

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ СХОДОЗНАВСТВА ім. А. Ю. КРИМСЬКОГО
УКРАЇНСЬКА АСОЦІАЦІЯ КИТАЄЗНАВЦІВ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЕКОНОМІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАДИМА ГЕТЬМАНА

КИТАЄЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ

漢學研究

№ 3, 2024

Заснований у 2011 р.



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Затверджено до друку вченою радою
Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України 03.12.2024 (протокол № 6)
та вченою радою ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана»
26.09.2024 (протокол № 1)

Головний редактор:

Цимбал Л. І., д. е. н., професор

Науковий редактор:

Кіктенко В. О., д. філос. н., старший науковий співробітник

Редакційна колегія:

Білошапка В. А., д. е. н., професор

Бубенок О. Б., д. і. н., професор

Гальперіна Л. П., к. е. н., професор

Дмитрів І. І., к. філ. н.

Дроботюк О. В., к. е. н.

Ісаєва Н. С., д. філ. н., доцент

Калюжна Н. Г., д. е. н., доцент

Корнилюк Р. В., д. е. н.

Корсак Р. В., д. і. н., професор

Кудирко Л. П., к. е. н., професор

Кшановський О. Ч., д. філ. н., професор

Ло Цзюнь, д. філос. в літературознавстві (КНР, Пекін)

Макарієв Пламен, д. філос. н., професор (Болгарія, Софія)

Маршалек-Кава Джоанна, д. політ. н., доцент (Польща, Торунь)

Отрощенко І. В., д. і. н., старший науковий співробітник

Петкова Л. О., д. е. н., професор

Примостка О. О., д. е. н., професор

Пун Вай Чін, д. філос. в економіці, доцент (Малайзія, Субанг-Джая)

Родіонова Т. А., к. е. н.

Сандул М. С., к. е. н.

Сюй Баофен, д. філос. в літературознавстві, професор (КНР, Пекін)

Тарасенко М. О., д. і. н., старший науковий співробітник

Хамрай О. О., д. філол. н., старший науковий співробітник

Хуан Чжоюе, д. філос. в літературознавстві, професор (КНР, Пекін)

Черкас Н. І., д. е. н., доцент

Яворська Г. М., д. філол. н., професор

Комп'ютерний дизайн і макетування:

Михальченко М. С.

Адреса редакції:

01001, Київ 1, вул. Грушевського 4, кімн. 211

Редакція не завжди поділяє позицію авторів.

У разі передруку посилання на «Китаєзнавчі дослідження» обов'язкове.

*Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.*

Включено до Переліку наукових фахових видань України категорії Б у галузі філософських, філологічних, політичних та економічних наук (спеціальності 033 «Філософія», 035 «Філологія», 051 «Економіка», 052 «Політологія», 071 «Облік і оподаткування», 072 «Фінанси, банківська справа та страхування», 073 «Менеджмент», 075 «Маркетинг», 076 «Підприємництво, торгівля та біржова діяльність», 292 «Міжнародні економічні відносини») відповідно до Наказу МОН України від 26.11.2020 № 1471 (додаток 3).

Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 539 від 29.02.2024 р.
Ідентифікатор медіа: R30-02805.

Мови розповсюдження: українська, англійська, китайська.

ISSN 2409-904X (Print)

ISSN 2616-7328 (Online)

© Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2024

© ГО «Українська асоціація китаєзнавців», 2024

© ДВНЗ «Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана», 2024

ЗМІСТ

Китайська мова та література

Li Haiying

"Kobzar" in Ge Baoquan's translation:
features of rendering nationally specific realities5

Д. О. Перепадя

Детективний жанр у китайській літературі:
історія виникнення і особливості становлення.....17

М. В. Савченко

Багатоголосся *нюйшу*: неписемні аспекти
китайської жіночої культури27

В.С. Шаф, Н.С. Ісаєва

Художня репрезентація жіночої ідентичності
в китайському постфеміністичному романі.....45

Переклади китайської літератури

О. Воробей, А.-С. Баданова

Ляо Імей. Закоханий носоріг.....61

TABLE OF CONTENT

Chinese Language and Literature

<i>Li Haiying</i> "Kobzar" in Ge Baoquan's translation: features of rendering nationally specific realities	5
<i>D. