
UDC 821.581:305-055.2

DOI <https://doi.org/10.51198/chinesest2024.03.045>

ARTISTIC REPRESENTATION OF FEMALE IDENTITY IN THE CHINESE POST-FEMINIST NOVEL

V. Shaf

Master's student

Educational and Scientific Institute of Philology
of Taras Shevchenko National University of Kyiv
14, Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601
valyashafft@gmail.com

N. Isaieva

Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor,
Educational and Scientific Institute of Philology
of Taras Shevchenko National University of Kyiv
14, Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601
n.isaieva@knu.ua

The article analyzes the post-feminist concept of gender identity in the modern Chinese women's novel and defines ways of its artistic expression. The research material is Wei Hui's novel "Shanghai Baby" (1999). This work is a Chinese version of the genre Chick lit, which depicts the life of a modern emancipated woman in a metropolis. The gender identity of the heroine Coco is fluid, changeable, and multifaceted. The article considers the following components of gender identity: sexual, gender role, mental, and socio-cultural. It is determined that Coco is aware of herself as a woman, her appearance and behavior reflect the stereotypes created by glossy magazines and advertising. The authors pay considerable attention to the analysis of bodily practices (unbridled behavior, love relationships), which define the "essence of femininity" in the novel. The sexual behavior of the heroine became the subject of harsh criticism in China and the object of interest in the West. The article considers such behavior as an important component of love (not only heterosexual) relationships and a woman's self-determination. In the structure of the heroine's gender identity, the choice of gender-role behavior is important. In her novel, Wei Hui offers a large list of non-trivial gender roles, which are the result of filling the traditional form with feminocentric content. The paper analyzes traditional roles reinterpretation mechanisms, the carnivalization of these roles, and embodiment by the heroine. The sociocultural component of Coco's identity reveals the masculine-feminine and East-West binarism of her consciousness. The article analyzes the heroine's motivation for creativity as a result of the expression of masculine (desire for success) and feminine (introspection, search for the meaning of life) character traits. Instead, in the creative process, she reveals a feminine way of artistic thinking associated with the sublimation of motherhood (novel = child), autobiography, superimposition of the text on one's own life, duality (author = heroine), and also uses the feminine techniques of «writing through the body». The article examines the influence of Western and Eastern (Chinese) cultures on the formation of Coco's female identity. The dominant Chinese cultural component is an echo of tradition that limits the heroine's self-expression, while the Western component is simulative, but offers the heroine a sense of personal freedom.

Key words: Chinese literature, Wei Hui, gender identity, Chick-lit, postfeminism.

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В КИТАЙСЬКОМУ ПОСТФЕМІНІСТИЧНОМУ РОМАНІ

В.С. Шаф, Н.С. Ісаєва

Стаття присвячена аналізу постфеміністичної концепції гендерної ідентичності героїні роману Вей Хуей «Дівчисько із Шанхаю» та визначенню способів її художнього вираження. Роман є китайським варіантом літератури *чикліт*, в якому відображене життя сучасної емансипованої жінки в мегаполісі. Гендерна ідентичність героїні на ім'я Коко вирізняється плинністю, мінливістю й багатоаспектністю. У статті розглядаються такі складові частини гендерної ідентичності: статева, статоворольова, сексуальна, психічна, соціокультурна. Визначено, що Коко усвідомлює себе жінкою, її зовнішність і поведінка відображають стереотипи, створені глянцевиими журналами та рекламою. У статті значна увага приділяється аналізу тілесних практик (розкута поведінка, любовні стосунки), які в романі визначають «сутність жіночості». Сексуальна поведінка героїні стала предметом жорсткої критики в Китаї й об'єктом зацікавлення на Заході. У статті вона розглядається як важлива складова частина любовних (не лише геретосексуальних) стосунків та самовизначення жінки. У структурі гендерної ідентичності героїні неабияке значення має вибір статоворольової поведінки. У романі пропонується широкий каталог нетривіальних гендерних ролей, які є результатом наповнення традиційної форми феміноцентричним змістом. У статті аналізуються механізми переосмислення традиційних ролей, їхня карнавалізація та втілення героїнею. Соціокультурний складник ідентичності Коко відкриває маскулінно-фемінінний і східно-західний бінарнізм її свідомості. У статті аналізується мотивація героїні до творчості як наслідок вираження маскулінних (прагнення успіху) та фемінінних (самоаналіз, пошук сенсу життя) рис характеру. Натомість у творчому процесі вона виявляє фемінінний спосіб художнього мислення, пов'язаний із сублімацією материнства (роман = дитина), автобіографізмом, накладанням тексту на власне життя, двійництвом (авторка = героїня), а також використанням жіночих прийомів «письма крізь тіло». У статті досліджується вплив західної та східної (китайської) культур на формування жіночої ідентичної Коко. Домінуюча китайська складова є відлунням традиції, яка обмежує самовираження героїні, натомість західна складова має симультивну природу, однак пропонує героїні відчуття особистісної свободи.

Ключові слова: китайська література, Вей Хуей, гендерна ідентичність, чикліт, постфемінізм.

Сучасні дослідження гендерної ідентичності на теренах гуманітаристики засвідчують складність її структури та змісту. Цьому сприяє й суперечливість самого поняття «гендер», введеного до наукового обігу американським психоаналітиком Робертом Столлером у 1968 році на позначення соціальної статі [Stoller 1968, 52], тобто соціальних проявів статевої диференціації. Відтоді значна когорта дослідників пристала до розуміння гендеру як соціологічної категорії, тобто соціально сконструйованої ідентичності чоловіків і жінок, що протиставляється біодетерміністській концепції статевих відмінностей. Утім низка науковців наразі обстоює думку про обмеженість соціоконструктивіського підходу, який, за словами Н. Гапон, веде до «втрати багатства чоловічого й жіночого образу, духовних (релігійних, національних) аспектів гендерного буття» [Гапон 2002, 22]. У цьому контексті слушною є думка соціологині В. Алексєєвої, що в гендерній ідентифікації важливими є соціально-історичні, культурні та індивідуально-психологічні чинники. Вона вказує на

«варіативність чоловічого та жіночого характеру і стилю життя», зумовлених цими чинниками, які «визначають траєкторії життєвого шляху та конструюють певні гендерні ідентичності» [Алексеева 2005, 10–11]. Отже, ця категорія розуміється дослідницею як інтегративна. На користь цього свідчить і розвідка М. Боровцової, в якій розглядаються три теоретичні підходи до тлумачення змісту та структури гендерної ідентичності особистості у межах взаємозв'язку «психологічної репрезентації статі» та особистісного «Я» [Боровцова 2011]. Дослідниця вирізняє свідомісний, статусно-рольовий та самісний підходи, які по суті є трьома складниками комплексного тлумачення феномену гендерної ідентичності.

Свідомісний підхід виражається у розумінні гендерної ідентичності як певного усвідомлення особистістю своєї статі [Боровцова 2011, 20], що формується в межах синтезу психологічних, соціологічних та культурологічних чинників. Гендерна ідентифікація відбувається як «переживання індивідом своєї позиції «Я» по відношенню до соціальних канонів – еталонів статі» [Морозова-Ларіна 2011, 57] або ж як свідоме «прийняття моделей мужності й жіночності», вироблених певною культурою [Клюйкова-Цобенко 2010, 206]. Прикметно, що в межах цього підходу подолане ігнорування поняття «стать» чи заміщення його гендером. Разом з тим гендерна ідентифікація не має прямого зв'язку зі статевим самовизначенням особистості, вони можуть «вступати у конфлікт», якщо психо-біологічна природа індивіда не корелює з гендерними нормами щодо власної статі.

Статусно-рольовий підхід окреслює гендерну ідентичність як «статус оволодіння гендерною роллю» [Боровцова 2011, 21], тобто свідоме засвоєння нормативних поведінкових моделей, які за суспільною домовленістю вважаються репрезентантами маскуліності й фемінінності. Останні знаходять вираження переважно у контексті «системи статевої стереотипів і символів» [Словник гендерних термінів 2016, 66]. У цьому підході знаковою є думка Дж. Батлер про перформативну природу гендеру, що реалізується через діяльність, або ж «вираження» [Butler 1990, 33]. І. Гоффман зі свого боку описав варіативність «виражень» статевої приналежності в ситуаціях міжособистісного спілкування, назвавши це *гендерним дисплеєм*. Загалом під вказаним терміном він розуміє формальні конвенційні акти або певні ритуали, які «в іконічний спосіб відображають фундаментальні основи соціальної структури» [Goffman 1976, 76], насамперед статевої ролі. Тож індивіди виступають у кожній сцені комунікації як актори, котрі залучають відповідний інструментарій (зовнішність, тембр голосу, жести, стиль поведінки тощо) для вираження гендерної різниці. Така «театралізована» інтерпретація гендерної ідентичності найбільше відповідає способу продукування відповідних ролей у постмодерному суспільстві XXI ст. Ці ролі, за слушним висновком М. Боровцової, стають «поліваріантними змінними», що надає їм радше ознак метафори, аніж нормативу [Боровцова 2011, 22].

Самісний підхід розглядає гендерну ідентичність як аспект особистісної ідентичності, що ґрунтується на суб'єктивному відчутті власної статі. Ідеться про «психологічну репрезентацію статі», пов'язану з фізіологічними, соматичними (тілесними) та сексуальними особливостями індивіда. О. Гомілко підкреслює, що тілесність «є не менш важливим конститутивним чинником

особистості, аніж розум, воля або соціальне середовище» [Гомілко 2001, 195]. Тілесні практики часто стають предметом аналізу в жіночих студіях. Зокрема, І. Карпенко доводить, що саме «через тілесність формується решта системних елементів жіночої самоідентифікації – сексуальність, партнерство, материнство та професійна діяльність» [Карпенко 2013, 59].

Усі три підходи є складниками цілісного осмислення сутності гендерної ідентичності особистості, тож всі вони застосовуються у різних галузях гендерних досліджень, зокрема у літературознавстві. Н. Зборовська визначає предметом гендерного літературознавства «соціальні та культурні конфігурації «жіночого» та «чоловічого» та різні форми сексуальності, виявлені в тексті [Зборовська 2003, 294]. О. Шаф конкретизує завдання гендерного аналізу тексту у двох основних аспектах: 1) особливості художнього «преломлення» в тексті гендерно-статевий ідентичності автора; 2) специфіка зображення «гендерно диференційованих типів особистостей» літературних героїв [Шаф 2018, 84].

Мета статті – на основі комплексного розуміння поняття гендерної ідентичності визначити постфеміністичну концепцію жіночої самоідентифікації героїні роману Вей Хуей «Дівчисько із Шанхаю» та описати способи її художнього вираження.

У роботі залучені такі основні **методи дослідження** як гендерний аналіз (для визначення сутності та проявів гендерної ідентичності) та структурно-типологічний метод (для формування структурного каркасу жіночої самоідентифікації літературної героїні). Частково використовується психоаналіз і культурно-історичний метод.

Вей Хуей (卫慧, справжнє ім'я Чжоу Вейхуей – 周卫慧) – одна з найепа-тажніших письменниць сучасного Китаю. Її напівавтобіографічний роман «Дівчисько із Шанхаю» («上海宝贝») вийшов друком у 1999 році, в період активного становлення постфеміністичної прози. Він став тріумфом письменниці й водночас шокував китайську академічну спільноту своєю відвертістю й провокативністю. Тож почали лунати відгуки на кшталт: «“Дівчисько із Шанхаю” – літературне сміття» [李珂 2024], «Секс, хіть, наркотики: її роман – це занадто для Китаю» [Shen 2000]. Авторку звинуватили у схиланні перед західною культурою, після чого твір був заборонений. Однак він відразу привернув увагу західних перекладачів і літературознавців, що породило низку наукових досліджень різної проблематики, як-от: особливості перекладацької рецепції роману в контексті західних стереотипів [Liu, Baer 2017], пошук ідентичності молодого покоління урбаністичного Китаю на тлі конфлікту індивідуалістичних і колективістських систем цінностей [Weber 2002], пошук шляхів соціалізації освічених молодих китаянок у мегаполісі [Song 2016], критика подвійних дискурсів постфемінізму та споживацтва в романі Вей Хуей як зразка жанру Chick-lit [Chen 2009; Koetse 2012] та ін. Згодом з'явилися розвідки і в Китаї, зокрема такі, що досліджують специфіку твору як типового зразка літератури «письменниць-красунь», котра відображає культуру консюмеризму [贺桂梅 2008; 石少华 2018]; природу тілесності в романі [桂思琪 2018; 廖静 2018]; специфіку відтворення глобалізаційного урбан-простору Шанхаю [袁捷 2015]; сутність суперечностей між споживацькими цінностями і гендерною політикою у творі [李珂 2024] тощо. Утім не було виявлено розвідок, присвячених аналізу цілісної структури й змісту гендерної ідентифікації героїні роману

«Дівчисько із Шанхаю», що могло би поглибити розуміння трансформаційних процесів у свідомості молодого покоління порубіжжя ХХ – ХХІ ст. у контексті наявних протиріч і викликів тогочасного китайського суспільства. Це становить актуальність і новизну запропонованої статті.

Роман Вей Хуей «Дівчисько із Шанхаю» найчастіше розглядається китайськими дослідниками як зразок літератури «письменниць-красунь» («美女作家»), яка з'явилась у другій половині 90-х років ХХ ст. як результат розвитку урбаністичної споживацької культури та відповідь на запити масового читача. Сама назва «письменниці-красуні» пов'язана із яскравою (сексуальною) зовнішністю й епатажною поведінкою мисткинь «нової генерації» (ще їх називають «поколінням постсімдесятих»). За спостереженням проф. Хе Гуймей, образ жінки у цій літературі не вкладається у межі феміністичних концепцій (у владно-політичному сенсі), натомість протиставляється як традиційному зразку пасивної й слабкої «другої статі», так і образу з «обмеженим розумінням фемінінності», який культивувався в жіночій літературі до середини 1990-х років [贺桂梅 2008]. Критикиня наполягає на комерційній спрямованості прози «письменниць-красунь», називаючи її «бестселерами жіночої літератури» (女性文学热), що скеровує авторок прориватися у «заборонені зони» – реабілітація тіла, наркотики, вільне кохання, гламурні вечірки, життя андеграундної спільноти тощо [贺桂梅 2008]. Така думка, на наш погляд, є дещо спрощеною й упередженою, адже комерційна складова частина цієї літератури не применшує її ролі у відтворенні молодого покоління емансипованих китайок, які активно шукають (чи формують) свою ідентичність на тлі розвитку культури постфемінізму.

Дискурс постфемінізму в Китаї формувався в межах глобалізаційних процесів (з активним засвоєнням зразків західного стилю життя) і розвитком споживацької системи цінностей. Він стає результатом критичного переосмислення політичної концепції «жіночого звільнення» і орієнтації на жіноче буття в новому мінливому світі. За спостереженнями Сунь Гуйчжун [孙桂荣 2010], в умовах економічної конкуренції з чоловіками жінки змушені переглянути арсенал власних принад (зокрема, красу), тож з'являється гендерний дисплей «жіночої чарівливості /привабливості» («女人味») у публічному та приватному просторі. Окрім того, дослідниця зауважує, що специфіка постфеміністичного мислення в Китаї зумовлена вульгаризацією, індивідуалізацією і деморалізацією культури (під західним впливом, звичайно), що знецінює проголошену феміністками жіночу незалежність, соціалізацію й особисту боротьбу. На наш погляд, це досить категоричний висновок, суголосою критиці відвертої прози «письменниць-красунь». Проте висновки Сунь Гуйчжун дещо нагадують західну концепцію постфеміністичного «зворотного слешу» («backslash»), пов'язану із певним розчаруванням у досягнутих феміністськими практиками результатів та розмірковуванням про повернення до «старого досвіду – фіксованих гендерних уявлень і традиційної моралі» [Redmond 2014, 56]. Однак концепція «зворотного слешу» не здатна скасувати закорінену у свідомості нового покоління модель незалежної активної жінки, яка сама обирає власний спосіб і стиль життя. Утім щоразу вибір є складним і неоднозначним, таким, що може поєднувати протилежні концепти. «Зворотний слеш» радше апелює до перформативної гендерної ідентичності жінок, яка передбачає прийняття

усього «різноманіття й протиріч та відкидання концепту універсальної жіночої ідентичності, побудованої на досвіді західних жінок середнього класу» [Redmond 2014, 67]. Визнаючи здобуття відносної гендерної рівності, західні постфеміністки (або феміністки «третьої хвилі») не бачили сенсу у боротьбі проти патріархальної системи, натомість вони докладали зусилля для досягнення повноцінного вивільнення жінки як особистості та забезпечення її самотнього життя у межах системи.

Подібні тенденції простежуються і в китайському суспільстві. Сунь Гуйчжун, до прикладу, засвідчує популярність ідеї «всебічного вивільнення жінки» за межами суспільно-політичного дискурсу, а саме вивільнення тілесного. Тобто жінка має усвідомити свою сутність шляхом пізнання власного тіла і в такий спосіб переоцінити себе [孙挂荣 2010]. Ця думка, на наш погляд, корелює з концепцією «постфеміністичної чуттєвості» (postfeminist sensibility) Р. Гілл, яка визначає поняття «фемінність» як тілесні властивості (тобто дорівнює жінку до її тіла) [Gill 2017, 617]. У масовій культурі, за уточненням А. Вінч, «тіло є об'єктом жіночої праці: <...> її активом, її продуктом, її брендом та її брамою до свободи й розширення можливостей» [Winch 2015, 234]. Очевидно, що це визначення близьке до розуміння китайської «жіночої чарівливості», про яку йшлося раніше.

Засади постфемінізму знайшли прихильність багатьох пересічних жінок на Заході і в Китаї, зокрема, через появу нових жанрів жіночої літератури на зразок *чикліт* (Chick-lit – досл. «література для ціпочок»). Китайську прозу «письменниць-красунь» часто визначають як національний варіант *чикліт* [Chen 2009; Koetse 2012]. Особливістю цього жанру є відверте (без табу й упереджень) зображення життя сучасної емансипованої жінки в постфеміністичному дискурсі. Легка самоіронічна манера письма та близька за проблематикою жіноча історія спонукає читачок ідентифікувати себе з героїнями романів, що і становить основну мету *чикліт* [Ferriss 2006, 26]. Головна героїня цієї літератури – це молода жінка, зображена у різних сферах життя в мегаполісі. Вона намагається інкорпорувати у своє життя усі можливі жіночі ролі, поєднуючи кар'єрні здобутки, творчу реалізацію із романтичними стосунками, побутом, іноді створенням родини. Переконливим є висновок, що постфеміністична література не фокусується на з'ясуванні того, якою є або має бути жінка, натомість заперечує будь-яку конкретику й вичерпність [Циганкова 2017, 140]. Тож ідентичність героїнь *чикліт* множинна й плинна, тобто така, що залежить від перманентного вибору героїнь між тим, якими вони хочуть бачити себе, і тим, якими їх прагне сприймати суспільство.

Головна героїня роману «Дівчисько із Шанхаю» – епатажна панянка, яка обрала собі псевдо Коко на честь всесвітньовідомої ікони стилю Коко Шанель. Вона перебуває у постійному пошуку себе, що виражається в екзистенційних роздумах: «Що я за людина? Мати та батько впевнені, що я справжній диявол, якому бракує совісті» [卫慧 2012] (тут і далі переклад автора – В. Ш.), а також у творчій реалізації та любовних стосунках. Тож центральною у творі є художня репрезентація різних складників гендерної ідентичності героїні – статевої, статеворольової, сексуальної, психічної, соціокультурної (саме такі складники пропонує розглядати в ідентичності ліричного суб'єкта О. Шаф [Шаф 2019, 65]).

Статева ідентичність ліричного суб'єкта у художньому тексті, за спереженням О. Шаф, оприявлюється через артикуляцію власної статі та відповідний тілесний досвід [Шаф 2019, 65]. Самоідентифікація Коко як жінки відбувається через дорівняння свого досвіду до досвіду відповідної статевої групи, що відображається у вживаних нею фразах: «Я, як і всі жінки...», «Я, як і багато моїх ровесниць» тощо. Водночас її жіноча ідентичність дискурсивна, оскільки вона конструюється у межах стереотипів споживацького суспільства, створених глянцевиими журналами, рекламними проспектами, голлівудськими фільмами тощо. Як і годиться, героїня полюбляє шопінг, модний одяг, стильний макіяж. З приводу останнього вона говорить: «Мені завжди до вподоби підводити брови, накладати тіні, малювати губи. Лише заради цього пихатого задоволення варто було народитися жінкою» [卫慧 2012]. Тобто в основі жіночої самоідентифікації лежить задоволення, що відповідає концепції Ж. Бодрієра про споживацьку сутність реабілітованого тіла [Baudrillard 2017]. Тож ідентичність героїні ґрунтується на гедоністичних тілесних практиках. Ідеться про б'юті-процедури, богемні розваги, творчі перевтілення, сексуальні «пригоди» тощо. Навіть шопінг для героїні втрачає будь-яку практичність і стає порятунком від сумного настрою, своєрідною розвагою, за якої вона купує «надто претензійні та надто фривольні» для вбирання речі, придатні лише для милування перед дзеркалом. Коко повсякчас ніби бере участь у маскарадї, де сміливо приміряє на себе образи різних жінок (відомих, як Шанель, чи уявних), створених рекламою і глянцем.

Варто зазначити, що найяскравіше у романі «Дівчисько із Шанхаю» відтворена жіноча тілесність у змалюванні сексуального досвіду. Авторка відкидає упереджений погляд на інтимну сторону життя як на вульгарну й табуовану, натомість відверто описує множинну жіночу насолоду як означник статевої ідентичності героїні. Це корелює з думкою Ж. Бодрієра про те, що у споживацькому суспільстві тіло «фактично заміняє собою душу в її моральній та ідеологічній функції» [Baudrillard 2017, 36]. В одній з інтимних сцен Вей Хуей так описує відчуття своєї героїні: «Цієї миті я зазнала блаженної сексуальної насолоди, гори і моря занурилися в безодню захоплення, і мені здалося, що я кохаюся з усіма чоловіками світу» [卫慧 2012]. Крім того, авторка схильна ототожнювати тіло із жіночим єством (що відповідає концепції «постфеміністичної чуттєвості» Р. Гілл). Це прочитується у сцені, коли Коко після самозадоволення «пробує себе на смак»: «На язиці залишився солонувато-гіркий присмак, присмак моєї справжньої жіночої сутності» [卫慧 2012]. Тож тілесні сексуальні практики у відвертій нарації від першої особи постають очищеними від негативних конотацій і представляються як визначальний компонент жіночої ідентичності Коко.

Статеворольова ідентичність суб'єкта, на думку О. Шаф, передається через «моделі поведінкової самоідентифікації» у стосунках із представниками обох статей [Шаф 2019, 65]. Маскарад ідентичності, в якому бере участь Коко, включає низку статевих/гендерних ролей, які розкриваються в постфеміністичному дискурсі перманентного вибору героїні. Такий вибір К. Карпенко окреслює як процес самоідентифікації жінки через взаємодію патріархальних соціально-культурних традицій та принципів егалітаризму [Карпенко 2013, 60]. Патріархальна китайська традиція закріплює за жінкою такі основні гендерні

ролі: порядна дружина і гарна матір (贤妻良母), талановита дівчина і вишукана красуня (才女佳人), розбещена жінка (淫妇泼妇) [陈晓明 2009, 117]. Хранительською традицій у романі є мати Коко, яка органічно втілює роль «порядної матері й дружини». Утім для Коко така роль неприйнятна, її протест знаходить вираження в розкутій поведінці, у виборі романтичних партнерів та загалом кола спілкування, у божемному способі життя, у прагненні письменницького визнання та кар'єрного успіху. Конфлікт поколінь і зміна світоглядних принципів втілюється у символічному зреченні матір'ю Коко: «Мені навіть здається, що ти мені не рідна дочка!» [卫慧 2012]. Коко сповідує стиль життя child-free, утім її материнський інстинкт сублімується у творчості: задум, написання й видання роману сприймається як виношування й народження дитини. Символічний зв'язок творчості з репродуктивною спроможністю Коко помічає її психолог Девід У: «Ти страшно боїшся, що твоє тіло зміниться, а книга не вийде. Можливо, це страх перед вагітністю чи тривога за долю нового роману» [卫慧 2012]. Тож героїня може прийняти лише сублімативну роль матері.

Інші традиційні ролі – «талановитої красуні» й «розбещеної жінки» – хоча й виявляються актуальними для Коко, втім у постфеміністичному дискурсі набувають інакшого сенсу (відбувається взаємодія патріархальних та егалітарних принципів). Роль талановитої красуні зазнає деструкції й розпадається на множинні ролі світських левиць, мисткинь (художниць, письменниць, журналісток, акторок), гламурних мешканок мегаполісу та ін., тобто усі ролі представниць місцевого бомонду, котрі складають коло спілкування героїні. До цього кола можна включити й представниць андеграунду (так званих *лінглеїв*, тобто «інакших»), котрі втілюють альтернативний погляд на красу, естетику і творчість. У процесі самоідентифікації Коко має широкий вибір поведінкових моделей, з яких вона опановує близькі їй. Певні ролі вона приймає органічно (письменниці, цілеспрямованої інтелектуалки, гламурної мешканки мультикультурного мегаполісу, авантюристки), а деякі лише фрагментарно віддзеркалює в строкатому оточенні, постійно формуючи свою індивідуалізовану жіночу ідентичність.

