, часто вживають нецензурну лексику [68, с. 31-33].

Лінгвісти та психологи спостерігали відмінності в мовленнєвій поведінці між статями, і ці критерії стосуються також техніки письма, вважає Є. Ільїн. До критеріїв належать комунікативні схильності, спрямованість спілкування, вербальні засоби, індивідуальні особливості мовця [32, с. 551]. Водночас термін О. Горошко «мовна свідомість» пояснює, як мововживання в ліриці відображає світогляд особистості. О. Сизова досліджує, як у перекладі відтворюються гендерні особливості ідентичності автора, розглядаючи когнітивні, комунікативні та емоційні аспекти мови, які виявляють «мовну свідомість» суб'єкта та спрямовують стратегії перекладу. Сизова вводить термін «гендерна парадигма» для опису сукупності засобів, що містять явну чи приховану гендерну семантику та виражають гендерну ідентичність мовної особистості автора [66, с. 7-8]. Фемінінні концептуальні сфери та пов'язана з ними лексика відображають індивідуальні особливості жінок, їх роль у гендерних стосунках та творче самовираження. Ці фемінінні концепти виражаються в ліричних творах

через гендерні символи, маскулінну чи фемінінну мову, гендерно нейтральну мову, яка набуває в тексті гендерних значень, та інші прийоми [66, с. 13]. Фемінінна мовна свідомість наголошує на «мовчазності», невизначеності та позитивних оцінках адресата. Сизова виділяє емоційний аспект фемінінного мовлення, який передає жіночі переживання за допомогою специфічних метафор, паралелізму емоційних переживань, інтонації, добору слів [66, с. 15-16]. Ці прийоми ми враховуємо при подальшому аналізі перекладів поезії Лі Цінчжао.

Використання гендерно-специфічної мови в текстах створює кілька проблем. По-перше, ліричний оповідач має на меті вираження власної суб'єктивності, результатом чого може бути уникнення гендерних мовленнєвих моделей. По-друге, письменники можуть ненавмисно вдаватися до інфантильного (догендерного) мовлення під час творчого процесу, що призводить до ефекту гендерної інверсії в текстах, написаних чоловіками, оскільки інфантильне мовлення часто асоціюється з фемінінною мовою. Нарешті, на вибір техніки письма впливають численні фактори: жанр, комунікативна ситуація, об'єкт ліричного відображення, звернення, пафос. Підсумовуючи гендерно-специфічні мовні особливості, перерахуємо гендерно-специфічні техніки письма, які можуть знадобитися при аналізі поезії, виділені О. Шаф.

Маскулінне мовлення спирається на кілька основних елементів, які складають основу відповідного стилю письма. Розглянемо їх.

1. Метою маскулінного письма часто є встановлення символічної влади над читачем, демонстрація конкурентної переваги.

2. Рольовий символізм. Ліричний суб'єкт підкреслює свою мужність через самовираження, використовуючи поняття, пов'язані з маскулінною ідентичністю, такі як війна, влада та слава. Також він може виражати контрнормативну маргінальну маскулінність, називаючи себе бідним, бездомним або жебраком.

3. Емотивна деперсоналізація. Носії маскулінної ідентичності часто демонструють «алекситимію», тобто труднощі з вираженням своїх емоцій. У результаті вони можуть вдаватися до деперсоналізації або закодованих

екстрасуб'єктних концепцій, щоб приховати свої слабкості. Проте суспільно прийнятні почуття з маскулінною маркованістю, такі як ніжність до матері чи обурення, все ж можуть бути виражені в розповіді. Загалом, емоційні ритми в маскулінному письмі можуть бути динамічними та непостійними, відображаючи домінуючу увагу на рухах та інструментальній поведінці.

4. Наративна модель. Тон ліричного суб'єкта може бути ствердним, наказовим і дидактичним, демонструючи знання та силу. Носії маскулінної ідентичності можуть використовувати словесну агресію, таку як риторичні запитання, вигуки, образи та ненормативну лексику, щоб утвердити своє домінування та конкурентоспроможність. Маскулінний стиль письма часто використовує компактні, декларативні речення без застережень, що відображає самовладання та раціональність як ознаки сили та впевненості [84, с. 101-102].

Основні характеристики фемінінного мовлення та техніки письма включають наступні особливості.

1. Комунікативна мета ліричного висловлювання – самопрезентація, самоконструювання та самореалізація, що можна розглядати як вияв фемінінного нарцисизму, який є наслідком пасивної гендерної ролі та відсутності потреби в активному визначенні власної фемінінності. Цільова аудиторія для цього самовираження – це людина, яка заслуговує на довіру, співпереживає та може бути партнером у спілкуванні.

2. Рольовий символізм полягає в артикуляції фемінінної самопрезентації, яка підкреслює ідентичність ліричного суб'єкта як матері, доньки, домогосподарки чи коханки, зосереджуючись на поняттях, пов'язаних із фемінінними якостями, такими як дім, діти та краса. Це відображає психічну орієнтацію на ідеал нормативної фемінінності. Наративна самопрезентація підкреслює ненормативну фемінінну ідентичність ліричного суб'єкта, наприклад, бути поеткою, самотницею, бунтаркою чи відьмою. Це часто відображає неоднозначні почуття ліричного суб'єкта щодо материнства та жіночності.

3. Емотивна експресія в ліричній оповіді, яка зосереджена на власних емоціях ліричного суб'єкта, зокрема на тих, що пов'язані з екзистенціальними,

естетичними та інтимними переживаннями, розкриваючи таким чином особисті думки та внутрішній світ ліричного суб'єкта.

4. Наративна модель характеризується використанням емоційно насичених образів, вигуків, повторів, складних синтаксичних, акустичних і ритмічних прийомів, паралелізмів та інших засобів виразності мовлення. Змісту розповіді притаманні невизначеність, розпливчастість, фрагментарність, що досягаються стандартними прийомами, такими як фрази з питальною інтонацією, евфемізми та інші засоби ущільнення тексту. Це відображає емоційно-інтуїтивне та ірраціональне розуміння жіночої психіки. Поліфонічність розповіді виявляється в «роздробленні» мовлення оратора на «голоси», підкреслюючи його неоднорідність і різноманітність. Ще однією особливістю є використання інфантилізованих мовленнєвих структур, таких як демінутиви, ономотопеї та фантастичні наративи, що є наслідком культурної інфантилізації фемінінності [84, с. 102-103].

Отже, на теми та стиль ліричного письма впливають різноманітні соціальні та психологічні чинники, зокрема гендерні ролі, стереотипи та домінуючі маскулінні / фемінінні психотипи. Крім того, художній напрям, жанр, історико-культурний контекст, соціально-психологічні основи маскулінно / фемінінно маркованого письма сприяють авторській суб'єктивності в плані гендерної ідентифікації та психотипу. Ці аспекти відображені в поетичних категоріях маскулінності і фемінінності.

Висновки до першого розділу

У літературознавстві та перекладознавстві застосовують різні підходи до гендерного аналізу тексту, що корелюють з різним трактуванням самого поняття «гендер». Очевидно, що гендер – це багатогранне поняття, яке охоплює соціальні, культурні, психологічні та біологічні складові. У межах цього поняття деякі вчені підкреслюють важливість суспільних норм і встановлення гендерних ролей, тоді як інші акцентують на біологічних та психологічних аспектах гендеру.

Досліджуючи гендерну специфіку поезії, важливо враховувати всі ці компоненти, щоб розрізнити маскулінні та фемінінні ознаки поетичних текстів.

Маскулінність і фемінінність є категоріями, які впливають на життя індивіда, тоді як їхня мінливість визначається соціальною практикою. Різні тлумачення цих понять призводять до дискусій і протиріч, а також впливають на їх відображення в літературних творах. Дискурсивні параметри маскулінності та фемінінності передбачають гегемонію та маргінальні позиції, нормативність та анормативність відповідно та відображають гендерні стереотипи та гендерні типи масової свідомості. В ліричних творах зазвичай зображуються такі аспекти маскулінності та фемінінності, як гендерна ідентичність, психотип та гендерно-специфічний досвід буття у світі. Текстове представлення цих аспектів надає значення маскулінності та фемінінності як категоріям поетики, позначаючи художню свідомість, реалізовану через поетичні стратегії та техніки письма.

Свідомість автора в поезії визначається не статтю, а його гендерною ідентичністю, яка формується під впливом різних чинників, включаючи стать, рольовий репертуар, сексуальну орієнтацію та соціокультурну ідентичність. Культурні норми та меншовартість літературних творів, написаних авторами жіночої статі, в межах чоловічого канону можуть впливати на вираження гендерної ідентичності в ліричних текстах, що призводить до гендерної імітації або приховування. Вікова та статево-рольова ідентичність також можуть відігравати певну роль у відображенні гендеру в тексті. Трансгендерна ідентичність може внести потенційну невідповідність між автором і ліричним героєм, що може вплинути на художню манеру письма.

Маскулінна та фемінінна ідентичності складаються з різних рис та типів поведінки, пов'язаних із вирішенням проблем, навичками спілкування, цінностями та діями. Ці риси пов'язані з певними психологічними типами, які відображають емоційні тенденції та впливають на те, як люди переживають і виражають себе в ліричних творах.

Психоемоційне гендерне кодування передбачає змішування маскулінних і фемінінних елементів у свідомості автора / лірика. Ці елементи відрізняються

емоційною стриманістю / розкутістю, пріоритетністю емоційного плану, самооцінкою та емоційною монохроматичністю / поліхроматичністю. Вони відображаються в емоційному ставленні автора / ліричного суб'єкта до світу.

Гендерні аспекти поезики ліричного тексту зумовлені як комунікативними (необхідністю саморепрезентації та самовираження), так і наративними (використанням стильових рис та мовних засобів) факторами. Поняття, пов'язані з особистим життям ліричного суб'єкта, є особливо важливими для передачі гендерних значень, включаючи характер, психологію, інтимні стосунки, фізичні та соматичні переживання, усвідомлення життя. Організація ліричної оповіді також частково дотримується принципів маскулінної та фемінінної мови, які відрізняються за формою, засобами та цілями спілкування, а також за естетичними, стилістичними та тематичними особливостями тексту. Гендерно-специфічні техніки письма передбачають використання прийомів і засобів маскулінної чи фемінінної комунікативної та наративної стратегій, які відображають їхній когнітивний і концептуальний зміст.

РОЗДІЛ 2. ФЕМІНІННА СВІДОМІСТЬ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА ПОЕЗІЇ ЛІ ЦІНЧЖАО: ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВИЙ РІВЕНЬ ТА РИТМІЧНО-ЗВУКОВА ПАЛІТРА

Домінування маскуліноцентричної літератури у феодальному Китаї означало фактичне виключення жінок-поетес із канону. У більшості великих поетичних антологій представлено лише невелику кількість жінок-поетес, як правило, дружин, наложниць або куртизанок імператорської родини та відомих літераторів. Віднесені до самого кінця цих антологій, ці жінки-поетеси стали лише додатком до поетів-чоловіків. Як свідчить історія, чоловіки-поети навіть привласнювали собі голоси жінок. Тож коли жінки-поетеси прагнули виразити себе, їм доводилося знаходити геніальні способи втиснутися в хор чоловічих голосів. Деякі талановиті жінки-поетеси впоралися з цим викликом і успішно створили справжні, ефективні власні стратегії ліричного письма [35, с. 92]. Лі Цінчжао (李清照, 1084–1151), наприклад, виражала свої особисті почуття у віршах *ци* з найбільшою ліричною інтенсивністю та найтоншим артистизмом, що забезпечило їй визначне місце в китайському поетичному пантеоні, який інакше складався виключно з чоловіків.

Об'єктом нашого аналізу є десять репрезентативних поезій Лі Цінчжао та їх переклади, виконані Ярославою Шекерою (див. Додаток). У цьому розділі розглянемо розмаїття мотивів, образів та версифікаційних прийомів оригінальної лірики поетеси, що виконують роль трансляторів фемінінної гендерної ідентичності ліричного суб'єкта її поетичної творчості, послуговуючись текстами оригіналу та власних підрядників.

2.1. Тематична парадигма вираження гендерного змісту в поезії *ци*

Починаючи з династії Тан (618–907), нова музика з Центральної Азії почала проникати в Китай і незабаром стала модною при космополітичному дворі Тан і в міській культурі Тан. З текстів, покладених на цю так звану бенкетну музику (晏乐 яньюе), виник новий поетичний жанр — *ци* (词, тобто пісенна лірика). Цей жанр, що характеризується нерівномірною довжиною

рядків і суворо визначеними схемами рими та тону, став основною альтернативою поезії *ши* (詩) під час династії Сун, коли традиційно вважається, що він досяг свого розквіту [101].

Ранні тексти пісень асоціювалися з жінками та розважальними кварталами, де куртизанки співали популярну нову музику. Ці артистки були добре навчені поезії та музиці і насолоджувалися широкою соціальною та літературною взаємодією з інтелектуалами та поетами. Куртизанки часто складали музику та виконували твори відомих поетів, але вони також виконували власні пісні та обмінювалися віршами з літераторами свого кола. Цей «фемінінний» зв'язок відіграв важливу роль у визначенні тематичного діапазону *ци* та поставив під сумнів його легітимність як жанру для серйозних літературних пошуків [38, с. 106]. Це також робить *ци* особливо цікавим жанром з точки зору фемінізму та гендерних досліджень [104; 116; 114; 113; 102]. Переважання жіночих тем у ранніх *ци* означало, що жінка-куртизанка могла співати жіночим голосом пісню поета-чоловіка, чий твори, у свою чергу, спиралися на жіночі голоси в традиції, а також на чоловічі імітації цих голосів.

Хоча поезія *ци* містить рядки різної довжини, вона не є вільним віршем. Поетичні тексти були написані за сотнями мелодій, кожна з яких суворо визначала кількість складів / ієрогліфів у рядку, розміщення рим і положення тонів. Спочатку *ци* фактично співали, але згодом самі мелодії були втрачені, і все, що залишилося, — це сотні патернів *ци* з їх численними варіаціями. До цього дня говорять про «доповнення слів» до тексту пісні (填词) відповідно до матриці, пов'язаної з назвою мелодії. Найдавніші вірші *ци* виявляють тематичний зв'язок із назвами своїх мелодій (наприклад, вірш на мелодію «Гілка верби» на певному рівні розповідає про верби), але пізніші *ци* зазвичай зовсім не пов'язані з предметом оригінальної мелодії [108].

Інша назва *ци* — *чан дуань цзюй* (长短句, буквально «довгі та короткі рядки»). Нерівні рядки *ци* здатні вмістити більшу кількість розмовних елементів і *сюйцзи* (虚字 службові слова [буквально, “порожні слова”]) і, як правило,

характеризуються кращою синтаксичною зв'язністю, ніж їхні аналоги *ши*. Ці довгі та короткі рядки спочатку повинні були відображати структуру нової музики, можливо, відповідаючи кількості нот у рядку. Хоча є приклади віршів *юефу*, у яких використовуються нерівні рядки, більшість віршів *юефу* містять рядки з п'яти складів. Вірші *юефу* також мають спільне з *ци* музично-поетичне походження. Однак, у той час як низка *ци*, написані на одну мелодію, об'єднані спільною просодичною матрицею, вірші *юефу*, які мають однакову назву, об'єднані спільною темою чи предметом зображення.

Деякі назви мелодій потребують парних рядків; фактично, багато з найдавніших текстів пісень у короткій формі (小令 *сяолін*, на відміну від довгої форми, 慢词 *маньци*, яка розвинулася пізніше) дуже нагадують регламентований чотиривірш (绝句 *цзюецзюй*), що складається з чотирьох рядків із семи символів кожен. Але замість тісної, унітарної структури регламентованої поезії *ши*, структура *ци* водночас є більш плавною та менш уніфікованою, демонструючи набагато менший паралелізм і часто переключаючись між образною презентацією та цитування внутрішньої мови. І на відміну від призупинення часу, яке відбувається у суворого регламентованій танській поезії, коли він рухається від тимчасового до універсального і назад, *ци* вільніше рухається між минулим, теперішнім і уявним часом у своєму зображенні складних емоційних станів і процесів [112].

Протягом династії Сун, з розвитком довгої форми *ци*, ці характеристики стали більш виразними. *Маньци* містить більше розповіді та дозволяє досліджувати більш складні емоційні стани. Це частково результат його збільшення довжини (зазвичай від сімдесяти до ста або навіть двохсот символів, на відміну від менш ніж п'ятдесяти восьми символів у *сяоліні*), а частково є результатом збільшення використання так званих «керівних» слів у рядку (领字 *лінцизи*). Ці короткі слова чи фрази, використані в перехідних точках у вірші, «підвищили ритмічну гнучкість, посилили семантичну безперервність і підкреслили чіткі повороти в складному розкритті почуттів поета» [94, с. 21].

Отже, вірші *сяолін*, як правило, складаються з двох строф (хоча в деяких лише одна), структурно простіші, ніж складніші *маньци*. Часто перерва між строфами означає перехід від минулого до теперішнього, від внутрішнього до зовнішнього, від мови до сцени або навпаки. У *маньци* ці зрушення стають більш складними. Ранні літературознавці можуть виявити вплив естетики *ши* у використанні зіставлених сцен і станів; хоча *ци* дозволяє більш деталізувати стосунки між ними, ніж *ши*, залишається для *маньци* продовжити цю розробку далі, включивши описові та оповідні послідовності, які *сяолін* ніколи не могли вмістити. Тематично *сяолін* мають тенденцію обмежуватися темами, пов'язаними з делікатними та особистими емоціями, пов'язаними з коханням, покинутістю, розлукою чи ностальгією, розглядаючи ці теми з характерною алюзивністю (що асоціюється з фемінінністю), яка узгоджується з їх стислістю та лаконічністю. Натомість довжина та складність *маньци* дозволили збільшити розмаїття зображуваних предметів і розширити діапазон відтворюваних емоцій. Але *сяолін* заклав основу для *маньци* та розвитку *хаофан* 豪放 (героїчного) стилю, адаптувавши популярний медіум для використання літераторами та виділяючи для нього нішу в ієрархії літературних форм, прийнятних для інтелектуального пошуку.

2.1.1. Розмаїття фемінінно маркованих мотивів у поезії Лі Цінчжао

Лі Цінчжао вважається однією з найвидатніших поетес династії Сун, відомою своїм унікальним стилем, який виражав жіночий погляд на кохання, втрату та тугу. Її поезія репрезентує тодішню добу і відображає соціальні норми та культурні очікування, покладені на жінок під час династії Сун. Водночас творчість поетеси, як стверджує Г. Дашенко, сповнена «гендерних маркерів, які вказують на не зовсім точні, але очевидні відмінності» від домінантного чоловічого канону чи імітацій жіночого стилю в його межах [89, с. 120]. В першу чергу це проявляється в центральних мотивах її поезії *ци*. Мотив як літературознавча категорія розглядається в якості «стійкого формально-змістовного компонента художнього твору» [47, с. 78], чия сукупність

«витворює» тему, а безпосередньо в ліриці переважає погляд на мотив як на «повторюваний комплекс почуттів та ідей» [79, с. 208], що «вплітається у тканину тексту та існує лише в процесі злиття з іншими компонентами» [12, с. 301]. Розглянемо провідні мотиви десяти обраних поезій Лі Цінчжао та з'ясуємо, як вони відображають фемінінну свідомість ліричного суб'єкта.

Мотиви *першого вірша на мелодію «Малюю багряним губи»* (点绛唇) [106, с. 7-8] зосереджені навколо краси та поведінки молодої жінки. У вірші описується сцена, де юна дівчина гойдається на орелях, а коли злізає, то поправляє одяг і виглядає доволі ліниво. Опис її тонких пальців, вкритої росистими крапельками поту шкіри та тендітного вигляду загалом викликає відчуття ніжної краси. Вірш також описує сором'язливість і скромність жінки, коли вона бачить, що хтось наближається, а також її кокетливу поведінку, наприклад, коли вона тікає й озирається через плече. Нарешті, жінка зображена такою, що тримає зелену сливу і нюхає її, що може сприйматися як символ її молодості та «свіжості». Загалом мотиви вірша обертаються навколо жіночої краси, делікатності та кокетства, а також ідеї молодості.

Фемінінне спрямування вірша (хоча й таке, що імітує панівний літературний канон в межах визнаного «жіночого стилю») очевидне у його зосередженості на зовнішній вроді та вчинках жіночого суб'єкта. Вірш також зображує жінку сором'язливою та скромною, що часто є характеристиками поведінки шляхетної жінки.

Другий вірш, також написаний на мелодію «Малюю багряним губи» (点绛唇) [115, с. 80-82] — це репрезентація жіночих емоцій і переживань у жіночій частині садиби. Вірш висвітлює почуття ізоляції, самотності та туги за коханням і товариством. Свої емоції та думки поетеса відтворює за допомогою яскравих образів, багатой символіки, меланхолійного настрою. Мотиви поезії спрямовані на висловлення смутку і розчарування жінки, яка замкнена в жіночих покоях, далеко від зовнішнього світу, позбавлена любові та ніжності. Вірш також

відображає суспільні та культурні норми того часу, які обмежували свободу жінок, перетворюючи їх на бранок жіночих покоїв.

Фемінінно маркована тематика цього вірша є досить помітною. Вірш виражає почуття жінки, яка опинилася в пастці самотнього й відлюдного місця, що дозволяє ідентифікувати цей вірш як зразок поезії-нарікання. Крім того, вірш зображує тугу жінки за чоловіком, яка наразі не з нею, і це почуття туги є ще одним типово фемінініним емоційним кодом.

Поезія на мелодію «Як уві сні» (如梦令) [111, с. 1410-1412] передає свою головну ідею дещо завуальованими формулювання, уникаючи прямої констатації головного об'єкту нарації – опалих квітів. На змістовому рівні вірш описує сцену, коли лірична героїня прокидається після ночі, яку вона провела, намагаючись забути в вині, доки бушувала злива, і дізнається від служниці, що яблуні однак на вулиці не змінилися. Ця сцена викликає відчуття туги за минулим, якого вже немає, а також відчуття ностальгії за красою природи.

На ідейному рівні вірш можна інтерпретувати як роздум про природу змін і непостійності. Той факт, що для служниці цвіт яблуні залишається незмінним (хоча він, певно що, опав на землю після зтяжної нічної грози), яскраво контрастує зі словами сп'янілої від туги за понівеченою природою героїні: 应是绿肥红瘦 (досл. «зелені мають бути пухкими, а червоні тонкими», тобто «листя ще напевно зелене, а квіти вже в'януть»), нагадуючи про те, що весні, красі, юності обов'язково прийде кінець. Ця ідея корелює зі страхами фемінінного психотипу, а, отже є гендерно-маркованою.

Отже, можна стверджувати, що ліричний суб'єкт вірша, який, очевидно, є носієм фемінінної гендерної ідентичності, виражає емоції та переживання, які зазвичай асоціюються з фемінінною перспективою. До того ж тема емпатичного ставлення до природи, яка пронизує поезію, безпосередньо пов'язана із виявами фемінінності в психологічній картині ліричного суб'єкта.

Мотиви вірша на мелодію «Сп'яніла у тіні цвіту» (醉花阴) [103, с. 351-352] перекликається з мотивами інших зразків китайської пейзажної лірики, які

описують красу природи та меланхолійний настрій жінки. Вірш написаний з фемінінної точки зору, і ліричний суб'єкт виражає почуття смутку та туги. Одна з тем вірша — плинність часу та швидкоплинність людського життя, символом якої є зміна пір року та опадання «жовтих квітів», тобто хризантем. Вірш також описує таку культурологему та елемент побутового життя китайців, як свято Подвійної Дев'ятки, традиційне китайське свято, яке відзначає довголіття та повагу до людей похилого віку, що вербалізує концептосферу приватного та родинного життя, яка входить до сфери ознак фемінінної діяльності.

Таким чином, теми кохання, розлуки з дорогою людиною та старіння є характеристиками фемінінного ліричного нарративу, що підкреслює гендерну маркованість даної поезії.

Головний мотив *вірша на мелодію «Одна зрізана гілка цвіту сливи» (一剪梅)* [107, с. 928] — почуття туги в розлуці з коханою людиною. Ліричний суб'єкт висловлює почуття глибокої туги та смутку, викликані відсутністю коханого. Мотив розлуки очевидний у вірші, від згасаючих пахощів лотосів до опадаючих квітів і плинної води, що символізує непостійність і швидкоминучість життя та часу з коханими. Тема недосяжності дорогої серцю людини ще більше підкреслюється образом човна, який тут передбачає подорож, котру неможливо завершити, або пункт призначення, якого неможливо досягти. З'являється також згадка про місяць, з яким пов'язані мотиви розлуки з близькими (особливо в день свята Подвійної Дев'ятки), ще більше підкреслюючи фемінінну тематику. Загалом вірш відзначається гострою й меланхолійною медитацією про любов і розлуку, виражаючи глибоке почуття туги за чимось, що наразі не може бути повністю реалізовано.

Крім того, сам факт зображення інтроспекції та самоспоглядання, аналізу своїх емоцій на самоті є характеристикою фемінінної маркованої ідентичності ліричного суб'єкта.

Вірш на мелодію «声声慢» [105, с. 64-70], що можна перекласти як *«За одним звуком слідує інший, довга мелодія»*, зображує почуття меланхолії та

смутку ліричного «я». Центральна тема поезії — плинність часу та швидкоплинність життя. Для висвітлення теми вірша поетеса використовує різні образи та символи (жовті хризантеми, дикі гуси) для підкреслення теми плину часу та швидкоминучості людських стосунків, і того, як вони можуть бути розділені часом і відстанню, а також суму через втрату дорогих стосунків, які будуть детальніше проаналізовані в наступній частині.

Загалом мотиви вірша полягають у підкресленні ефемерності життя та неминучості змін і втрат, він виражає емоції та переживання, які у ліриці асоціюються з експлікацією фемінінності. Ліричний суб'єкт постає у фемінінній іпостасі, оплакуючи втрату коханого чоловіка та важку долю після втрати Батьківщини, а наратив поезії пронизаний сумом, тугою та меланхолією. Таким чином, навіть соціальний мотив, який об'єктивно є вираженням маскулінності, мисткиня інтимізує, надаючи йому фемінінного колориту.

У вірші на мелодію «Рибалка гордий» (漁家傲) [105, с. 46-47] присутній мотив оспівування краси в природі, напряду проводячи асоціацію саме з жіночою красою. Ліричний суб'єкт описує прихід весни через цвітіння холодної сливи, яка порівнюється із «нефритовою красунею» після купання. У вірші також оспівується задоволення від життя, як це видно зі спільної насолоди вином і оцінки цієї унікальної квітки, яку неможливо порівняти з жодною іншою. Загалом вірш передає почуття радості та вдячності за красу світу природи та насолоди від життя.

Мотиви *другого вірша на цю ж саму мелодію* (漁家傲) [105, с. 6-7] — вираження прагнення поетеси до трансцендентності та бажання залишити позаду буденність. Ліричний суб'єкт приголомшений красою природного світу і прагне втекти до сакрального місця, представленого царством Володаря Небес та Островами Безсмертних. Хоча тематика активного пошуку є відображенням маскулінної свідомості, однак мотиви містицизму та стихійності традиційно асоціюються із фемінінною сферою. Поезія також відображає даоський ідеал життя в гармонії з природою та прагнення до просвітлення. Як зазначають дослідники, у даосизмі наявні відлуння матріархатного світогляду [35, с. 74].

Інтерес ліричного суб'єкта до поезії, що також трактується як більш фемінінна сфера діяльності, та творчого процесу можна розглядати як засіб виходу за межі буденності та досягнення вищого рівня свідомості.

Мотиви вірша на мелодію «Весна в Уліні» (武陵春) [117, с. 205-211] зосереджені насамперед навколо тем швидкоплинності, втрати, ностальгії. У вірші йдеться про непостійність життя та неминучість змін. Початкові рядки описують кінець весни, коли опали квіти, стихли вітри, а ліричний суб'єкт почувається втомлено і пригнічено. Друга строфа говорить про втрату людей і речей, які колись були важливими, причому самі об'єкти залишилися, але люди пішли або змінилися. Заключна строфа виражає бажання ліричного «я» втекти від цієї реальності та шукати красу в пейзажах Подвійних Потоків, але також виражає страх, що смуток героїні буде надто важким – в метафоричному сенсі для човна, висловлюючи острах щодо того, що навіть пейзажі будуть не в змозі розрадити душу.

Загалом вірш відображає почуття журби та туги за більш простим часом, якого більше немає. Він торкається універсальних тем смертності та швидкоплинності життя, а також виражає особисте відчуття втрати та туги, таким чином роблячи акцент на інтимності власних переживань, як характерно для фемінінних наративів, а не на описі соціальних змін та життєвих подій, що призвели до цих емоцій.

Останній із проаналізованих віршів – на мелодію «Низькі ряди пагорбів» (小重山) [109, с. 1196-1197]. Один із його мотивів – прославляння весни та природи. Вірш описує прихід весни та красу розквітлих квітів і зелених рослин. Це очевидно в таких рядках, як 春到长门春草青 («Весна приходить до Довгих Воріт, весняні рослини зеленіють») і 红梅些子破 («Червона слива розпускається»). У вірші вербалізується пейзажна тематика, передаючи відчуття спокою та безтурботності, і ці описи насичені образністю: 碧云笼碾玉成尘 («Блакитні хмари вкривають жорна, шматки нефриту лежать купою, як пил»).

Іншим можливим мотивом є вираження ностальгії або туги за коханим, який скоро повернеться, та роздумами над минулим досвідом. Про це говорять такі рядки, як 二年三度负东君 («Тричі за два роки я зрадила Володаря Сходу») і 归来也, 著意过今春 («Тепер, коли він знову повернувся, // Зосереджуся думками на тому, щоб насолоджуватися цією весною»). Та все ж таки настрої поезії мажорний, зі сподіваннями надолужити згаяне, насичений вітальними мотивами, які є маркерами фемінінності.

Основний мотив вірша — це роздуми та вдячність за красу природи. Поетеса уміє знаходити розраду й радість у простих радощах життя, незважаючи на минулі труднощі й прогаяний час. Таким чином, ліричний суб'єкт вірша постає перед читачем як самовіддана та емоційна жінка.

Отже, серед найбільш гендерно маркованих мотивів проаналізованих поезій можна виділити наступні:

- рефлексія дівочтва як важливої ланки особистої історії ліричного суб'єкта;
- болісна розлука та чекання на коханого;
- спогади про минуле любовне щастя;
- самотність як відсутність коханої людини;
- усамітнення на шляху до своєї природи (наприклад, за допомогою релігійних пошуків);
- самозаглиблення в емоційний стан;
- фізичне старіння;
- хвороба;
- болісне переживання смерті іншої людини або навіть «смерті» неживого предмету;
- емпатійний зв'язок із природою.

Основною комунікаційною метою всіх проаналізованих поезій є вираження власних емоцій – любовних, естетичних чи екзистенційних, що свідчить про фемінінну кодованість свідомості ліричного суб'єкта. Зміст

ліричного нарративу часто виражений не прямо, а опосередковано, уникаючи прямого формулювання ідеї.

2.1.2. Образна система поезії Лі Цінчжао як транслятор гендерної ідентичності ліричного суб'єкта

Художній образ – це «особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість» [47, с. 139]. У поетичному мовленні предметно-чуттєві образи творять канву тексту, поєднуючи мовні одиниці за допомогою метафор та метонімії. Кількісному аспекту образної системи поезії Лі Цінчжао (зокрема образів квітів) присвячена робота Г. Дащенко «Емоції та образи в поезії *ци* Лі Цінчжао: кількісний аналіз» [90]. Ми ж розглянемо, як образність посилює загальний фемінінний колорит її творчості.

Перший вірш на мелодію «Малюючи багряним губи» (点绛唇) [106, с. 7-8] багатий образами, які передають чуттєвість і фемінінність ліричного суб'єкта. Перші два рядки вірша використовують образ гойдалки, щоб створити сцену з дещо інфантильними конотаціями. Образ гойдалки передає відчуття дозвілля та грайливості.

У наступному рядку використовується візуальний образ героїні, яка поправляє свій одяг, щоб показати її витонченість і елегантність. «Тонкі» (纤纤) пальці дівчини підсилюють уявлення про її делікатність і фемінінність.

Образи «роси» (露) та «цвіту» (花) в наступному рядку створюють яскраву картину ніжної квітки, доповнюючи загальне відчуття тендітності та краси. «Плями поту» на сукні героїні ще більше посилюють відчуття чуттєвості.

Такі художні деталі, як ноги в «панчохах» (袜) та «золота шпилька» (金钗), що сповзає, передають образ чарівної дівчини зі злегка скуйовдженим виглядом, що підсилює її фемінінну привабливість.

Кінцевий образ героїні, яка «нюхає зелену сливу» (把青梅嗅), підсилює чуттєвість, оскільки пахощі сливи асоціюються з власним ароматом ліричного

суб'єкта. Загальний ефект образів у вірші полягає в тому, щоб створити яскравий портрет жінки та викликати відчуття чуттєвості та делікатності.

Образність *другого вірша під мелодію «Малюючи багряними губи» (点绛唇)* [115, с. 80-82] зосереджена на внутрішньому стані ліричної героїні, який переживає почуття самотності, туги, втрати. Образи є переважно візуальними та передають емоції та атмосферу художньої сцени.

Вірш починається з образу самотньої жінки глибоко в покоях, що навіює відчуття ізоляції та замкнутості. Фраза *柔肠一寸愁千缕* («*Кожен цунь тендітних нутроців містить тисячі ниток смутку*») створює яскраву картину емоційного стану ліричної героїні, передає глибину і складність її почуттів.

Образ весни і квітів виступає як метафора плинності часу і непостійності життя. Фраза *几点催花雨* («*краплі дощу прискорюють цвітіння*») підкреслює швидкоплинність краси та неминучість змін.

Образ ліричної героїні, що спирається на перила балкона, навіює відчуття втоми та незацікавленості в навколишньому світі. Фраза *只是无情绪* («*Ні до чого не маю насаги*») підкреслює брак енергії та мотивації поетичного «я».

Кінцевий образ вірша — це запашні дерева, що тягнуться до обрію, а ліричний суб'єкт дивиться в кінець дороги, якою коханий має повернутися додому. Цей образ відображає прагнення героїні до спілкування та надію, що дорога людина повернеться до знайомого комфорту їх оселі.

Загалом образність вірша стримана та тонка, але вона створює потужне відчуття настрою та емоцій, що передає суть внутрішньої психологічної картини ліричного суб'єкта.

У *вірші на мелодію «Як уві сні» (如梦令)* [111, с. 1410-1412] образність використана для передачі відчуття краси й швидкоплинності. Дощ і вітер створюють відчуття руху і змін, тоді як згадка «залишків вина» навіює думки про дозвілля та розкоші. Цвіт яблуні використовується для символізації швидкоплинної краси природи, яку можна легко пропустити або не помітити. Використання фрази *应是绿肥红瘦* («*зелені мають бути пухкими, а червоні*

тонкими)» створює яскраве зображення тонкого балансу та контрасту кольорів у світі природи. Загалом образність у вірші викликає відчуття швидкоплинності та загалом плинності часу, а також краси та делікатності природи.

У вірші на мелодію «*Сп'яніла у тіні цвіту*» (醉花阴) [103, с. 351-352] використані яскраві та експресивні образи для передачі настрою та емоцій мовця. Зображення переважно візуальні, з використанням таких деталей, як колір, світло та предмети побуту для створення відчуття атмосфери та обстановки.

Початкові рядки зображують похмурий туманний ранок із густими хмарами, що створює відчуття смутку та меланхолії. Пахощі камфори (瑞脑), що «*перетворюються на попіл усередині золотого звіра*» (消金兽), викликають відчуття швидкоплинності та непостійності.

Згадка про свято Подвійної Дев'ятки та «дорогоцінну подушку» (玉枕) за серпанковим драпуванням натякає на розкоші оселі героїні, але також, можливо, на відчуття самотності та туги. Холод, що настає опівночі, посилює відчуття ізоляції та меланхолії.

Образ вина в руці після заходу сонця біля східної огорожі наводить на думку про момент самоаналізу та споглядання. Тонкий аромат, що наповнює рукава, створює чуттєвий образ, водночас ніжний і привабливий.

Нарешті, зображення жовтих квітів, які в'януть від західного вітру, і порівняння ліричного суб'єкта з жовтими квітами (тут маються на увазі хризантеми) наводить на роздуми про старіння, занепад та вразливість. Образність у вірші ефектно передає емоції ліричного суб'єкта, створює яскраву атмосферу та настрої.

Образна картина вірша на мелодію «*Одна зрізана гілка цвіту сливи*» (一剪梅) [107, с. 928] багата і експресивна, використовує природні образи для передачі емоцій ліричного суб'єкта.

Перша строфа створює художню сцену з «*ароматом червоних лотосів*» (红藕香), що зникає, і «*нефритово-циновковою осінню*» (玉簫秋), що свідчить про час змін і переходу. Ліричний суб'єкт «*легенько розв'язує свою муслінову одіж*»

(轻解罗裳) і сідає «на борт човна магнолієвого наодинці» (独上兰舟), комунікуюючи відчуття ізоляції та, можливо, бажання зв'язку.

Друга строфа вводить ідею спілкування через образ «парчевого листа» (锦书), посланого кимось із хмар, а «диких гусей ієрогліф» (雁字) навіює тугу за кимось далеким. Місячне світло, що заливає західну вежу, додає образу романтизму та краси.

Остання строфа повертається до теми ізоляції та туги, із зображенням квітів, що падають, і води, що тече, натякаючи на плин часу та неминучість змін. Ліричний суб'єкт зазначає, що їхня «туга» (相思) «у двох місцях» (两处), підкреслюючи відчуття розлуки та відстані. Останні репліки виражають нездатність ліричної героїні втекти від своїх емоцій, які не покидають її думок і серця навіть тоді, коли вона намагається їх позбутися.

У поезії на мелодію «Один звук слідує за іншим, довга мелодія» (声声慢) [105, с. 64-70] образи яскраві та описові. У вірші використовується низка чуттєвих деталей, щоб створити насичену та експресивну картину емоцій ліричного суб'єкта та оточення.

Перша строфа відкриває художню сцену повторенням 寻寻觅觅 («Нишпорю й нишпорю, шукаю й шукаю»), що підкреслює почуття туги ліричного мовця. У другому та третьому рядках строфи використовуються такі лексеми, як 冷冷 («студено», «холодно»), 清清 («тихо», «безлюдно»), 淒淒 («сумно»), 惨惨 («скорботно») та 戚戚 («нешасно»), щоб створити похмурий та меланхолійний настрій, що підкреслюється відсутністю образів як таких.

Друга строфа продовжує тему зміни пір року і використовує образ вина, щоб навіяти бажання втекти від реальності. Вечірній вітер описується як «стрімкий», що додає відчуття терміновості та неспокою.

Третя строфа вводить образ диких гусей, які традиційно символізують прихід і відліт пір року та натякають на плин часу. Опис гусей, які розбивають серце ліричної героїні, говорить про відчуття втрати або розлуки, адже тут вони,

на протывагу їх класичній символіці як посланців, не приносять їй жодного звісточки чи листа.

Четверта строфа наповнена образами хризантем, які часто асоціюються з осінню та смертю. Купи жовтих квітів, які «засохлі та пошкоджені» (憔悴损), навіюють думки скороминущість життя та неминучість тління.

П'ята строфа описує ліричну героїню, яка схилилась до вікна, сама і в темряві. Образ листя утунів, з якого капає дощ, створює відчуття самотності та ізоляції.

Загалом образність у вірші передає відчуття туги, меланхолії, непостійності. Неодноразові згадки про зміну пір року, плин часу та занепад природи – усе це свідчить про глибоке усвідомлення швидкоплинності життя та неминучості втрат і змін.

Образи *першого вірша на мелодію «Рибалка гордий» (渔家傲)* [105, с. 46-47] дуже яскраві та детальні, за допомогою чуттєвої мови малюють цілу картину в уяві читача. Зображення снігу та холодного цвіту сливи у перших рядках викликає відчуття суворості зими та стійкості природи. Опис запашного обличчя та нефритової красуні, що виходить із купальні, створює чуттєвий і привабливий образ фемінінності. Використання «віт», що сяють «коштовностями» (琼枝膩), і «яскравого місяця» (明月) додає образам нотку розкоші та величі. «Темні бульбашки в золотому кубку» (金尊沈绿蚁) навіюють відчуття задоволення та насолоди, а кінцевий рядок підкреслює унікальність та виняткову красу квітки. Загалом, образи в поемі підсилюють її основну тему оспівування розкішної краси природи у дзеркалі суворості пори року.

Розглянемо образи *другого вірша на цю ж саму мелодію (渔家傲)* [105, с. 6-7] .

Перша строфа створює образ туманного ранку з хмарами та хвилями, що змішуються разом. У другій строфі використовується образ «Ріки Зірок» (星河), щоб описати небеса, що зливаються разом із морем та вітрилами на ньому. Третя строфа описує сонливий стан ліричного суб'єкта та відчуття присутності Неба.

Четверта строфа зображує занепокоєння Неба щодо прихистку ліричного суб'єкта.

У п'ятій строфі використовується образ довгої дороги та запізнілого дня, щоб передати відчуття втоми та нагальності. Шоста строфа зображує розчарування марними поетичними зусиллями ліричного суб'єкта. У сьомій строфі використовується образ гігантського фенікса, який готується до польоту, викликаючи відчуття величі та могутності. В останній строфі використовується образ маленького човна, якого вітер несе до Островів Безсмертних, щоб передати відчуття надії та пригод.

Загалом, образи у вірші створюють відчуття руху, зміни та пошуків, а також зв'язку зі світом природи та духовною сферою.

У поезії на мелодію «Весна в Уліні» (武陵春) [117, с. 205-211] образність зосереджена насамперед на зміні пір року та викликаних нею емоціях. Початкові рядки описують кінець весни, коли вітер припиняється, земля стає запашною, а квіти падають. Цей художній образ створює відчуття завершеності та переходу.

Друга половина поезії вводить ідею катання на легкому човні (так званому «коникові» 舴艋), що викликає в пам'яті образи дозвілля та відпочинку. Однак цьому образу швидко протиставляється ідея про те, що човни не можуть нести «вантаж смутку» (载不动许多愁), що свідчить про те, що емоції ліричної героїні надто важкі, щоб їх можна було полегшити такими простими задоволеннями.

У вірші також використовуються образи, пов'язані з особистим доглядом і зовнішністю, коли героїня лінується причесатися. Це посилює відчуття втоми та смирення, яке передається в усьому вірші. Загалом образи поезії на мелодію «Весна в Уліні» зосереджені наплині часу, зміні пір року та пов'язаних із цим емоціях.

Вірш на мелодію «Низькі ряди пагорбів» (小重山) [109, с. 1196-1197] багатий образами, які покращують розуміння читачем емоцій ліричної героїні та природної краси, що її оточує.

Початкові рядки малюють яскраву картину приходу весни біля Довгих Воріт із пишною зеленню трави та рослин. Образ червоної сливи, що починає розпускатися, є ще одним потужним символом зміни пори року.

Рядки 碧云笼碾玉成尘 («Блакитні хмари вкривають жорна, шматки нефриту лежать купою, як пил») викликають відчуття нерухомості й тиші, ніби час зупинився. Образ «затяжного світанкового сну» (留晓梦), який «різко розбивається» (惊破) «горнятком весни» (一瓯春), говорить про раптове пробудження або усвідомлення.

«Тіні квітів тиснуть на подвійні двері» (花影压重门), створюють відчуття замкнутості чи обмеження, яке ще більше підкреслюється художньою деталлю «нещільних фіранок» (疏帘), покритих «блідим місячним світлом» (淡月). Фраза 二年三度负东君 («Тричі за два роки я зрадила Володаря Сходу») створює відчуття провини чи жалю, яке посилюється бажанням ліричної героїні насолоджуватися теперішнім моментом.

Загалом образи у вірші створюють відчуття як краси, так і стриманості, а світ природи є відображенням внутрішніх емоцій ліричної героїні.

Отже, яскрава загальна образність проаналізованих поезій уже є ознакою, що вказує на фемінінну гендерну ідентичність ліричного суб'єкта поетичного нарративу. Більшість художніх образів пов'язані із семантичними полями квітів чи краси (включаючи як традиційні, так і авторські образи – наприклад, хризантем), до того ж проаналізована лірика наповнена художніми деталями, пов'язаними з концептосферою приватного простору (дім, сад), що є виразниками фемінінного художнього мислення. Сама увага до таких деталей та відтворення їх на письмі свідчать про актуалізацію фемінінної свідомості поетеси.

2.2. Роль фонічної організації поезії в акцентуації фемінінних ліричних нарративів творчості Лі Цінчжао

Домінування ритмів *ши* (2 + 3, 2 + 2 + 3 і 4 + 3) залишалося незмінним до появи поезії *ци* під час Пізньої Тан і Сун. На відміну від жанрів *фу* та *ши*, поезія

ци не демонструє єдиного унітарного смислового ритму. Кожна з приблизно чотирьохсот основних композицій має власну фіксовану комбінацію рядків (переважно нерегулярних) і використовує унікальний набір семантичних ритмів. Ця відсутність одноманітності дозволила поетам жанру *ци* бути більшими новаторами, ніж прихильники інших жанрів, у використанні семантичних ритмів [110]. З багатьох нових особливостей ритмів жанру *ци* найбільше заслуговують на увагу дві: геніальне використання існуючих ритмів жанру *ши* і створення радикально нових, як це робила Лі Цінчжао.

Для підвищення інтенсивності емоційної експресії часто використовується подвоєння або потроєння односкладових або двоскладових сегментів. Розгляньмо, наприклад, ці потужні початкові рядки *вірша* Лі Цінчжао на мелодію «За одним звуком слідує інший, довга мелодія» (声声慢) [105, с. 64-70]:

寻寻觅觅，
冷冷清清，
凄凄惨惨戚戚。

Вірш починається з подвоєння редуплікативів з довгими голосними — *сюнь сюнь, мі мі* (寻寻觅觅, рядок 1) і *лен лен, цін цін* (冷冷清清, рядок 2), після чого відразу йде потроєння редуплікативів у рядку 3 (*凄凄惨惨戚戚* — *ці ці, цань цань, ці ці*). Це створює безпрецедентно подовжений ритм 2 + 2; 2 + 2 / 2 + 2 + 2 або просто 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2. Цей розтягнутий ритм ефективно трансформує нескінченний сум і тугу поетеси в інтенсивну звукову картину. Особливо примітним є потроєння редуплікативів у рядку 3. Таке потроєння редуплікативів і, якщо вже на те пішло, будь-якої семантичної чи синтаксичної одиниці рідко зустрічалося в поезії раніше. Раптове, дивовижне використання його в поезії *ци*, як видається, було розраховане на те, щоб кинути виклик тенденції подвоєння, помітній в усіх попередніх поетичних жанрах.

У вірші Лі Цінчжао всі двоскладові фрагменти є емоційно забарвленими повтореннями. Їхня швидка послідовність прискорює темп і підсилює насиченість емоційної експресії.

Варто зазначити, що в поезії Лі Цінчжао на мелодію «Один звук слідує за іншим, довга мелодія» всі реплікати створені з усталених дієслівних і прикметникових біномів. Тобто, створюючи нові редуплікати, Лі Цінчжао, фактично, здійснює процес «деконцептуалізації», тобто розбирання бінома на частини та перетворення його двох ієрогліфів на копії для створення послідовності ритмічних та емоційно виразних звуків. Наприклад, *сюньмі* (寻觅, пошук) стає *сюнь сюнь мі мі* (寻寻觅觅), а *ленцін* (冷清, холодний і самотній) перетворюється на *лен лен цін цін* (冷冷清清).

Вважаємо доречним згадати, що як прекрасний музикант та талановита поетеса, Лі Цінчжао наполягала на ідентифікації пісенної лірики *ци* як самостійного поетичного жанру. Вона виступала за ретельне розрізнення між *ци* та *ши*. З багатьох особливостей жанру, про які вона розповідала у своєму есе, найважливішою була саме музикальність мелодії. Г. Дащенко зазначає, що стилю І-Ань, який заснувала Лі Цінчжао, притаманні «художня виразність, природний стиль письма, особливий погляд на *ци*, а також індивідуальність і витонченість» [21, с. 74].

Давайте детальніше розглянемо на прикладі вже згаданого вірша, як гостре око та музичний слух надають її творам *маньци* незвичайної психологічної глибини та слугують інструментом для акцентуації фемінінних наративів, від чого вони починають грати новими барвами.