Роль «розбещеної жінки / розпусниці» кардинально переосмислюється Вей Хуей у процесі моделювання поведінки її героїні. Варто зазначити, що в андроцентричній системі традиційних цінностей Китаю жінка втрачала суб'єктність, а тіло її товаришувалося, тому вибір жінки, керований її потребами, розцінювався як розбещеність: жінка мала лише служити чоловікові, підкоряючись його потребам, а жіноча зрада була абсолютним табу. Вей Хуей проблематизує самі поняття «жіноче бажання» і «жіноча зрада». Вона створює ситуацію любовного трикутника як результат пошуку героїнею повноцінного емоційного й тілесного задоволення. Аби компенсувати нестачу фізичних стосунків із романтичним і слабосилим Тяньтянем, вона починає зв'язок із Марком: «...він, як зараза, засів у моєму вразливому тілі, враженому невиліковним вірусом тілесного потягу» [卫慧 2012]. Героїня попервах відчуває докори сумління і приховує свій «гріх» у шатах обману. Утім Коко не вважає це зрадою, як і не сприймає ці зв'язки аморальними: вона поєднує душевну близькість з Тяньтянем і фізичне задоволення з Марком. Авторка називає цю ситуацію «нормальним, здоровим ставленням до життя» емансипованої жінки. Тож роль «розпусниці» зазнає гендерної інверсії у феміноцентричній системі

координат і перетворюється на позитивні ролі «звабливої жінки», «пристрасної коханки». У свідомості Коко ці ролі набувають відтінку карнавальності: танцюючи в нічному клубі, вона уявляє себе принцесою у східному гаремі або чарівливою хижачкою-Медузою з давньогрецького міфу.

Сексуальна орієнтація героїні передається через особливості вираження нею інтимних почуттів / рефлексій в «асоціативному контексті» [Шаф 2019, 65], що тісно пов'язані із *психологічною репрезентацією* статі. Асоціативний контекст в романі конструюється через алюзії або прямі цитати із творів світової літератури, відомих яскравими експлікаціями сексуальних стосунків (зокрема, твори Г. Міллера, М. Кундери, Чжан Айлін, С. Плат, М. Дюрас, В. Вулф та ін.). Психічні рефлексії та сексуальна поведінка Коко моделюється у різних стосунках, які, з одного боку, є віддзеркаленням цих алюзій, а з іншого, – строкатою мозаїкою різних проявів жіночості. Відверта фемінінна сексуальність Коко проявляється у стосунках з іноземцем (німцем) Марком, заснованих на владній дихотомії *оволодіння – підкорення*, посилені протиставленням Захід – Схід. Для опису цих стосунків авторка виносить в епіграф слова С. Плат: «Кожна жінка жадає фашиста, / щоб в обличчя чоботом, жорстоко / із жорстоким серцем звіра... » [卫慧 2012], а потім вдруге повторює їх у думках героїні. У тексті відсутня відверта жорстокість і насильство, однак владна (завойовницька) сексуальна поведінка Марка постійно корелює з наведеною цитатою у відчуттях Коко: «Він рвучко схопив мене, без усяких церемоній, як банківський грабіжник, щодуху поніс до виходу з галереї й кинув у салон свого форда» [卫慧 2012] тощо. Описи інтимних сцен із Марком відверто натуралістичні, без евфемізмів і метафор. Героїня детально описує свої тілесні рефлексії, підкреслюючи майже мазохістську насолоду і часто порівнюючи себе із вразливою дитиною. Утім вона не згодна визнавати себе підкореною жертвою (із втраченою суб'єктністю). В одній із бруталних сцен у стилі Г. Міллера вона заявляє Марку: «Ти не згвалтував мене, ніхто не зможе мене згвалтувати» [卫慧 2012].

Інакше виражається фемінінна сексуальність Коко у стосунках із Тяньтянем. Інтимні сцени тут обмежуються обіймами й поцілунками, де мотив доторку партнера позитивно концептуалізується у жіночій техніці письма. Цей мотив набуває сенсу тілесної «комунікації», сексуального «діалогу» [Шаф 2019, 156–157]. Тактильні рефлексії героїні сфокусовані на насолоді від пестощів і глибокого емоційного єднання з партнером, тому значна увага приділяється витонченим деталям: «Я відчула дрижання його вій на моїй шиї, і хвиля ніжності, мов лебединий пух, огорнула моє серце» [卫慧 2012]. Навіть прикре безсилля Тяньтяня у фантазіях Коко перетворюється на внутрішню боротьбу душевних поривань із закутим тілом: «Розшматоване пристрасне бажання не могло пробитись назовні через марево кохання та безпорадність плоті» [卫慧 2012]. Очевидно, що жіноча сексуальність героїні виносить у альтернативну реальність за межі владного дискурсу. Тяньтянь демаскулінується у всіх типах комунікації з Коко. Сексуальна поведінка героя не передбачає прагнення фізичного оволодіння жінкою, вона пасивна й очікувальна. Активність у цій парі зазвичай проявляє Коко, однак навряд чи варто її маскулінізувати, адже вона вдається до суто жіночих, підкреслено естетизованих прийомів зваблювання (оголене тіло, розкішна білизна, еротичні танці тощо). Фемінінність Тяньтяня

зближує його з Коко, що в тексті передається через традиційну метафору дзеркала: «Ми стояли, вдивляючись в обличчя одне одному, і кожен бачив свій образ у дзеркалі, своє відображення у водяній поверхні» [卫慧 2012]. На психологічному рівні відбувається гендерна солідаризація жінки з демаскулінованим чоловіком: «Він розридався, я теж. Усю ніч ми цілувалися, пестили і голубили один одного» [卫慧 2012]. Тож фемінінна сексуальність обох партнерів радше нагадує одностатеві стосунки, ніж варіант гетеросексуальної норми. Це певною мірою репрезентує дифузність форм жіночої сексуальності та схильність Коко до самопізнання у різні способи. Одним з них є коротке знайомство з лесбійкою Шамір, яке закінчується емоційним прощанням із пристрасним поцілунком. Коко збентежена новим досвідом і власними відчуттями, однак вона відкрита до подальших пошуків себе та звільнення від будь-яких стереотипів та упереджень.

Соціокультурна гендерна ідентичність героїні виражається у «рефлексії <...> своєї (не)відповідності гендерній ролі» у процесі «життєвої реалізації» [Шаф 2019, 65–66]. У романі «Дівчисько із Шанхаю» ідентичність Коко формується під впливом двох культур – східної (китайської) та західної (європейської та американської). Східна складова частина репрезентується переважно у портретних характеристиках героїні (з акцентом на розкішному волоссі), а також у деяких проявах східної жіночності, «насаджуваний» матір'ю. Традиційна мораль, що обмежує суб'єктність жінки, неприйнятна для Коко, проте підсвідомо вона викликає в героїні відчуття провини та сорому за невідповідність «правильній» гендерній ролі. Своєрідним порятунком для неї стає залученість до західної культури (стилю життя), яка розсуває межі дозволеного, дарує відчуття свободи.