Назва самої мелодії цього твору «За одним звуком слідує інший, довга мелодія» (声声慢) розповідає частину історії — маньци з подвоєними звуками. Поезія найбільш відома своїм початком, який був процитований раніше. Читачам достатньо лише подивитися на транслітерацію та дослівний переклад, щоб відчутти виразність чотирнадцяти подвоєних зубних і губно-зубних звуків. Два дієслова в рядку 1 є синонімами, як і два прикметники в рядку 2 і три в рядку 3. Повторювані слова утворюють трирядковий набір звуків, наповнених значенням. Повторення 寻 («*нишпорю*») та 觅 («*шукаю*», рядок 1) не тільки подовжує дію, але й передбачає її марність. Поетеса не знаходить нічого, крім холоду та

самотності, що охоплює її (рядок 2). Це викликає нескінченну скорботу, повторену шість разів у структурі потрійного дублета в рядку 3.

Чотирнадцять складів у перших трьох рядках підсумовують ситуацію, в якій опинилася поетеса, і передвіщають те, що буде далі у вірші. Що б вона не робила, вона не може втекти від горя. Вона намагається протистояти осінньому вітру (рядок 6), але знає, що її зусилля марні (рядок 7). Вино недостатньо міцне, щоб протистояти осінньому холоду, і не може допомогти їй забути своє горе. Бездіяльність також виявляється неефективною для того, щоб відігнати печаль: «дикі гуси» (雁) літають над головою (рядок 8). Дикі гуси, які в китайській літературі довгий час виступали як посланці між коханими та друзями, служать тут лише для того, щоб змусити поетесу болісно усвідомити, що їхня служба більше не потрібна (вважається, що ця пісня була написана після смерті чоловіка поетеси в 1127 році). Визнання нею зграї «старими знайомими» (旧时相识) підсилює біль (рядки 9–10). Їхня повторна поява повертає спогади про людей і події з її минулого та привертає її увагу до циклічної зміни пір року. Її серце розривається.

Друга строфа продовжує мотив сезонних змін. Як дикі гуси, в'ялі хризантеми ще раз нагадують поетесі, що це час, коли все тліє (рядки 11–13). У пошкоджених квітах вона бачить себе. Вона вже не в розквіті сил, і все, що залишилося від її життя, буде витрачено на самоті. Здається, їй нічого не залишається робити, окрім як просто «прикипнути до вікна» (守着窗儿, рядок 14). Насправді, здається, це те, що вона робила цілий день: з чашкою в руці вона мляво сидить там, дозволяючи диким гускам, що пролітають повз, і в'ялечим квітам за вікном мучити її серце. Її страх і розпач повністю виражаються у вигуку в рядку 15: Як вона може так затягувати день? За цим вигуком стоїть не туга, а страх перед життям, яким вона живе. Вона настільки боїться марності своїх нишпорень і шукань і всього, що трапляється їй на очі, що не може дочекатися ночі, темряви. Але навіть вона сама знає, що темрява не принесе їй розради. Осінній дощ на листя утунів падав увесь день і обіцяє тривати до ночі (рядки 16–

17). Крапотіння й капання дощу, імітовані чотирма звуконаслідувальними складами, що починаються зі звуку «d», подібно до сліз, повторює звук, що повторюється на початку пісні, натякаючи на те, що скорботне зітхання, яке починає пісню, не припиняється, але продовжується до самого кінця.

Весь твір можна описати одним словом «сум». Як ми бачили, поетеса підкреслює це на початку, повторюючи ідею смутку шість разів у рядку 3. Тепер, наприкінці пісні, вона каже нам, що слово 愁 («сум») просто не може висловити те, що вона так намагалася важко сказати. Раптом поетеса стає схожою на Чжуан-цзи (бл. 369–286 рр. до н. е.), мовного скептика, який хотів би «поговорити» з кимось, «хто забув слова» [88, с. 302]. Однак поетеса також успадкувала дилему Чжуан-цзи. За іронією долі, у неї немає іншого середовища, крім мови, навіть коли вона хоче, щоб її читачі уникали мови. Її найкраща надія полягає в тому, що ті читачі, які бажають вийти за межі мови та спробувати відчутти те, що намагаються передати її слова, зможуть якось безпосередньо зрозуміти її почуття. У такому світлі її нетрадиційне використання звуків на початку пісні можна прочитати як пряме звернення до чуттєвого, а не просто інтелектуального сприйняття читачів, а, отже, є експлікатором фемінінної свідомості ліричного суб'єкта.

Таким чином, уже сам вибір жанру *ци* свідчить про вибір фемінінної стратегії поетичної експресії. До кінця Північної Сун (960–1127) *ци*, або пісенна лірика, еволюціонувала від свого походження як популярної пісні в дев'ятому столітті до усталеного жанру для поетів-літераторів, повністю прийнятого в основному руслі китайської літературної традиції, яка розглядала поезію переважно як засіб самовираження. На відміну від поезії *ши*, рядки якої зазвичай однакової довжини, пісенна лірика зазвичай складається з рядків різної довжини. Ця менш регульована форма дозволяє поетам більш ефективно зображати природні та спонтанні процеси людських почуттів. Таким чином, з часів Північної Сун поети використовували текст пісні для вираження більш ніжних і тонких станів почуттів і свідомості.

Ритміко-інтонаційні та акустичні прийоми, що застосовує Лі Цінчжао, включаючи звукопис, звуконаслідування та редуплікативи, посилюють експресію поетичного мовлення та транслюють фемінінні коди на фонічному рівні, слугуючи яскравим доповненням до фемінінних маркованих образів та мотивів, вербалізованих на тематично-жанровому рівні.

Висновки до другого розділу

Лі Цінчжао — знакова постать в історії китайської літератури та яскрава представниця сунської жіночої лірики у пісенно-поетичному жанрі *ци*. Її життя проходило на тлі падіння династії Північна Сун, що додало драматизму і щемливого болю у поетичну біографію Сунської мисткині. Дослідників її творчості найбільше інтригує фемінінна специфіка її поетичного голосу, що вирізняється на тлі класичного маскулінного канону.

Загалом поезія Лі Цінчжао демонструє яскраво виражену фемінінну свідомість із темами, мотивами та образним вибором, які зазвичай пов'язані з досвідом і поглядами, котрі відповідають фемінінному психотипу.

Увага поетеси до деталей, використання приватного простору, наголос на емоціях і особистих переживаннях — все це характерні риси фемінінного стилю письма. Крім того, використання жанру *ци* з його нерегулярними рядками та акцентом на природних і спонтанних емоціях ще більше підкреслює фемінінний підхід до поетичного вираження.

Нарешті, ритміко-інтонаційні та акустичні прийоми, використані в поезії, слугують посиленню вираження фемінінних кодів на звуковому рівні, сприяючи загальній експресії поетичного голосу із сильною гендерною маркованістю.

РОЗДІЛ 3. ЛЕКСИКО-СИНТАКСИЧНИЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ РІВНІ ВІДОБРАЖЕННЯ ҐЕНДЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОЕЗІЇ ЛІ ЦІНЧЖАО У ПЕРЕКЛАДІ

В останньому розділі перейдемо до аналізу власне перекладів поезії Лі Цінчжао, виконаних Я. Шекерою. Таблиця з порівнянням оригіналів творів, наших підрядників та перекладів Я. Шекери містяться у Додатку. Тексти перекладів обрані з навчального посібника авторства перекладачки [85, с. 244-248].

3. 1. Семантичний, морфологічний та граматичний інструментарій експлікації фемінінності ліричного «я» у поезії Лі Цінчжао та її перекладах

Порівняємо оригінал та *переклад першої поезії (на мотив 点绛唇, у перекладі Я. Шекери – «Пурпурові вуста»)* [85, с. 244-245]. Відразу привертає увагу те, що на лексико-семантичному рівні, перекладачка вводить декілька додаткових елементів, які не були згадані в самій поезії: *сукня; зачіска; садиба*.

Всі ці художні деталі пов'язані із концептосферою приватного простору (*садиба*) та атрибутів зовнішнього вигляду героїні (*сукня та зачіска*),

посилюючи фемінінну образність твору та конкретизуючи побутовий вимір художнього світу ліричної героїні.

Примітною є і перевага на вживання високих поетичних форм лексичних складових поезії: *одежа; тремтливий; діва; ізсунутись; соромливо; пахтіння.*

Серед лексико-морфологічних засобів, покликаних акцентувати увагу на фемінінній ідентичності ліричного суб'єкта, були застосовані демінутиви: *квітки; панчішки; голівка.* (Цікаво, що слово «шпилька», яке є традиційним фемінінним атрибутом, хоча й не є саме по собі зменшувально-пестливою формою, однак морфологічно виглядає як демінутив)

На синтаксичному рівні бачимо використання неповних речень (*Голівку – назад*) та асиндетичного зв'язку на поєднання головного та підрядного речення (*Побачила: хтось до садиби прийшов*), що надають синтаксису певної фрагментарності.

До речі, перекладачка приводить примітку про те, що, на думку дослідників, дана поезія описує саму поетесу в дівочтві, однак, незважаючи на це, не веде ліричну оповідь в перекладі від першої особи, додаючи перекладу авторецептивного відтінку.

У другій поезії на ту ж саму мелодію (*点绛唇*, у перекладі Я. Шекери – «*Пурпурові вуста*») [85, с. 245] в першому рядку бачимо, що лексему 深闺 на позначення гінекею, жіночої половини будинку, перекладено за допомогою прийому генералізації як «*палац*», таким чином, випускаючи виключно фемінінну конотацію оригінального слова. Однак в перекладі це компенсується оповіддю від першої особи, з якої завдяки граматично-морфологічним особливостям української мови відразу очевидно, що ліричний наратор – жінка.

Найбільш емоційною лексемою серед обраних перекладачкою є прикметник «*квітчатий*», який, до того ж, не представлений в оригіналі та є додаванням для підкреслення буйності весни та образного поєднання зі змістом наступного рядка. Інший прийом додавання пов'язаний із лексемою «*клятий*», що, як зразок експресивно-оцінної лексики, конкретизує іменник «*печаль*»

(однак потрібно зазначити, що слово «клятий» має відтінок лайливості, а, отже, привносить маскуліне забарвлення). Додає Я. Шекера і прикметник «зів'ялий», відсутній в оригіналі, частково трансформуючи атмосферу останніх двох рядків.

Використовує перекладачка і засіб гендерної атрибуції. Йдеться про лексеми «винуватець» (в оригіналі – 人) та «коханий» (в оригіналі особа відсутня), які в перекладі передані іменниками саме чоловічого роду, таким чином, конкретизуючи, що людина, про яку йдеться в оригіналі без зазначення статі, – чоловік. Також до дощу використовується займенник «він».

Перекладачка додає до перекладу деякі пунктуаційні знаки, вводячи у текст поезії окличні («Для того лише, щоб розвіять печаль свою клятву!») та питальні («Де ж смутку мого винуватець?») риторичні речення.

У поезії на мелодію 如梦令 (у перекладі Я. Шекери – «Наче сон») [85, с. 245] перекладачка в першому рядку використовує збільшувальну форму іменника «вітер» – «вітрюган», таким чином, акцентуючи увагу на його рвучкості та силі.

Присутній і прислівник «можливо», що апелює до семантики невпевненості.

Крім вже присутньої в оригіналі питальної фрази (知否, 知否?), перекладачка вводить ще одну: «Як справи із яблунею, що росте у дворі?», а також відповідь служниці – «Як раніш...» (оригінал використовує непряму мову), надаючи поезії безпосереднього діалогізму.

Синтаксичні конструкції з «чи» та заперечною часткою «ні» також є інструментом у наданні граматичним особливостям поезії фемінінного маркування («Чи так – а чи ні? Чи так – а чи ні?»).

Я. Шекера використовує такі зменшувально-пестливі форми: *краплини; квітки; листки*.

Гендерна атрибуція в перекладі реалізується за допомогою означення людини, що піднімає фіранку, як жінки, що виражається іменником жіночого роду «служниця», таким чином, разом нашаровуючи класові міркування на гендерні.

У поезії на мелодію 醉花阴 (у перекладі Я. Шекери – «Сп'яніла в тіні квітів») [85, с. 245-246] перекладачка застосовує таку емоційну лексику: *здичавілий* (водночас є додаванням, адже ця лексема відсутня в оригіналі, хоча може сприйнятися як конкретизація слова 兽 саме як дикого звіра; в такому разі явними є трансформації на лексико-морфологічному рівні з додаванням префіксу та суфіксів задля утворення збільшувальної форми та надання оцінної експресії); *звір*; *гряде* (доволі урочиста й поетична форма).

Засобом інтимізації слугує прикметник «*мій*» (*душа моя*).

У перекладі даної поезії також наявні окличні інтонації («*Яке нині свято чудове – ізнову Чун'ян!*»).

Синтаксичний рівень ще представлений неповними реченнями («...*бо західний вітер*»; «*А пахоців – повні рукава*»; «*Із печі – камфол*») та асиндетоном (*захмарилося – я сумую весь день*).

Впадає у вічі фраза «*створіння худе*», яка відсутня в оригіналі, а в перекладі слугує як підсилювач попередньої частини речення («*Я тонша і від хризантеми*»). Це візуально зближує переклад із оригіналом, де останнім ієрогліфом рядка є саме 瘦.

У перекладі поезії на мелодію 一剪梅 (у перекладі Я. Шекери – «*Зрізана сливова гілка*») [85, с. 246] Я. Шекера застосовує таку емоційну лексику: *орхідеєвий*; *повня*; *уздріти*; *зостатися*; *печаль*; *журба*; *переймати*.

Серед застосованих деминутивів можна виділити такі: *водиця*; *брівки*.

Цікаво, що перекладачка використовує прийом додавання у фразі «*межи туману і хмар*». Хоча в оригіналі лексема «*туман*» у цьому рядку відсутня, однак китайська поезія часто застосовує поєднання саме цих двох лексем, через що без оригіналу цей рядок складає враження дослівного перекладу.

Інтонаційний вимір тексту перекладу представлений питальними («*Та межі туману і хмар хто на шовку листа перешле?*») та окличними («*Та мушу підняти я серце безкрає!..*») реченнями.

Наявні і неповні обірвані речення, що надають текстові перекладу фрагментарності (*на заході провисає*).

У поезії на мелодію 声声慢 (у перекладі Я. Шекери – «Звук за звуком повільний») [85, с. 246-247] перекладачка оперує цілим рядом поетичної й емпатичної лексики: *блукати; студено; безлюддя; тепліти; ізнов; дошкуляти; зраний; стерегти; дрібні; перлини; печаль; уміщати*.

Використовує перекладачка і додавання, як от лексеми «картина» і «нескладний» у рядку «І як же картину оцю // Один нескладний ієрогліф "печаль" уміщає?!».

Багатий переклад і на питальні речення («І як же це витримати, коли вітер вечірній всякчас дошкуляє?»; «Зів'яли й опали ясні пелюстки – хто ж тепер їх, в цю пору сумну, позриває?»; «Сама я, одна – як же так, що тепер почорніла безкрайньо?»), однак варто зазначити, що вони наявні й в оригіналі. Натомість перекладачка додає окличні речення («Спочити – як важко мені, надзвичайно!..») та навіть питально-окличне речення («Один нескладний ієрогліф "печаль" уміщає?!» – в оригіналі це речення лише окличне), загострюючи увагу на багатій емоційній палітрі останнього заключного речення поезії, яке лаконічно, але ємко підсумовує ідею ліричного твору.

Хоча Я. Шекера постійно використовує підсилювальні частки, в цьому зразку жанру *ци* їх особливо багато (*аж, як, так, же*), ще більше експлікуючи фемінінні особливості лірики Лі Цінчжао.

В даній поезії також наявні неповні й обірвані речення (*Студено-студено, безлюддя німе; Печально-печально*).

У поезії на мелодію 渔家傲 (у перекладі Я. Шекери – «Гордість сім'ї рибалки») [85, с. 247] Я. Шекера вдається до низки поетичної лексики та лексики урочистого стилю, що надають перекладу особливої ліричності: *прилинути; причепурений; духмяний; любимий; сіяти; перлинно; келих; злотий; гладінь*.

Розбавляють текст перекладу і демінутивні та збірні форми: *гілля; личко; місяченько; каміння*.

Вирізняється переклад оклично забарвленими конструкціями («*Наче змила рум'яна – і ще красивіша, немовби нефриту каміння!*»), деякі з яких ідуть послідовно одна за одною («*Ми сп'яніти повинні! Квіти ці не зрівняти із квітами іншими!*»), особливо емпатизуючи заключні рядки.

В цьому зразку *ци*, як і в попередніх, Я. Шекера намагається відтворити лаконічність китайського оригіналу за допомогою неповних та фрагментарних речень в українськомовному перекладі (*Хай сніги*).

Гендерна атрибуція представлена лексею «*дочка*», відсутньою в оригіналі – перекладачка, продовжуючи наративну лінію зображення сливи в персоніфікованому образі юної дівчини, вводить у текст перекладу саме такий маркер унікального для жіноцтва буттєвого досвіду.

У наступній поезії на ту ж саму мелодію (*漁家傲*, у перекладі Я. Шекери – «*Гордість сім'ї рибалки*») [85, с. 247] найбільше виділяється оказіоналізм «*хмаряний*» зі значенням «*такий, що складається із хмар*», створений перекладачкою задля якнайповнішого семантичного відтворення у перекладі епітету 云 до слова «*хвилі*». Хоча загалом вживання авторських неологізмів є маскулінною комунікативною стратегією (в будь-якому разі, оригінальна поезія більше представлена маскулінними мотивами на тематичному рівні у порівнянні з іншими проаналізованими зразками), однак у даному випадку цей засіб використовується задля реконструкції поетичної образності тексту оригіналу і, на наш погляд, дещо підсилює загальне фемінінне забарвлення перекладу на противагу оригіналу. Чумацький Шлях також стає «*Шляхом-Чумаком*» (таким чином означення із препозиції переміщується в постпозицію, перетворюючись у прикладку), семантично залишаючись впізнаваним для українського читача, але й водночас значно герметизуючи поетичний текст. Вдається Я. Шекера і до поетично-врочистої лексики: *обитель; щемливо; юрма; борвій; вершина; заблукалий*. Зменшувально-пестлива лексика посилює фемінінне забарвлення поетичного тексту перекладу: *домівка; рядочки; човенце*. З'являються в тексті перекладу питальні («*Щемливо питаються, нині куди маю йти?*») та окличні («*Вже домівки нема!*») інтонації, відсутні в тексті оригіналу. Цікаво, що в

останньому рядку перекладачка навпаки упускає окличну спонукальність речення («Віднесло в район Трьох Вершин заблукале човенце легке без керма»), таким чином послаблюючи експресивність фіналу поезії. Ця поезія також представлена неповними реченнями (*уранці – туман*) та асиндетичними зв'язками («Здається, що сниться: у божу обитель душа полетіла сама»), що фрагментують ліричний наратив.

У поезії на мотив *武陵春* (у перекладі Я. Шекери – «Весна в Уліні») [85, с. 248] перекладачка вдається до емпатичної лексики задля конструювання особливого ліричного настрою: *повів; ошатний; суще; невтямки; благодатний; розквіт; легким* (родовий відмінок); *бистрий; печаль*. Підсилюється він як збільшувальними, так зменшувально-пестливими формами слів: *вітрило* (від «вітер», не *парус*); *крапельки; малесенький; човник*. З'являється в перекладі оклично-забарвлене речення («Багато печалі несе, і її не утримать-таки!»), в оригіналі цей спектр інтонаційної палітри відсутній. В цьому ж рядку наявна підсилювальна частка «таки», що також є одним із маркерів фемінінності в поетичному тексті.

В останньому зразку поезії на мелодію *小重山* (у перекладі Я. Шекери – «Маленька гора») [85, с. 248] перекладачка використовує цілу низку емпатично-поетичної лексики: *квіт; лазуровий* (колоратив на позначення певного відтінку, що є маркером фемінінної характеристики мовлення); *сновиддя; піала; силвети; брама; сутінь; сії* (архаїчна форма вказівного займенника множини «ці», чия сфера функціонування наразі переважно обмежена поетичним мовленням). Інший вимір фемінінної маркованості тексту перекладу представлений різноманітною демінутивною лексикою, відображеною на морфологічному рівні за допомогою різних суфіксів: *травиця; річки; дрібненький; квітки; прозористий*. З'являються в перекладі і окличні речення («яка прехороша сутінь!»). Одним із засобів інтимізації слугує використання займенника «мій» («мого володаря східного»). Інструментарій прийомів фемінінізації тексту включає в себе і застосування підсилювальних часток, як-от «ось» («Ось тиснуть силвети квіток на всі яруси брами»).

Таким чином, перекладачка вдається до низки семантично-морфологічних та синтаксично-граматичних засобів, що відіграють важливу роль у реконструкції гендерної ідентичності ліричного суб'єкту поезії в процесі перекладу. Серед лексико-семантичних Я. Шекера використовує такі прийоми:

- урочисті й поетичні форми слів;
- експресивно-оцінна лексика;
- введення додаткових лексичних елементів, що посилюють художню деталізованість тексту;
- конкретизація (наприклад, за допомогою лексем, що належать до концептосфери зовнішності та побуту);
- використання займенника «*мій*» задля інтимізації поетичної оповіді;
- вживання лексем із семантикою непевності.

Серед лексико-морфологічних засобів найчастіше вживалися зменшувально-пестливі форми слів, що або інфантилізували мовленнєві структури, або ж додавали інтонації грайливості, або ж слугували засобом поетизації та часткової трансформації оригінальних образів.

На лексико-граматичному рівні найбільше застосовувалися питальні та окличні конструкції, а також конструкції з «*чи*» та «*або*», а також заперечною часткою «*ні*».

Важливим засобом відтворення гендерної ідентичності ліричного суб'єкта в перекладі також була гендерна атрибуція, що зумовлена відсутністю морфологічної категорії роду в китайській мові та необхідністю компенсації цього в перекладі. Вона, крім цього, була представлена додаванням окремих лексем (як от «*дочка*»), відсутніх в оригіналі, які входять до складу семантичного поля автентично фемінінного досвіду.

Вагому роль відігравали і підсилювальні частки (наприклад, «*ось*», «*аж*», «*так*», «*таки*» та ін.) та вигуки (*ой*), акцентуючи емотивний стан ліричного суб'єкта.

3.2. Тропеїчний вимір реконструкції фемінінно кодованих смислів у перекладі поезії Лі Цінчжао

Я. Шекера у своїх перекладах використовує багату палітру різних стилістичних засобів, покликаних якнайповніше відтворити естетичний рівень оригіналу та надати перекладу неповторну художню цінність. Троп визначається як «незвичне, семантично двопланове слово або словосполучення, вжите у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації внутрішньої форми» [47, с. 503]. Їх наявність посилює експресивність та емотивну складову поезії, а відтак має характерно фемінінне забарвлення.

Розглянемо найяскравіші приклади.

Віри на мелодію 点绛唇 (у перекладі Я. Шекери – «Пурпурові вуста») [85, с. 244-245] характеризується низкою стилістичних прийомів, які сприяють його загальному емоційному ефекту.

1. Епітети: переклад багатий поетичними епітетами, перекладачка використовує прикметники та прислівники, щоб створити яскраві картини в уяві читача. Наприклад, «руки тонкі», «пишні роси тремтливі», «ніт слабкий», «шпилька сяйлива», «зелена слива» — це епітети, які допомагають створити відчуття атмосфери та настрою. Деякі з них з них метонімізовані (як от «шпилька сяйлива» — в оригіналі 金钗 («золота шпилька»); перекладачка добирає епітет за характерною ознакою золота), а також інверсовані (окрім вже згаданої «шпильки сяйливої», у цю групу входять «руки тонкі», «роси тремтливі», «ніт слабкий»).

2. Метафоричні конструкції: в даній поезії перекладачка вирішує залишити лексеми з оригінальним семантичним наповненням при перекладі метафор, щоб передати образність оригіналу. Наприклад, рядок «Опали квітки (пишні роси тремтливі)» є метафоричним порівнянням дівчини (делікатної, юної та красивої) з квітами, а поту – з росою. Таким чином, цей прийом відтворює семантичний паралелізм третього і четвертого рядків оригіналу 露浓花瘦, 薄汗轻衣透 (у

перекладі Я. Шекери – «Опали квітки (пишні роси тремтливі), // І потім слабким промочилась одежа на діві»).

3. Повторення: оригінальний вірш використовує повтори, щоб створити відчуття ритму та підкреслити певні слова чи ідеї. Наприклад, повторення лексеми «тонкий» 纤细 допомагає створити відчуття стрункої, ефірної постаті суб'єкта поезії. У перекладі ж повтор відсутній, що, очевидно, зумовлено необхідністю лаконізувати поетичний текст.

Стилістичний рівень наступного вірша на цю ж мелодію (点绛唇, у перекладі Я. Шекери – «Пурпурові уста») [85, с. 245] характеризується використанням низки епітетів, семантичне поле котрих зосереджене на внутрішньому емоційному стані ліричного суб'єкта (палац глибокий, самотня, сумна, ніжні, м'які почуття, печалі нитки, весна квітчата, печаль клята, смутку винуватець, безмежні зів'ялої зелені шати). В оригіналі емоції ліричного суб'єкта передаються за допомогою поєднання різних метафор, як-от краплі дощу, що «прискорюють цвітіння» (催花), і таких комплексних метафоричних конструкцій, наповнених абстрактним змістом, як-от «Кожен цунь тендітних нутроців містить тисячі ниток смутку» (柔肠一寸愁千缕). Цікаво, що в перекладі вони дещо деметафоризуються, перетворюючись у «І крапає дощ – він квітки спонука опадати» та «Ці ніжні, м'які почуття – один цунь, а печалі ниток ой багато!» (тут деметафоризується словосполучення 柔肠 (тендітні нутроці) та числівник 千 (тисяча), однак інші метафоричні елементи відтворюються в перекладі за допомогою калькування оригінальних образів), що, очевидно, зумовлено необхідністю спростити розуміння твору. Проте перекладачка компенсує це метафоризацією виразів, які в оригіналі не є метафорами (розвіять печаль, зелені шати, падає зір (остання – когнітивна метафора)). Додає Я. Шекера і епітет «зів'ялий», відсутній в оригіналі, частково трансформуючи атмосферу останніх двох рядків та таким чином за допомогою паралелізму зіставляючи емоційний стан героїні та стан природи.

Стилістичний рівень вірша на мелодію 如梦令 (у перекладі Я. Шекери – «Наче сон») [85, с. 245] характеризується лаконічністю й витонченістю мови, використанням яскравих і контрастних епітетів (*рвучкий вітрюган і краплини дрібні, сон міцний*).

Додавання лексеми «ранок» у другому рядку створює часовий паралелізм (ніч – ранок), поєднуючи перший і другий рядок («*Минулої ночі – рвучкий вітрюган і краплини дрібні*»; «*На ранок ще хмелю зосталося трохи – та сон був міцний*»). Дощ і вітер у першому рядку представлені як антитеза ранкового спокою і залишків стану сп'яніння, створюючи відчуття туманності та дезорієнтації. Лексема 酒 (вино) в перекладі перетворюється на «хміль» – метонімічна метафора. Цікаво, що останні рядки перекладу «*Напевно, опали квітки, і листки зеленіють рясні*» – навпаки, деметонімізують оригінальний дещо евфемізований вислів 应是绿肥红瘦 (дослівно «*Зелені мають бути пухкими, а червоні – тонкими*»). Таким чином, перекладачка прямо вводить у поезію образ опалих квітів, який, хоча і є ядром оригінального поетичного твору, жодного разу прямо не називається, що демонструє глибину болісного переживання ліричною героїнею сезону опадання квітів – вона навіть не наважується вимовити в голос слово 花 («квіти») чи глянути самотійно на них у вікно в страху перед картиною понівеченого яблуневого цвіту.

У поезії на мелодію 醉花阴 (у перекладі Я. Шекери – «*Сп'яніла в тіні квітів*») [85, с. 245-246] також присутній набір цікавих епітетів: *слабкий туманець, звір здичавілий, східна огорожа, гірко мені, західний вітер*. Сама по собі фраза «звір здичавілий» метафорично описує посудину для куріння, про що йдеться у додатковій дескрипції в примітці перекладачки. Епітет «здичавілий» є частковою трансформацією оригінального образу 金兽 («золотого звіра»). Вирази «*східна огорожа*» та «*західний вітер*» семантично калькують оригінальні метонімічні вирази 东篱 та 西风, під якими маються на увазі «огорожа, біля якої ростуть хризантеми» та «осінній вітер». Інший епітет

оригіналу – 黄花 («жовті квіти») – в перекладі деметонімізується, перетворюючись у «хризантеми».

У вірші на мелодію 一剪梅 (у перекладі Я. Шекери – «Зрізана сливова гілка») [85, с. 246] представлена яскрава низка епітетів, покликаних створити експресивний образ самотньої жінки на човні (човен – авторський образ Лі Цінчжао), яка сумує за тим, хто далеко від неї: *пахощі лотоса красного, циновка твердая, легенько скидаю, на шовку лист, спогад єдиний, велика печаль, стан сумний, безмежна журба, серце безкрає.*

Для відтворення деяких поетичних висловів, перекладачка застосовує прийом семантичного калькування, як от «лотос красный» та «орхідеєвий човен», інші – конкретизує, усуваючи метафоричну складову: 玉簪 («нефритова циновка») перетворюється на «циновку твердую», а 雁字 («диких гусей ієрогліф») – на «диких гусей клин», полегшуючи розуміння читачем твору. Як бачимо, наведені вирази також є зразком інверсії. У вірші також використовується числовий паралелізм, як-от у фразі 一种相思, 两处闲愁 («Один вид туги, // Бездіяльний смуток у двох місцях»), який перекладачка відтворює за допомогою лексем «єдиний» та «обох»: «Лиш спогад єдиний про нього зостався; // Обох нас велика печаль переймає». Метафоричний зміст останніх двох рядків передається за допомогою зовсім інших метафор, однак зі збереженням образної основи оригіналу, вербалізованих за посередництвом лексем 眉头 («брови») та 心头 («серце»): «Впадуть мої брівки – уже не заграють; // Та мушу підняти я серце безкрає!..»).

Головна особливість поезії на мелодію 声声慢 (у перекладі Я. Шекери – «Звук за звуком повільний») [85, с. 246-247] полягає, звичайно, у звуковій та візуальній картині. Використання повторів, таких як «Блукаю-блукаю, шукаю-шукаю, // Студено-студено, безлюддя німе» і «Печально-печально, сум серденько крає...», а також «краплини-перлини», насичених алітераціями та асонансами, підсилює відчуття розчарування і безпорадності, яке відчуває ліричний суб'єкт. Однак варто зазначити, що прийом потрійного редуплікативу у третьому рядку

(淒淒慘慘戚戚) дещо втрачається у перекладі, проте він частково компенсується трьохслівною фразою «сум серденько крає» у другій половині рядка, таким чином візуально поєднуючи оригінал та переклад і водночас створюючи в перекладі неповторну авторську звуково-ритмічну структуру.

Цікаво, що в цій поезії, на відміну від вірша на мелодію 醉花阴 (у перекладі Я. Шекери – «Сп'яніла в тіні квітів») [85, с. 245-246], перекладачка семантично калькує словосполучення 黄花 (жовті квіти), а не надає такий сталий відповідник, як «хризантеми». Цей вибір, очевидно, зумовлений важливістю відтворення візуальної картини за допомогою колоративів – через декілька рядків Я. Шекера також перекладає лексему 黑 (чорний) дієсловом «почорніти», таким чином увиразнюючи як колірну палітру поезії, так і морфологічну різноманітність вірша. Уважно ставиться вона і до символізму числівників, відтворюючи числовий паралелізм фрази «три склянки, дві чаші». Всі наведені прийоми є яскравою ознакою фемінінного стилю письма.

Майстерне вирішення перекладацьких проблем, пов'язаних із акустичними прийомами та ритмо-інтонаційним рисунком, реконструкцією редуплікативів, свідчить про високий рівень професіоналізму Я. Шекери.

У першій поезії на мелодію 渔家傲 (у перекладі Я. Шекери – «Гордість сім'ї рибалки») [85, с. 247] перекладачка відтворює пейзажну картину за допомогою низки вигадливих епітетів: «причепурена слива зимова блискуча», «личко духмяне, красиве і ніжне», «Природа велика», «дочка, особливо любима», «ясний місяченько» (цікаво, що цей епітет є сталим як в українській, так і китайській мовах), «сіяти перлинно», «келих злотий», «зелені мурашки», «винна гладінь». Більшість із епітетів покликані підсилити персоніфікований образ сливи як юної дівчини. Вираз «зелені мурашки» водночас є метафоричним описом піни на вині в оригіналі, і перекладачка застосовує прийом калькування із дескриптивною перифразою для його відтворення (однак дескриптивна перифраза міститься не в самому тексті поезії, а в примітці). Полісемантичне звуконаслідування 玲珑, що є ономапопесєю на позначення дзвону нефриту і водночас є означенням до

сполуки «ясний місяць» – 明月, виступаючи контекстуальним синонімом лексеми «ясний», у перекладі відтворюється за допомогою словосполучення «сіяти перлинно», поєднуючи обидва значення оригінального слова та водночас компенсуючи візуальну подібність складових ієрогліфів, поєднаних спільним ключем, за допомогою звукопису в українському перекладі (у слові «перлинно» наявний збіг приголосних «рл» та подвоєння «нн»). До того ж на асоціативному рівні в уяві постає картина місячної доріжки як розірваної зв'язки перлів, що розсипається додолу, мелодійно подзенькуючи – таким чином естетично-художній вимір оригінальної поезії цілком реконструюється в перекладі, хоча й за допомогою засобів, притаманних власне українській мові. На нашу думку, винахідливість цього прийому варта уваги.