Любовні стосунки Коко з двома чоловіками – китайцем Тяньтянем і німцем Марком – символічно виражають бажання героїні належати двом світам одночасно. Ці світи радше фрагментуються і протиставляються, ніж взаємодоповнюють один одного (власне, як образи Тяньтяня і Марка). Прагнення Коко наслідувати західний стиль життя є результатом прискореної в 1990-ті рр. вестернізації Китаю, котра деструктивно вплинула на наявну культурну ідентичність молодого покоління, але не запропонувала нової. Тож західна складова ідентичності Коко є переважно симульативною. До прикладу, вона полюбляє відвідувати шанхайські ретро-вечірки західного стилю, про які говорить: «Ми відчували ностальгію за богемними вечірками, які були популярні на Заході в шістдесяті, по-карнавальному веселими та яскравими» [卫慧 2012]. Героїні ностальгують за тим, у чому вони ніколи не брали участі. Західні розваги, музика, мода в рецепції шанхайської молоді постають як певна «інакша естетика», приваблива для наслідування. Тож усі гендерні ролі у межах цього карнавалу є зовнішньою формою без змісту, тобто симулякрами.

Глибокий сенс життєвої реалізації Коко має її професійна діяльність – письменство, в якому виявляється не лише культурна, а й гендерна бінарність героїні. Це корелює із думкою В. Вулф про природу творчої свідомості як таку, що поєднує чоловічу й жіночу складову [Вулф 2003, 99]. У процесі самоідентифікації Коко відчуває внутрішній конфлікт між письменницьким та жіночим еством (тобто творчість мислиться нею як прояв маскуліних патернів). Цьому сприяють і маскуліні риси характеру Коко, зокрема цілеспрямованість

і амбітність у ставленні до творчості, адже вона щодня думає про те, «як би зробити щось визначне та неабияке» [卫慧 2012]. Вона не приховує, що прагне визнання й успіху. Світ уявляється їй «райським садом» із безліччю соковитих яблук, які вона прагне з'їсти «одразу й цілком». Метафора саду викликає асоціації з біблійним Едемом та деструкцією міфу про Єву. Споживання героїнею «заборонених плодів» позбавляється конотацій гріховності, натомість набуваючи позитивного сенсу – цілеспрямованості та всебічної життєвої реалізації. Це підтверджується ще однією асоціацією – із небесним персиковим садом із класичного роману У. Чен'єня «Подорож на Захід» (XVI ст.), в якому зухвалий король мавп Сунь Укун з'їдає усі чарівні плоди, аби досягти найзаповітнішої мрії про безсмертя. У проєкції на світосприйняття Коко ці асоціації оприявлюють маскуліну складову її творчої свідомості. Водночас героїня, котра перебуває в постійному пошуку себе, підсвідомо відчуває у письменстві можливість самоаналізу та самовираження, а зрештою – спроможність «за щось зачепитися в цьому житті, щоб воно набуло сенсу...» [卫慧 2012]. Така саморефлексія засвідчує фемініну складову її творчої свідомості, яка знаходить вияв у жіночих практиках «письма крізь тіло» (згідно з феміністськими теоріями Е. Сіксу та Л. Ірігарей). В авторській парадигмі сприйняття твори Коко є продовженням її тілесності. Серед іншого, написання кожного тексту корелює із новим циклом її романтичних стосунків. Останній роман без назви «народжується» у вже згадуваному любовному трикутнику і завершується одночасно зі смертю Тяньтяня (від передозування) і розривом із Марком. Сам процес написання віддзеркалює інтимні переживання Коко, провокуючи творчі кризи, депресивні стани, письмо «через силу». Тут також варто нагадати репродуктивний сенс роману (сублімація материнства), що є наслідком «розмивання» меж соматичного і вербального вимірів творчості, на якому власне й ґрунтується фемінінна практика «письма крізь тіло».

Важливим проявом фемінінного художнього мислення є також автобіографічне письмо, якому властива міжсуб'єктивність і діалогічність [Cosslett 2001, 143]. Автобіографічний роман Коко включає рефлексії авторки на події власного життя, відображення історій, почутих від інших людей, а також додавання вигаданих подій, котрі компенсують нестачу бажаного в реальному житті. Усі ці компоненти перебувають у постійному «діалозі», створюючи своєрідну психобіографічну реальність. Коко підсвідомо проєктує власний досвід на свою героїню, яка стає ніби тінню творчині. Утім Коко не хоче, аби читачі ототожнювати її з героїнею. У надмірному накладанні життя на текст вона відчуває загрозу, що цей текст впливатиме на її подальшу долю. Як постфеміністична героїня Коко відчуває нестабільність і плинність своєї ідентичності, тому її лякає існування зафіксованої сталої версії себе, якою є героїня її роману.

Отже, маємо підстави зробити висновок, що героїня роману «Дівчисько із Шанхаю» Коко є типовою персонажем масової літератури *чикліт*, яка втілює постфеміністичну концепцію жінки. Гендерна ідентичність героїні розколота й суперечлива завдяки поєднанню бінарних характеристик – фізіологічних і психологічних, тілесних і емоційних, фемінінних і маскуліних, східних і західних. Коко усвідомлює й артикулює себе як жінку, наслідуючи у своєму гендерному дисплеї стереотипи глянцю і реклами. Важливе значення в самоідентифікації Коко мають тілесні практики (епатажна поведінка,

любовні стосунки, саморефлексії тощо), які позбавляються негативних конотацій і стають позитивними означниками жіночості (жінка = тіло). Сексуальна орієнтація героїні представлена як важливий складник її любовних стосунків та жіночої самості в цілому. Вона розкриває множинну природу жіночої насолоди та відкритість до експериментування (романтичні пестощі, брутальний секс, лесбійські поцілунки тощо). Мінлива ідентичність Коко розкривається в її перманентному виборі статоворольових моделей поведінки. Традиційні жіночі ролі в маскарадному дискурсі постфемінізму переосмислюються, трансформуються і сублимуються, позбавляючи поведінку героїні ознак девіантності. Вона принагідно може «зіграти» будь-яку роль («матері-творчині», «гламурної панянки», «звабниці», «інтелектуалки» тощо), залишаючись у межах власних пріоритетів і власного вибору. Соціокультурний складник ідентичності Коко відкриває маскулінно-фемінінний і східно-західний бінарзм її натури. Мотивація героїні до письменства виявляє ознаки маскулінного (бажання слави й успіху) та фемінінного (сприйняття творчості як самопізнання та пошуку сенсу життя) типів свідомості. При цьому сам творчий процес (написання роману) ґрунтується на фемінінному художньому мисленні (сублимація материнства, кореляція з любовними стосунками, автобіографізм, двійництво «авторка – героїня») та жіночих практиках «письма крізь тіло». Зрештою, мозаїчність і колажність жіночої ідентичності Коко виражається в її прагненні належати двом культурам – східній і західній. Китайська культура (уособлена в образі матері) «тисне» на героїню традиційними настановами щодо ролі жінки, нав'язуючи відчуття провини, натомість західна культура (богемні вечірки, вільне кохання, глянцевої антураж) пропонує індивідуальну свободу. Однак ця свобода примарна, адже західний стиль життя – лише порожня форма, симулякр. Тож ідентичність Коко є колажем із інтертекстуальних фрагментів полярних культур, які часто суперечать одна одній.

Отже, гендерна /жіноча ідентичність Коко вповні підтверджує тезу про те, що у постфеміністичному художньому дискурсі не фіксується сталий образ жінки, якою вона є або має бути. Натомість пропонується відкрита сукупність варіантів того, якою може бути жінка за умови її власного вибору.

Особистий внесок авторів

Н.С. Ісаєва – загальна концепція роботи, теоретичне обґрунтування структури гендерної ідентичності, висновки.

В.С. Шаф – переклад цитованих фрагментів з роману Вей Хуей, збір, систематизація та аналіз ілюстративного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

Алексеева Г.В. Маскулінність/фемінінність як чинник особистісної самоідентифікації у юнацькому віці. *Український соціум*. 2005. № 2–3 (7–8), С. 9–19.

Боровцова М.С. Гендерна ідентичність особистості: теоретичний аналіз. *Вісник Одеського національного університету. Психологія*. 2011. Т. 16, Вип. 17. С. 19–29.

Вулф В. Власний простір. Київ: Альтернативи, 1999.

Гапон Н.П. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. Львів: Літопис, 2002.

Зборовська Н.В. Психоданаліз і літературознавство: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2003.

Карпенко К.І. Жіноча ідентичність у контексті ставлення до тілесності. *Мистецтво лікування*. 2013. № 5. С. 59–63.

Клюйкова-Цобенко В.О. Дослідження гендерної самоідентифікації на основі образів слов'янської міфології. *Проблеми загальної та педагогічної психології*. 2010. Т. XII, ч. 3. С. 200–207.

Морозова-Ларіна О. Соціокультурні детермінанти формування гендерної ідентичності. *Наукові записки Ніжинського державного університету. Серія «Психолого-педагогічні науки»*. 2011. № 3. С. 55–59.

Словник гендерних термінів / Укладач З.В. Шевченко. Черкаси : вид. «Чабаненко Ю.», 2016.

Циганкова З.М. Мовні особливості романів жанру «Чикліт». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. № 27. Т.2. С. 134–145.

Шаф О.В. Гендерне літературознавство в Україні: теоретико-методологічні зауваги. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Одеса, 2018. Вип. 37. Т. 1. С.83–86.

Шаф О.В. Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття. Київ : ВЦ «Просвіта». 2019.

Baudrillard J. *Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE Publications, Limited, 2017.

Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. N.-Y. : Routledge, 1990.

Chen E. Y.-I. Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit: Female Empowerment and Neoliberal Consumerist Agency. *Asian Journal of Women's Studies*. 2009. Vol. 15 Issue 1. P. 54–93.

Cosslett T. Matrilineal narratives revisited. *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group. 2001. P. 141–153.

Ferriss S. *Chick-lit: the New Woman's Fiction*. N. Y.-L. : Routledge, 2006.

Gill R. Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*. 2017, Vol. 20 (6). P. 606–626.

Goffman E. Gender display. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. 1976. № 3. P. 69–77.

Koetse M. *Shanghai Baby: Beyond China. A Chinese novel banished to the West*. University of Amsterdam. 2012.

Liu B., Baer B.J. Packaging a Chinese “Beauty Writer”: Re-reading Shanghai Baby in a Web Context. *Meta Journal des traducteurs*. 2017. Vol. 62 No. 2. P. 415–434.

Redmond R. The Femme Fatale in “Postfeminist” Hard-Boiled Detective Fiction: Redundant or Re-inventing Herself? Massay University. 2014. URL: <https://mro.massey.ac.nz/server/api/core/bitstreams/e557944e-6d69-483e-ad70-28ca729f1468/content> (date of access: 22.07.2024).

Song J. Urban Educated Women as Marginalized Mainstream in China: Wei Hui's Shanghai Baby and Mian Mian's Candy. *A Journal of Women Studies*. 2016. Vol. 37, № 2. P. 109–137.

Stoller R. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. N. Y.: Science House. 1968.

Shen Sh. A Fine Line in Shanghai (letter to the editor). *The New York Times*. 2000. URL: <https://www.nytimes.com/2000/05/18/opinion/1-a-fine-line-in-shanghai-307181.html> (date of access: 22.07.2024).

Weber I. Shanghai Baby: Negotiating Youth Self-Identity in Urban China. *Social Identities*. 2002. Vol. 8(2). P. 347–368.

Winch A. Brand Intimacy, Female Friendship and Digital Surveillance Networks. *New Formations*. 2015. Vol.84. P. 228–245.

陈晓明。中国当代文学主潮。北京：北京大学出版社，2009。598页。

桂思琪。爱欲与身体。北方文学。2018。第15期。页33。

贺桂梅。90年代的“女性文学”与女作家出版物。北京语言大学新闻网。2008-11-05. URL: <https://news.blcu.edu.cn/info/1024/10320.htm> (date of access: 22.07.2024).

李珂。欲望、种族和双标：《上海宝贝》中的后殖民主义幽灵与性别政治。乌有之乡网刊。2024-03-26. URL: <https://www.wyxxwk.com/Article/shushe/2024/03/489182.html> (date of access: 22.07.2024).

廖静。后现代语境下的身体写作——以卫慧《上海宝贝》为例。安徽广播电视大学学报。2018。第3期。页113-116。

石少华。论“美女作家”的个人化写作——以卫慧的《上海宝贝》为例。文艺生活(文海艺苑)。2018。第5期。页11。

孙挂荣。消费时代的中国女性主义。北京：中国社会科学出版社。2010。304页。

卫慧。上海宝贝。努努书坊。2012-03-12. URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7000/> (date of access: 22.07.2024).

袁捷。多元喧嚣的全球化上海滩——论《上海宝贝》的时代感。文艺生活(文海艺苑)。2015。第9期。页23。

REFERENCES

Aleksieieva H.V. (2005), “Maskulinnist/femininnist yak chynnyk osobystisnoi samoidentyfikatsii u yunatskomu vitsi”, *Ukrainskyi sotsium*, No. 2-3 (7-8), S. 9-19 (In Ukrainian).