З'являється в перекладі і низка порівнянь: «мов гілля Цюншу», «наче змила рум'яна», «немовби нефриту каміння». Епітет оригіналу 寒梅 («холодна слива») в перекладі деметонімізується, перетворюючись у «зимову сливу». Наявна і гіпербола («Квіти ці не зрівняти із квітами іншими!»).

У другій поезії на ту саму мелодію (漁家傲, у перекладі Я. Шекери – «Гордість сім'ї рибалки») [85, с. 247] перекладачка застосовує різноманітні епітети: «хмаряні хвилі», «божа обитель», «Шлях-Чумак», «мова небесна», «щемливо питаються», «дорога туманна», «кілька рядочків, що вражена ними юрма», «заблукале човенце легке». Оказіоналістичну природу таких лексем, як «хмаряний» та «Шлях-Чумак», ми вже детально розглянули в попередній частині. Тут лиш зазначимо, що «Шлях-Чумак» – тобто Чумацький Шлях – є субституцією оригінального метафоричного словосполучення 星河 («Ріка Зірок»).

Словосполучення оригіналу 路长 («дорога далека») в перекладі перетворюється на «дорогу туманну», метафоризуючись та водночас привносячи в текст поезії нові семантичні конотації, пов'язані із невизначеністю, розпливчастістю, нечіткістю, що є характерними ознаками фемінінного стилю.

З'являється в перекладі і фраза «навколо пільма», відсутня в оригіналі. Вона конкретизує першу частину речення («вечір надходить»). Темрява і пільма, знову ж таки, є традиційними детермінантами категорії *їнь* та жіночої стихії (як, власне кажучи, і вода, чийм образом просякнута дана поезія).

У поезії на мелодію 武陵春 (у перекладі Я. Шекери – «Весна в Уліні») [85, с. 248] перекладачка послуговується розмаїтим інструментарієм епітетів: «квіти ошатні», «стомлена», «коси м'які», «суцце правдиве», «сліз крапельки», «благодатна весна», «розквіт сил», «човен легкий», «бистра Шуансі», «малесенький човник». Варто відзначити, що «малесенький човник» є деметонімізованим перекладом оригінальної фрази 舴艋舟, тобто «човник, що своїм виглядом нагадує коника», «човник-коник».

У поезії на мелодію 小重山 (у перекладі Я. Шекери – «Маленька гора») [85, с. 248] перекладачка теж вдається до вигадливих епітетів: «весняна травиця», «сливи дикі», «хмари лазурові», «дрібненький нефрит», «сновиддя ранкове», «ніала весни», «сильвети квіток», «штори прозористі», «місяця світло туманне», «володар східний». Фрази «ніала весни» та «володар східний» є семантичними кальками оригінальних виразів 一瓿春 та 东君, що є алегоріями весняного чаю та самої весни відповідно. До того ж постать «володаря східного» є алюзією на китайську міфологію, що пояснено перекладачкою в примітці. Метафора «у кошику хмар лазурових давно вже став пилом дрібненький нефрит», де також зашифроване порівняння хмар із кошиком, повністю зберігає образну основу оригіналу та створює яскраві візуальні образи в уяві читача.

Повторення слова «весна» (春) та споріднених лексем протягом усього вірша (як у перекладі, так і в оригіналі) підкреслює тему оновлення та зростання, а також яскраве фемінінне забарвлення поезії.

Отже, для відтворення в перекладі фемінінних особливостей гендерної ідентичності ліричного суб'єкта, Я. Шекера використовує низку різноманітних художніх засобів, серед яких переважають:

- метафоричні конструкції;

- паралелізми;
- повтори;
- інверсії;
- прийом звукопису (асонанси, алітерації, ономапоєї).

Задля збереження образної основи (часто яскраво фемінінно забарвленої), перекладачка вдається до прийому семантичного калькування або заміни іншим метафоричним виразом зі схожою образною основою. Однак також часто оригінальні образні вислови в перекладі деметафоризуються та конкретизуються, втрачаючи свою евфемістичність, метонімічність чи алегоричність, котрі надавали ліричному мотиву завуальованості відповідно до принципу 含而不露, що відзначається фемінінним характером. В перекладі це компенсується на тропеїчному рівні метафоризацією інших висловів, що не мали метафоричного змісту в оригіналі, та створенням власних оказіоналізмів, через що фемінінна спрямованість стилістичного виміру не послаблюється. Ще одним із прийомів компенсації може вважатися додавання лексем із концептосфери фемінінності, зокрема тих, що в китайській культурі пов'язані з категорією *їнь*.

Висновки до третього розділу

Перекладачка Я. Шекера використовує різні прийоми реконструкції гендерної ідентичності поетичного «я» в процесі перекладу. Ці прийоми включають використання поетично-експресивної лексики, введення додаткових лексичних елементів, конкретизацію тексту лексемами концептуальної сфери зовнішності та побуту. Певну роль у відтворенні гендерної ідентичності поетичного суб'єкта відіграє також використання зменшувально-пестливих форм слів, питальних і окличних конструкцій, атрибуція гендеру (додавання лексем жіночого роду в українському перекладі компенсує відсутність морфологічної категорії роду в китайській мові). Для підкреслення емоційного стану ліричного суб'єкта вживаються також підсилювальні частки та вигуки.

Щоб зберегти образну основу тексту оригіналу, перекладачка іноді замінює експресивно-художній вираз іншим метафоричним виразом або створює

власні оказіоналізми. Загалом перекладачка використовує різноманітні художні засоби, щоб зберегти фемінінну спрямованість стилістичного виміру вірша.

Варто зазначити, що хоча на макроструктурному рівні тексти як першотворів, так і перекладів є експлікаторами фемінінно кодованих смислів, мікроструктурні одиниці їх вираження не завжди збігаються. Гендерна парадигма китайськомовного тексту в першу чергу виражена на зоровому рівні: нерівномірність рядків, що складається у певну ритмічну картину, унікальну для кожного поетичного зразка, образність самої ієрогліфіки, що, зокрема, виражається повторами ієрогліфів з однаковими ключами чи використанням ієрогліфів, чиї складові елементи мають асоціативний зв'язок із фемінінною стихією, навіть якщо семантично слово має гендерно-нейтральне значення. Безперечно, перекладачка частково компенсує ці неперекладні елементи лексичними та фонетичними засобами, притаманними власне українській мові, але перенесення ієрогліфічного змісту у вимір буквенно-звукового письма зумовлює втрату зорового аспекту трансляції фемінінно маркованої інформації. Схожа ситуація і з фонетичним аспектом поезії (подвійними та потрійними редуплікативами, прийомами звукопису та ономапопеями), хоча тут втрати все ж таки можна більш адекватно компенсувати – перекладачка знаходить винахідливі прийоми, що надають можливість не тільки зберегти зміст, але й ввести у текст перекладу акустичні прийоми, які хоч не обов'язково прямо корелюють із оригінальними, однак урізноманітнюють фонетичний вимір текст перекладу.

Найкраще передана в перекладі образна система першотвору – Я. Шекера свідомо підходить до вибору тих чи інших метафоричних структур у перекладі поезій, за можливості залишаючи образну основу оригіналу, якщо їх денотативна основа викликає в українського читача схожі асоціації або якщо їх сигніфікативний зміст буде зрозумілий завдяки приміткам до кожного поезії чи завдяки передмові перед текстами поезій; незначні інтерференції виражені інтенсифікацією фемінінності у порівнянні з першотвором за допомогою

додавання художніх деталей, відсутніх в оригіналі, однак варто зазначити, що вони в жодному з випадків не маскулінізували переклад.

Втім у текстах перекладів з'являється рівень вираження фемінінності, який повністю відсутній в оригіналі, а саме – лексико-граматичний рівень, переважно виражений демінутивами. Це саме та ознака, яка найбільше впадає у вічі при першому прочитанні творів. Таким чином, можна зробити висновок, що якщо на інших рівнях ступінь вираження фемінінності більш-менш корелює, то саме ритмічно-зорова картина (присутня в оригіналі, відсутня в перекладі) та граматичний аспект (відсутній в оригіналі, присутній в перекладі) урівноважують відповідність оригіналів та перекладів за ознакою експлікації фемінінності на загальному макрорівні.

Урізноманітнює перекладачка й інтонаційний вимір поезії – в оригінальних віршах окличні та питальні засоби вживаються доволі рідко, яскраво контрастуючи з перекладом, де пунктуаційні засоби постійно змінюються, частково трансформуючи інтонаційну канву перекладу. Саме на цьому рівні найбільше помітні інтерференції гендерної ідентичності перекладачки – часом додані нею окличні інтонації несуть гнівний відтінок (*друга поезія на мотив 点绛唇, тобто «Пурпурові вуста»*), дещо маскулінізуючи емоційний стан ліричної героїні (гнів від безсилля), що в оригіналі навіть не має сили гніватися під впливом апатії. Найбільше кореляція маскулінних та фемінінних елементів на інтонаційному рівні трансформується у другій поезії на мотив *«Гордість сім'ї рибалки» (渔家傲)* – оригінальна поезія, на відміну від інших проаналізованих зразків, спонукає до активної діяльності, розширюючи обмежений простір, відведений жінці конфуціанством, за допомогою уявного топосу; вкінці сучасний текст поезії навіть містить знак оклику (єдина інша поезія зі знаком оклику вкінці – написана на мелодію *«Звук за звуком повільний»*, тобто 声声慢, однак покликана підкреслювати емоції розпачу та невимовної туги, тому не несе маскулінної конотації). Я. Шекера натомість ставить вкінці крапку, до того ж інтерпретує всі дії, описані в поезії, не як такі, що здійснюються

ліричною героїнею чи спонукаються нею до здійснення, а як такі, що стаються з нею, таким чином надаючи ліричному «я» пасивності та ставлячи дану поезію в один ряд із іншими фемінінно забарвленими перекладеними поезіями.

ВИСНОВКИ

Літературознавство та перекладознавство оперує різними підходами до вивчення гендеру, що зумовлено комплексністю цього поняття, яке включає соціальні, культурні, психологічні та біологічні фактори. Нам імпонує дефініція О. Завгородньої, що передбачає широке трактування поняття «гендер» як такого, що, «на відміну від поняття «стать», відображає складний соціокультурний процес становлення специфіки чоловічих і жіночих ролей, поведінки представників обох статей, психологічних характеристик та його результат – уявлення про фемінінність та маскуліність – для кожної культурної епохи, причому зі своїми особливостями для різних спільнот і соціальних прошарків». Таким чином, маскуліність і фемінінність є базовими формами «гендерної свідомості», що впливають на розвиток «гендерної ідеології» та «соціальної поведінки» (за визначенням С. Охотнікової), вони історично зумовлені і приймають різні форми в різні періоди часу, що спричиняє дискусійність їх інтерпретацій. Гендерні особливості маскулінних і фемінінних індивідів не обмежуються окремими сферами життя, а формують основу їхнього світогляду, стилю життя, стосунків з природою і суспільством, естетичної та моральної свідомості. Гендерно марковані тексти розкривають маскулінну/фемінінну ідентичність ліричного суб'єкта, а, отже, її можна використовувати як об'єктивний маркер поетичної природи твору. На ліричну рефлексію впливають гендерні психотипи, а відмінності в маскулінній та фемінінній ліричній рефлексії

полягають у психоемоційних реакціях. Перелічені гендерні аспекти деперсоналізуються та аналізуються як типи художньої свідомості, відображені у відповідних поетичних стратегіях і техніках письма. Маскулінні та фемінінні техніки письма різняться комунікативною метою, аспектами рольового символізму, ступенем емотивної експресії та наративними моделями.

Фемінінна свідомість ліричного суб'єкта поезії Лі Цінчжао передусім відображається на жанрово-тематичному рівні та у ритмічно-звуковій палітрі. Важливою складовою тематичної парадигми вираження гендерного змісту в поезії *ци* є розмаїття фемінінно маркованих мотивів у поезії Лі Цінчжао. Проаналізовані поезії характеризуються такими гендерно маркованими мотивами, як рефлексія дівочтва як важливої ланки особистої історії ліричного суб'єкта, болісна розлука та чекання на коханого, спогади про минуле любовне щастя, самотність як відсутність коханої людини, усамітнення на шляху до своєї природи (наприклад, за допомогою релігійних пошуків), самозаглиблення в емоційний стан, фізичне старіння, хвороба, болісне переживання смерті іншої людини або навіть «смерті» неживого предмету, емпатійний зв'язок із природою. Їх комунікаційна мета – вираження власних емоцій любовного, естетичного чи екзистенційного спрямування, що демонструє фемінінну кодованість свідомості ліричного суб'єкта. Зміст ліричного наративу часто виражений опосередковано, уникаючи прямого формулювання думки.

Образна система поезії Лі Цінчжао є транслятором гендерної ідентичності ліричного суб'єкта поезії. Яскрава загальна образність проаналізованих поезій уже свідчить про фемінінну гендерну ідентичність ліричного суб'єкта поетичного наративу. Більшість художніх образів пов'язані із семантичними полями квітів чи краси, до того ж проаналізована лірика наповнена художніми деталями, пов'язаними з концептосферою приватного простору, що є виразниками фемінінного художнього мислення. Сама увага до таких деталей свідчить про актуалізацію фемінінної свідомості поетеси.

Фонічна організація поезії відіграє важливу роль в акцентуації фемінінних ліричних наративів творчості Лі Цінчжао. Уже сам вибір жанру *ци* свідчить про

фемінінну стратегію поетичної експресії. Жанр *ци* еволюціонував від популярних пісень у дев'ятому столітті до усталеного жанру в китайській літературній традиції, дозволяючи використовувати менш регульовану форму для зображення природних та спонтанних емотивних процесів особистості. Лі Цінчжао застосовує ритмічні, інтонаційні та акустичні прийоми, що, включаючи звукопис, ономапопеї та редуплікативи, посилюють експресію поетичного мовлення та транслують фемінінні коди на фонічному рівні. Ці прийоми слугують яскравим доповненням фемінінно маркованих мотивів та образів, вербалізованих на тематично-жанровому рівні.

Семантичний, морфологічний та граматичний інструментарій активно використовується для експлікації фемінінності ліричного «я» у поезії Лі Цінчжао та її перекладах. Я. Шекера вдається до низки семантично-морфологічних та синтаксично-граматичних засобів, що відіграють важливу роль у реконструкції гендерної ідентичності ліричного суб'єкту поезії в процесі перекладу. Серед лексико-семантичних Я. Шекера використовує такі прийоми, як урочисті й поетичні форми слів, експресивно-оцінна лексика, введення додаткових лексичних елементів, котрі посилюють художню деталізованість тексту, конкретизація, використання займенника «мій» задля інтимізації поетичної оповіді, вживання лексем із семантикою непевності. Серед лексико-морфологічних засобів найчастіше вживалися зменшувально-пестливі форми слів, щоб або інфантилізували мовленнєві структури, або додавали інтонації грайливості, або ж слугували засобом поетизації та часткової трансформації оригінальних образів. На лексико-граматичному рівні найбільше застосовувалися питальні та окличні конструкції, альтернативні конструкції з використанням «чи» та «або», а також заперечною часткою «ні». Важливим засобом відтворення гендерної ідентичності ліричного суб'єкта в перекладі також була гендерна атрибуція, зумовлена відсутністю морфологічної категорії роду в китайській мові та необхідністю компенсації цього в перекладі. Вона, крім цього, була представлена додаванням окремих лексем, відсутніх в оригіналі, які входять до складу семантичного поля автентично фемінінного досвіду. Вагому

роль відігравали і підсилювальні частки та вигуки, підкреслюючи емотивний стан ліричного суб'єкта.