Borovtsova M.S. (2011), “Genderna identychnist osobystosti: teoretychnyi analiz”, *Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu. Psykholohiia*, T. 16 No. 17, 19–29. (In Ukrainian).

Vulf V. (1999), *Vlasnyi prostir*, Alternatyvy, Kyiv (In Ukrainian).

Hapon N.P. (2002), *Hender u humanitarnomu dyskursi: filosofsko-psykholohichni analiz*, Litopys, Lviv (In Ukrainian).

Zborovska N.V. (2003), *Psykhoanaliz i literaturoznavstvo: navchalnyi posibnyk*, Akademvydav, Kyiv (In Ukrainian).

Karpenko K.I. (2013), “Zhinocha identychnist u konteksti stavlennia do tilesnosti”, *Mystetstvo likuvannia*, No. 5, S. 59–63 (In Ukrainian).

Kliuikova-Tsobenko V.O. (2010), “Doslidzhennia gendernoi samoidentyfikatsii na osnovi obraziv slovianskoi mifolohii”, *Problemy zahalnoi ta pedahohichnoi psykholohii*, T. XII No. 3, S. 200–207 (In Ukrainian).

Morozova-Larina O. (2011), “Sotsiokulturni determinanty formuvannia gendernoi identychnosti”, *Naukovi zapysky. Serii Psykholoho-pedahohichni nauky*, No. 3, S. 55–59 (In Ukrainian).

Shevchenko Z.V. (2016), *Slovnyk gendernykh terminiv*, Chabanenko Yu., Cherkasy (In Ukrainian).

Tsyhankova Z.M. (2017), “Movni osoblyvosti romaniv zhanru ‘Chyklit’”, *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, T.2 No. 27, S. 134–145 (In Ukrainian).

Shaf O.V. (2018), “Henderne literaturoznavstvo v Ukraini: teoretyko-metodolohichni zauvahy”, *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, T. 37 No.1, S. 83–86 (In Ukrainian).

Shaf O.V. (2019), *Henderno-psykholohichni aspekty ukrainskoi liryky XX stolittia*, Prosvita, Kyiv (In Ukrainian).

Baudrillard J. (2017), *Consumer Society: Myths and Structures*, SAGE Publications Limited.

Butler J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.

Chen E. Y.-I. (2009), “Shanghai Baby as a Chinese Chick-Lit: Female Empowerment and Neoliberal Consumerist Agency”, *Asian Journal of Women's Studies*, Vol. 15 No. 1, pp. 54–93.

Cosslett T. (2001), “Matrilineal narratives revisited”, in *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, pp. 141–153.

Ferriss S. (2006), *Chick-lit: the New Woman's Fiction*, Routledge, New York – London.

Gill R. (2017), “Postfeminist media culture: elements of a sensibility”, *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 20(6), pp. 606–626.

Goffman E. (1976), “Gender display”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol. 3, pp. 69–77.

Koetse M. (2012), *Shanghai Baby: Beyond China. A Chinese novel banished to the West*, University of Amsterdam.

Liu B., Baer B.J. (2017), “Packaging a Chinese ‘Beauty Writer’: Re-reading Shanghai Baby in a Web Context”, *Meta Journal des traducteurs*, Vol. 62 No. 2, pp. 415–434.

Redmond R. (2014), “The Femme Fatale in ‘Postfeminist’ Hard-Boiled Detective Fiction: Redundant or Re-inventing Herself?”, Massay University, available at: <https://mro.massey.ac.nz/server/api/core/bitstreams/e557944e-6d69-483e-ad70-28ca729f1468/content> (accessed 22 July 2024).

Song J. (2016), “Urban Educated Women as Marginalized Mainstream in China: Wei Hui’s Shanghai Baby and Mian Mian’s Candy”, *A Journal of Women Studies*, Vol. 37 No. 2, pp. 109-137.

Stoller R. (1968), *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, N.Y.

Shen Sh. (2000), A Fine Line in Shanghai (letter to the editor). *The New York Times*, available at: <https://www.nytimes.com/2000/05/18/opinion/1-a-fine-line-in-shanghai-307181.html> (accessed 22 July 2024).

Weber I. (2002), “Shanghai Baby: Negotiating Youth Self-Identity in Urban China”, *Social Identities*, Vol. 8(2), pp. 347–368.

Winch A. (2015), “Brand Intimacy, Female Friendship and Digital Surveillance Networks”, *New Formations*, Vol. 84, pp. 228–245.

Chen Xiaoming (2009), *Zhongguo dangdai wenxue zhu chao*. Beijing daxue chuban she, Beijing (In Mandarin Chinese).

Gui Siqi (2018), “Ai yu yu shenti – “Shanghai baobei” zhuyao tedian fenxi”. *Beifang wenxue*, di 15, ye 33 (In Mandarin Chinese).

He Guimei (2008), “90 Niandai de “nüxing wenxue” yu nü zuojia chuban wu”. Beijing yuyan daxue xinwen wang, available at: <https://news.blcu.edu.cn/info/1024/10320.htm> (accessed 22 July 2024) (In Mandarin Chinese).

Li Ke (2024), “Yuwang, zhongzu he shuang biao: “Shanghai baobei” zhong de hou zhimin zhuyi youling yu xingbie zhengzhi”, Wuyouzhixiang wangkan, available at: <https://www.wywxwk.com/Article/shushe/2024/03/489182.html> (accessed 22 July 2024) (In Mandarin Chinese).

Liao Jing (2018), “Hou xiandai yujing xiade shenti xiezuo – yi Wei Hui “Shanghai baobei” wei li”, *Anhui guangbo dianshi daxue xuebao*, di 3 qi, ye 113–116. (In Mandarin Chinese).

Shi Shaohua (2018), “Lun “meinü zuojia”de gerenhua xiezuo – yi Wei Huide “Shanghai baobei” wei li”, *Wenyi shenghuo (wenhai yiyuan)*, di 5 qi, ye 11 (In Mandarin Chinese).

Sun Guarong (2010), *Xiaofei shidaide zhongguo nüxing zhuyi*, Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing, 304 ye (In Mandarin Chinese).

Wei Hui (2012), Shanghai baobei, Nunu shufang, available at: <https://www.kanunu8.com/book3/7000/> (accessed 22 July 2024) (In Mandarin Chinese).

Yuan Jie (2015), “Duoyuan xuanxiaode quanqiu hua shanghai tan – lun “Shanghai baobei”de shidai gan”, *Wenyi shenghuo (wenhai yiyuan)*, di 9 qi, ye 23 (In Mandarin Chinese).

Стаття надійшла до редакції 23.09.2024