Тропеїчний вимір реконструкції фемінінно кодованих смислів у перекладі поезії Лі Цінчжао доволі багатогранний. Для відтворення в перекладі фемінінних особливостей гендерної ідентичності ліричного суб'єкта Я. Шекера використовує низку різноманітних художніх засобів, серед яких найбільше переважають метафоричні конструкції, паралелізми, повтори, інверсії, прийоми звукопису. Задля збереження образної основи, перекладачка вдається до прийому семантичного калькування або заміни іншим метафоричним виразом зі схожою образною основою. Водночас оригінальні образні вислови в перекладі незрідка деметафоризуються та конкретизуються, втрачаючи свою евфемістичність, метонімічність чи алегоричність. В перекладі це компенсується на тропеїчному рівні метафоризацією інших висловів, що не мали метафоричного змісту в оригіналі, та створенням власних оказіоналізмів, через що фемінінна спрямованість стилістичного виміру не послаблюється. Ще одним із прийомів компенсації може вважатися додавання лексем із концептосфери фемінінності, зокрема тих, які в китайській культурі пов'язані з категорією *їнь*.

Оригінальні і перекладні тексти виражають закодовані значення фемінінності на макроструктурному рівні, однак мікроструктурні одиниці вираження не завжди збігаються. Перекладачка компенсує неперекладні елементи лексичними та фонетичними засобами, але натомість втрачає візуальну сторону перекладу. Також Я. Шекера додає фемінітивну забарвленість на лексико-граматичному рівні за рахунок використання демінутивів, яких немає в оригіналі. До того ж вона урізноманітнює інтонаційний вимір поезії, однак подекуди гендерна ідентичність перекладачки втручається в інтерпретацію емоційного стану ліричної героїні, надаючи їй пасивності, яка не була експліцитно висвітлена в оригіналі.

Нами були висвітлені лише деякі аспекти гендерного забарвлення поезії Лі Цінчжао, тож існує перспектива подальших досліджень в цьому напрямі, зокрема виділення гендерних концептосфер, детального розбору емоційного

аспекту поезій та компаративного аналізу кількісного складу фемінінно / маскулінно забарвлених тропеїчних засобів текстів оригіналу та перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева Н. Гендерная культура в современном российском обществе. *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва, 2003.*
2. Бем С. Линзы гендера: трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Институт социальной и гендерной политики / пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 336 с.
3. Бендас Т. Гендерная психология: учебное пособие. СПб.: Питер, 2006. 431с.
4. Бердяев Н. Смысл творчества. *Философия свободы. Смысл творчества (опыт оправдания человека) / вступ. ст., сост., прим. Л. В. Полякова. Москва: Правда, 1989. С. 254–600.*
5. Бовуар С. де. Друга статья. У 2-х т. / пер. с франц. / передм. В. Агеєвої. К.: Основи. Т. 1. 1994. 390 с.
6. Бурн Ш. Гендерная психология. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. 320 с.
7. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: «Ландон-XXI», 2013. 212 с.
8. Власова Т. Формування гендерних стереотипів у західноєвропейській філософії (історико-філософський аналіз): дис. ... доктора філософських наук зі спец. 09.00.05 – історія філософії. Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ, 2007. 405 с.
9. Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе). *Вопросы литературы. 1996. Июль-август. С. 31–71.*
10. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. Львів: Літопис, 2002. 310 с.
11. Гапон Н. Проблема гендеру у філософському дискурсі другої половини ХХ сторіччя: автореф. дис. ... д. філос. н. за спец. 09.00.05 – історія філософії. Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів. 2006. 29с.
12. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе ХХ века. М. : Наука, 1993. 304 с.

13. Гендер для медій: підручник із гендерної теорії для журналістики та інших соціогуманітарних спеціальностей / за ред. М. Маєрчик (голова редколегії), О. Плахотнік, Г. Ярманової / Інститут народознавства Національної академії наук України / Центр культурно-антропологічних студій. К.: Критика, 2013. 146 с.
14. Гендер і мова / Фоменко О. С. *Основи теорії гендеру*: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С.», 2004. С. 454–474.
15. Геодакян В. Теория дифференциации полов в проблемах человека. *Человек в системе наук*. М.: Наука, 1989. С. 171–189.
16. Головащенко І. Становлення теорії гендеру. *Основи теорії гендеру*: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С.», 2004. С. 79–108.
17. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси. К.: Наук. думка, 2001. 304 с.
18. Горностай П. Гендерна соціалізація та становлення гендерної ідентичності. *Основи теорії гендеру*: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С.», 2004. С. 132–156.
19. Горошко Е. Гендерная проблематика в языкознании. *Введение в гендерные исследования*. Ч. I: учебное пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 508–542.
20. Даймен М. Сім коментарів щодо реконструкції сексуальності. *Гендер і сексуальність*: хрестоматія / пер. з англ. В. Гайденко; за ред. В. Гайденко. Суми: Університетська книга, 2009. С. 37–48.
21. Дащенко А. Личностное измерение стиля И-ань: ценностные установки Ли Цинчжао. *RESPECTUS PHILOLOGICUS 2013 Nr. 24 (29)*. Vilnius: Vilnius University, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2013. Pp. 72–86.
22. Девочка – подросток – девушка: Пособие для учителей / А. Г. Хрипкова, Д. В. Колесов. К.: Рад. школа, 1982. 181 с.
23. Деркачова О. Трансгендерність і трансгресія у творах Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Книга Адама»). *Чоловік і маскуліність у площині тексту*: зб. наук. ст. / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С. 28–33.
24. Дойч Х. Психологический анализ женских сексуальных функций / пер. с нем. С. Г. Перепеловой / науч. ред. С. Ф. Сироткин, И. Н. Чиркова. Ижевск: ERGO, 2013. 108 с.

25. Жеребкіна І. «Прочти мое желание...». Постмодернізм, психоаналіз, фемінізм. М.: Ідея-Пресс, 2000. 256 с.
26. Жеребкіна І. Феміністська літературна критика. *Введення в гендерні дослідження*. Ч. І.: учебное пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 543–561.
27. Завгородня О. Гендерні аспекти психології художньо обдарованої особистості. *Психологія і суспільство* : укр. теорет.-метод. соціогуманіт. часоп. 2014. С. 72–90.
28. Завгородня О. Психологія художньо обдарованої особистості (гендерні аспекти): АПН України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка: дис. на здобуття наукового ступеня доктора психологічних наук зі спеціальності 19.00.01 – загальна психологія, історія психології. К., 2012. 470 с.
29. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Кур'єр Кривбасу*. 2000. №125–126. С. 117–124.
30. Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе. *О муже(Н)ственности*: сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 432–450.
31. Иванова Е. Гендерные исследования в психологии. *Введення в гендерні дослідження*. Ч. І.: учебное пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 312–345.
32. Ильин Е. Пол и гендер. СПб.: Питер, 2010. 688 с.
33. Ильиных С. Маскулинность в постсоветском пространстве: разнообразие моделей. *Чоловік і маскуліність у площині тексту*: зб. наук. статей / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С.80–86.
34. Іващенко О. Гендеризуючи українські суспільні реалії. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер, Айріс М. Янг; пер. з англ. Б. Єгідис; наук. ред. пер. О. Іващенко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2006. С. 9–13.
35. Ісаєва Н. Китайська жіноча проза: ревізія канону: монографія. К.: ЛОГОС, 2017. 416 с.
36. Каган В. Воспитателю о сексологии. М.: Педагогика, 1991. 256 с.
37. Каган В. Когнитивные и эмоциональные аспекты гендерных установок у детей 3-7 лет. *Вопросы психологии*. 2000. № 2. С. 65–69.
38. Калашникова А. В. Рецепція творчості Лі Цінчжао в Росії та Італії : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.05. Дніпро, 2016. 235 с.

39. Киммел М. Гендерное общество / пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. 464 с.
40. Кон И. Мужское тело как эротический объект. *О муже(Н)ственности*: сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 42–78.
41. Кон И. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. 496 с.
42. Кон І. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. № 27. С. 6–48.
43. Коннелл Р. Маскулинности и глобализация. *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: хрестоматия / под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 851–880.
44. Костикова А. Гендерная философия и феминизм: история и теория. *Летняя школа «Общество и гендер»*. Рязань, 2003. URL: http://read.newlibrary.ru/read/kostikova_a_a/page0/gendernaja_filosofija_i_feminizm_istorija_i_teorija.html
45. Коцин Р.-Г. Давньогрецька філософія. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер, Айрис М. Янг; Пер. з англ. Б. Єгідис; наук. ред. пер. О. Іващенко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С.33–46.
46. Кочарян А. Личность и половая роль (симптомокомплекс маскулинности / фемининности в норме и патологии) / отв. ред. член-кор. АПН Украины Бурлачук Л.Ф. Х.: Государственное специализированное издательство «Основа» при ХГУ, 1996. 139 с.
47. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М — Я. 624 с.
48. Мельник Т. Гендер як наука та навчальна дисципліна. *Основи теорії гендеру*: навч. пос. / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С.», 2004. С. 10–29.
49. Месснер М. Маскулинность и профессиональный спорт. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет / Центр гендерных исследований. Минск: Профилен. 2000. С. 218–235.
50. Мещеркина Е. Бытие мужского сознания: опыт реконструкции маскулинной идентичности среднего и рабочего класса. *О муже(Н)ственности*: сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение. 2002. С. 268–286.
51. Мінаєва Е. Гендерна концептологія: мовна репрезентація концептів «Дім» і «Любов» у жіночій поезії / Таврійський національний університет ім. В.

І. Вернадського: автореф. дис. на здобуття наук. ст. к. філол. н. 10.02.02 – російська література. Сімферополь, 2007. 19 с.

52. Мітчелл Дж. Психоданаліз і фемінізм. Радикальна переоцінка психоданалізу Фройда / пер. з англ. І. Добропас, Т. Шмігер. Львів: Астролябія, 2004. 480с.

53. Мой Т. Сексуальна / текстуальна політика : феміністська літературна теорія / Інститут соціальної і гендерної політики / пер. О. Липовська. М.: Прогресс-Традиція, 2004. 240 с.

54. Монік Ю. Фаллос. Священний мужської образ. М.: Інфра-М., 2000. 136 с.

55. Нейджел Дж. Маскулінність і націоналізм: гендер і сексуальність у творенні націй. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь. Л.: ВНТЛ-Класика, 2000. С. 182–200.

56. Нойманн Э. Леонардо да Вінчі і архетип матері. Юнг К.-Г., Нойманн Э. *Психоданаліз і мистецтво*. М.: Рефл-бук. Ваклер, 1998. 304 с.

57. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер. 1998. 462 с.

58. Овчаров А. Мужественность и женственность в типологии личности. *Чоловік і маскулінність у площині тексту: зб. наук. статей* / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С. 230–237.

59. Окладникова Е. Аксиология «мужского». *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов* / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва, 2003. С. 55.

60. Ортнер Ш. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою? / пер. з англ. С. Снігур. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський нац. університет ім. І. Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство». Л.: ВТНЛ «Класика», 2003. С. 134–150.

61. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики. *Женский дискурс в литературном процессе России конца IV века*. М: Мощные компьютерные технологии. 2002. URL: https://a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm

62. Пушкарьова Н. Від «Жіночих студій» до «гендерних досліджень», від історичної фемінології до гендерної історії. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / Під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський національний університет імені Івана Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство». Л.: ВТНЛ «Класика», 2003. С. 15–44.

63. Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства. 2-е изд. СПб, 1913. 296 с.
64. Росальдо М. Жінки, культура і суспільство: теоретичний огляд / пер. з англ. О. Мокровольський. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський нац. університет ім. І. Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство». Л.: ВТНЛ «Класика», 2003. С. 111–133.
65. Сапогова Е. Опыт психологической интерпретации мужской концептосферы. *Известия ТулГУ. Серия «Психология»* / под ред. Е. Е. Сапоговой, Тула, 2004. Вып. 5. В 2-х чч. Ч. I. С. 178-200.
66. Сизова О. Особливості відтворення в перекладі гендерної ідентичності суб'єкта жіночого поетичного дискурсу (на матеріалі англословних перекладів з української). Автореф. ... к. філол. н. за спец. 10.02.16 – перекладознавство. Київ, 2007. 18 с.
67. Синельников А. Маскулинность. *Словарь гендерных терминов* / под ред. М. А. Денисовой. М.: Информация – XXI век. 2002. С. 135.
68. Ставицька Л. Мова і стать. *Критика*. 2003. № 6. С. 29–34.
69. Суспицына Т. Об учителе, муже и чине: реконструкция маскулинностей мужчин, работников средней школы. *О муже(N)ственности: сборник статей* / сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 303–324.
70. Таннен Д. Ты меня не понимаешь! Почему женщины и мужчины не понимают друг друга / пер. с англ. Т. Печурко. М.: Вече, Персей, АСТ, 1996. 432 с.
71. Тартаковская И. Мужчины на рынке труда. *Социологический журнал*. 2002. № 3. С. 112–125.
72. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
73. Феминология: Словарь терминов / под общ. ред. О. Н. Пищулиной. Х.: Изд-во ХНУ им. В.Н.Каразина, 2002. 291 с.
74. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник / пер. с англ. и нем. / общ ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
75. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. М. В. Вульфа; предисл. И. Д. Ермакова. Мн.: БелСЭ, 1990. 166 с.

76. Холуй Б. Антифемінізм; ворожість жінок і суспільне життя / пер. з полськ. Н. Чорпіта. *Ї. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. № 27. С. 60–70.
77. Хорни К. Женская психология / пер. с англ. Е. И. Замфир: науч. ред.: М. М. Решетников. С. М. Черкасов; лит, ред., прим. М. М. Решетникова. СПб: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1993. 220 с.
78. Хубер Дж. Теория гендерной стратификации. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет/ Центр гендерных исследований. Минск: Пропилеи, 2000. С. 77–98.
79. Целкова Л. Введение в литературоведение. *Литературнопроизведение : Осн. понятия и термины* : учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. М. : Высш. шк. ; Изд. центр «Академия», 2000. 556 с.
80. Чебанов С. Аспекты и модусы проявления половой определенности человека. *Материалы международной научной конференции «Мужское и женское в культуре»*. Санкт-Петербург, 26-27 сентября 2005 г. URL: <http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtor/konferencia/Chebanov.htm>
81. Чодороу Н. Воспроизводство материнства: психоанализ и социология пола. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет / Центр гендерных исследований. Минск: Пропилеи, 2000. С. 29–76.
82. Чухим Н. Візія жінки у західній філософській традиції (від античності до модерну). К.: Київський інститут гендерних досліджень, 2006. 192 с.
83. Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії. *Гендер і культура*: зб. статей / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. К.: Факт, 2001. С. 94–101.
84. Шаф О. Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття: монографія. Київ: ВЦ «Просвіта», 2019. 608 с.
85. Шекера Я. В. Китайська література VII–XIII століть : навч. посіб. К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. 351 с.
86. Щеголев А. Ложная женщина. Невроз как внутренний театр личности. СПб: Речь, 2002. 202 с.
87. Butler J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Routledge. Chapman & Hall. Inc. New York-London, 1990.
88. Chuang Tzu. The Complete Works of Chuang Tzu / trans. Burton Watson. New York: Columbia University Press, 1968. 397 p.

89. Dashchenko H. The Genesis of Yi'an Style (易安體) in Medieval Chinese Poetry. *Respectus Philologicus*, № 41 (46). Apr. 2022. P. 120–31.
90. Dashchenko, H. Emotions and Images in Li Qingzhao's Ci Poetry: Quantitative Analysis. *Respectus Philologicus*, № 36 (41). 2019. P. 85–98.
91. Firestone S. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Morrow, 1970. 274 p.
92. Gilligan C. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1993. 184 p.
93. Gilmore D. *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press, 1990. 272 p.
94. Lin S. The Formation of a Distinct Generic Identity for Tz'u. *Voices of the Song Lyric in China* / ed. Yu P. Berkeley: University of California Press, 1994. P. 4–30.
95. Maccoby E., Jacklin C. *The Psychology of Sex Differences*. Stanford University Press, California, 1974. 634 p.
96. Merchant C. *The death of nature: Women, ecology and the scientific revolution* / Carolyn Merchant. San Francisco: Harper & Row, 1980. 348 p.
97. Moir A., Jessel D. *Brain Sex: The Real Differences between Men and Women*. New York, 1992. 240 p.
98. Neumann E. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton: Princeton University Press, 2015. 432 p.
99. Rubin G. The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. *Toward an Anthropology of Women* / Rayna R. Reiter (ed.). New York and London: Monthly Review Press. 1975. P. 169–183.
100. Scott Joan W. *Gender and the Politics of History*. New York. Columbia University Press, 1999. 267 p.
101. 村上哲見. 唐五代北宋词研究 / 杨铁婴译. 西安: 陕西人民出版社, 1987年. 475页.
102. 谷英姿. 论李清照创作中的女性本体意识: 硕士论文 / 东北师范大学. 长春, 2007年.
103. 蘅塘退士等. 唐诗三百首·宋词三百首·元曲三百首. 北京: 华文出版社, 2009年. 423页.

104. 康正果. 风骚与艳情: 中国古典诗词的女性研究. 酿出版, 2016年. 386页.
105. 李清照. 李清照集校注 / 王仲闻校注. 北京: 人民文学出版社, 2000年. 378页.
106. 李清照. 李清照全集 / 柯宝成编著. 武汉: 崇文书局, 2015年. 255页.
107. 全宋词 / 唐圭璋编著. 北京: 中华书局, 1965年. 第2卷. 3941页.
108. 施议对. 词与音乐关系研究. 北京: 中华书局, 2008年. 347页.
109. 唐圭璋等. 唐宋词鉴赏辞典 (唐·五代·北宋). 上海: 上海辞书出版社, 1988年. 1220页.
110. 王力. 汉语诗律学. 上海: 上海教育出版社, 1979年. 980页.
111. 吴熊和. 唐宋词汇评·两宋卷. 杭州: 浙江教育出版社, 2004年. 第2卷. 4447页.
112. 夏承焘、吴熊和. 怎样读唐宋词. 杭州: 浙江人民出版社, 1958年. 490页.
113. 向梅林. 论李清照词的女性意识. *船山学刊*, 2007年. 第4期. 第203–206页.
114. 向梅林. 论李清照词中的女性主体意识. *中州学刊*, 2007年. 第5期. 第204–207页.
115. 徐北文. 李清照全集评注. 济南: 济南出版社, 1990年. 600页.
116. 叶祝满. 性别与认同——李清照其人其词的创作与接受研究: 国文教学硕士学位班硕士论文 / 国立政治大学. 台北市, 2008. 162页.
117. 语文九年级上册 / 课程教材研究所. 北京: 人民教育出版社, 2003年. 269页.

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Оригінали, підрядники та переклади проаналізованої поезії Лі Цінчжао

№	Оригінал	Підрядник (переклад наш)	Переклад Я. Шекери
1	<p>点绛唇 蹴罢秋千， 起来慵整纤纤手。 露浓花瘦， 薄汗轻衣透。 见客入来， 袜划金钗溜。 和羞走， 倚门回首， 却把青梅嗅。</p>	<p>Малюючи багряним губи Встаючи з гойдалки, Вона мляво поправляє одяг, її пальці тонкі. Роса важка, цвіт кволій, Плями поту розповзаються її сукнею. Побачивши, що хтось прийшов, Стоячи в панчохах, поки золота шпилька сповзає, Вона сором'язливо тікає. Біля дверей вона зупиняється, повертаючись, щоб озирнутися, І нюхає зелену сливу в руці.</p>	<p>Пурпурові вуста ("Дянь цзян чунь") Гойдалась на гойдалці доста вона; Руками тонкими поправила сукню і зачіску, вставши ліниво. Опали квітки (пишні роси тремтливі), І потом слабким промочилась одежа на діві. Побачила: хтось до садиби прийшов; Панчішки вдягла, та ізсунулась шпилька сяйлива, Відразу ж пішла соромливо. Голівку – назад, до дверей притулившись, Немовби пахтіння вдихає зеленої сливи.</p>
2	<p>点绛唇·闺思 寂寞深闺， 柔肠一寸愁千缕。 惜春春去， 几点催花雨。 倚遍阑干， 只是无情绪。 人何处， 连天芳草， 望断归来路。</p>	<p>Малюючи багряним губи Самотня, глибоко в жіночих покоях, Кожен цунь тендітних нутрощів містить тисячі ниток смутку. Весною дорожу, а весна відходить. Краплі дощу прискорюють цвітіння. Повністю опершись на перила балкона, Ні до чого не маю наснаги. Де зараз та людина? Запахні дерева тягнуться до обрію, Я дивлюся в кінець дороги додому.</p>	<p>Пурпурові вуста ("Дянь цзян чунь") В палаці глибоким – самотня, сумна; Ці ніжні, м'які почуття – один цунь, а печалі ниток ой багато! Шкодуно: відходить весна вже квітчата, І крапає дощ – він квітки спонука опадати. На поручні я похилилася вся – Для того лише, щоб розвіять печаль свою клятту! Де ж смутку мого винуватець? Безмежні зів'ялої зелені шати; І падає зір мій на шлях, що ним буде коханий вертатись.</p>
3	<p>如梦令 昨夜雨疏风骤， 浓睡不消残酒。 试问卷帘人， 却道海棠依旧。 知否， 知否？ 应是绿肥红瘦。</p>	<p>Як уві сні Минулої ночі був короткочасний дощ, дув поривчастий вітер. Глибокий сон не розвіяв залишків вина. Я спробувала запитати покоївку, яка піднімала фіранку, Та відповіла, що квіття яблуні- креба – як раніше. «Хіба ти не знаєш? Хіба ти не знаєш? Зелені мають бути пухкими, а червоні – тонкими».</p>	<p>Наче сон ("Жу мен лін") Минулої ночі – рвучкий вітриган і краплини дрібні; На ранок ще хмелю зосталося трохи – та сон був міцний. Спитала служницю, яка відгортала фіранки: "Як справи із яблунею, що росте у дворі?" – "Як раніш..." Чи так – а чи ні? Чи так – а чи ні? Напевно, опали квітки, і листки зеленіють рясні.</p>
4	<p>醉花阴 薄雾浓云愁永昼，</p>	<p>Сп'яніла у тіні цвіту Легкий туман, густа димка, сумно весь нескінченний день.</p>	<p>Сп'яніла в тіні квітів ("Цзуй хуа ін")</p>

	<p>瑞脑消金兽。 佳节又重阳， 玉枕纱厨， 半夜凉初透。 东篱把酒黄昏后， 有暗香盈袖。 莫道不销魂， 帘卷西风， 人比黄花瘦。</p>	<p>Камфорний ладан перетворюється на попіл усередині золотого звіра. Знову фестиваль Подвійної Дев'ятки, До дорогоцінної подушки, за серпанкове драпування Опівночі входить холод. Тримає вино після заходу сонця біля східної огорожі, Тонкий аромат наповнює рукава. Не кажи, що в неї не розбите серце... Як західний вітер піднімає фіранку, Вона більше зів'яла, ніж жовті квіти.</p>	<p>Слабкий туманець, і на небі захмарилося – я сумую весь день; Із печі – камфол, наче звір здичавилий іде. Яке нині свято чудове – ізнову Чун'ян! Подушка з нефриту, фіранки шурхочуть – Крізь них прохолода опівночі тихо гряде. Вино я приношу від східної та й огорожі – як вечір спаде; А пахощів – повні рукава; надворі темніє. Як гірко мені – не сказати, мов душа моя зникла... Фіранки скрутили, бо західний вітер. Я тонша і від хризантеми – створіння худе.</p>
5	<p>一剪梅 红藕香残玉簟秋， 轻解罗裳， 独上兰舟。 云中谁寄锦书来？ 雁字回时， 月满西楼。 花自飘零水自流， 一种相思， 两处闲愁。 此情无计可消除， 才下眉头， 却上心头。</p>	<p>Одна зрізана гілка цвіту сливи Аромат червоних лотосів зникає в нефритово-циновковій осені. Вона легенько розв'язує свою муслінову одіж, Щоб сісти на борт човна магнолієвого наодинці. Серед хмар хто посилає парчевого листа? Як диких гусей ієрогліф повертається, Місячне світло заливає західну вежу. Квіття опадає саме, вода тече сама. Один вид туги, Бездіяльний смуток у двох місяцях. Немає засобів позбутися цього почуття. Як тільки воно залишає брову, Воно спливає в серці.</p>	<p>Зрізана сливова гілка ("Гі цзянь мей") Розвіялись пахощі лотоса красного; в осінь – цинівка твердая. Легенько скидаю одіж і шаль, Сама в орхідеєвий човен сідаю. Та межі туману і хмар хто на шовку листа перешле? Як диких гусей повертався клин, Я повню уздріла: на заході провисає. Водиця спливає, квітки ж бо природно на вітрі собі облітають. Лиш спогад єдиний про нього зостався; Обох нас велика печаль переймає, І ніяк позбутися стану сумного, не стерти безмежну журбу... Впадуть мої брівки – уже не заграють; Та мушу підняти я серце безкрає!..</p>
6	<p>声声慢 寻寻觅觅， 冷冷清清， 凄凄惨惨戚戚。 乍暖还寒时候， 最难将息。 三杯两盏淡酒， 怎敌他、 晚来风急？ 雁过也， 正伤心， 却是旧时相识。 满地黄花堆积。 憔悴损，</p>	<p>За одним звуком слідує інший, довга мелодія Нишпорю й нишпорю, шукаю й шукаю, Студено і холодно, тихо й безлюдно, Сумно, скорботно, нещасно. В цю пору року, коли зараз тепло, скоро знову холодно, Я просто не можу подбати про себе. Дві-три чаші легкого вина, Їх недостатньо, щоб протистояти стрімкому вечірньому вітру. Пропливають дики гуси,</p>	<p>Звук за звуком повільний ("Шен шен мань") Блукаю-блукаю, шукаю-шукаю, Студено-студено, безлюддя німе. Печально-печально, сум серденько крає... Оце нещодавно тепліло, та холод вернувся ізнов; Спочити – як важко мені, надзвичайно!.. Три склянки, дві чаші та й недорогого вина, І як же це витримати, коли вітер вечірній всякчас дощукає? Вже геть пропливли дики гуси,</p>

	<p>如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑？梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得！</p>	<p>Розбивають мені серце, І вони не хто інші, як мої давні знайомі! Купами всюди хризантеми. Засохлі та пошкоджені; Тепер хто їх зірве? Я прикипаю до вікна; Зовсім одна, що я буду робити, поки не стемніло? Мряка на листя утунів Крапотить і капає, капає і крапотить до вечора. Як все це можна Описати одним словом «сум»?</p>	<p>Так гірко, і зранене серце – я раптом згадала, що з давніх часів його знаю. Заповнили землю усю жовті квіти – від краю до краю. Зів'яли й опали ясні пелюстки – хто ж тепер їх, в цю пору сумну, позриває? Стою – і немов стережу я вікно. Сама я, одна – як же так, що тепер почорніла безкрайньо? Утуни стоять, разом з ними спадають дрібні дощі, Стоять аж до сутінків жовтих і тихо краплини-перлини скидають. І як же картину оцю Один нескладний ієрогліф "печаль" уміщає?!</p>
7	<p>漁家傲 雪里已知春信至， 寒梅点缀琼枝膩。 香脸半开娇旖旎， 当庭际， 玉人浴出新妆洗。 造化可能偏有意， 故教明月玲珑地。 共赏金尊沈绿蚁， 莫辞醉， 此花不与群花比。</p>	<p>Рибалка гордий Серед снігу ми знаємо, що весняний посланець прибув. Красується холодна слива, сяють її віти коштовностями. Запашне обличчя наполовину видно, демонструючи скромну красу. На краю двору, нефритова красуня виходить після купання, її макіяж щойно змитий. Творець, напевно, був упереджений у своєму намірі повеліти яскравому місяцю світити на цьому місці. Ми разом насолоджуємося темними бульбашками в золотому кубку. Не відмовляйся пити занадто багато, цю квітку неможливо порівняти ні з якою іншою.</p>	<p>Гордість сім'ї рибалки ("Юй цзя ао") Хай сніги, та відомо: весна незабаром прилине, Причепурена слива зимова блискуча, мов гілля Цюншу – Її личко духмяне, красиве і ніжне, розквітло лиш наполовину; І росте вона біля будинку. Наче змила рум'яна – і ще красивіша, немовби нефриту каміння! Для Природи великої слива – дочка, особливо любима; То Природа навчила ясний місяченько на землю сіяти перлинно. Разом вип'ємо келих злотий, де зелені мурашки на винній гладіні, – Ми сп'яніти повинні! Квіти ці не зрівняти із квітами іншими!</p>
8	<p>漁家傲 天接云涛连晓雾， 星河欲转千帆舞。 仿佛梦魂归帝所。 闻天语， 殷勤问我归何处。 我报路长嗟日暮， 学诗谩有惊人句。 九万里风鹏正举。 风休住， 蓬舟吹取三山去！</p>	<p>Рибалка гордий Небо зливає хвилі хмар із ранковими туманами. Ріка Зірок починає обертатися, тисячі вітрил танцюють. Моя сновидна душа, здається, пішла до обителі Володаря Неба, Де я чую, як Небо говорить. Де твоя кінцева мета, запитує воно із щирою турботою. Дорога далека, кажу я, а день уже пізній. Я пишу вірші, але мої приголомшливі рядки народжуються намарно.</p>	<p>Гордість сім'ї рибалки ("Юй цзя ао") З'єдналося небо з землею, і хмаряні хвилі, уранці – туман; Танцюють вітрил тисячі, повернутися хоче набік Шлях-Чумак. Здається, що сниться: у божу обитель душа полетіла сама, І мова небесна пряма: Щемливо питаються, нині куди маю йти? Вже домівки нема! Кажу я: дорога туманна, і вечір надходить – навколо пільма; Поезію вчила – є кілька рядочків, що вражена ними юрма. На тисячі лі над землею птах пен – то борвій підійма;</p>

		Вітер дме за тисячі лі, гігантський фенікс незабаром здійметься в політ. О вітре, не слабшай! Подуй мій маленький човен до далеких Островів Безсмертних.	Стих вітер, уже не пройма; Віднесло в район Трьох Вершин заблукале човенце легке без керма.
9	武陵春 风住尘香花已尽, 日晚倦梳头。 物是人非事事休, 欲语泪先流。 闻说双溪春尚好, 也拟泛轻舟。 只恐双溪舴艋舟, 载不动许多愁。	Весна в Уліні Коли вітри стихають, земля ароматна, квіти всі спадають, День минає, мені лінь розчісуватися. Речі правильні, люди неправильні, тепер усе закінчено! Хочу заговорити, першими течуть сльози. Я чула, що весна все ще чудова на Подвійних Потоках, Я хотіла би покататися на легкому човні. Але я боюся, що маленькі човники-коники там Не можуть нести такий вантаж смутку.	Весна в Уліні ("Улін чунь") Вітрило затих; пил із повівом квітів ошатних розвіявся теж. Увечері стомлена, коси чешу я м'які. Все суще правдиве навколо – та істина видима людям простим невтямки; Я мовити хочу – лиш падають сліз крапельки. Говорять, на річці Шуансі благодатна весна іще в розквіті сил; Збираюсь по ній попливти я на човні легкім. Боюся того, що по бистрій Шуансі мій малесенький човник легкий Багато печалі несе, і її не утримать- таки!
10	小重山 春到长门春草青, 红梅些子破, 未开匀, 碧云笼碾玉成尘, 留晓梦, 惊破一瓿春。 花影压重门, 疏帘铺淡月, 好黄昏。 二年三度负东君, 归来也, 著意过今春。	Низькі ряди пагорбів До Довгих Воріт приходять весна, весняні рослини зеленіють. Червона слива потроху розпускається, Ще не в повному розквіті. Блакитні хмари вкривають жорна, шматки нефриту лежать купою, як пил. Мій затяжний світанковий сон Різко розбивається горнятком весни. Тіні квітів тиснуть на подвійні двері. Нещільні фіранки вкриті блідим місячним світлом, Який сьогодні гарний вечір! Тричі за два роки я зрадила Володаря Сходу. Тепер, коли він знову повернувся, Зосереджуся думками на тому, щоб насолоджуватися цією весною.	Маленька гора ("Сяо чжун шань") Весна до палацу Чанмень завітала; весняна травиця – зелена. Слив диких замало навколо річок поросло, і не всюди з'явився ще квіт. У кошику хмар лазурових давно вже став пилом дрібенький нефрит. А рештки сновиддя ранкового враз перервала піала весни. Ось тиснуть силуети квіток на всі яруси брами; На шторах прозористих – місяця світло туманне; яка прехороша сутінь! Вже тричі за сії два роки я зрадила мого володаря східного, А втім – повернулась сюди, тож навмисне тепер не змарную цієї весни.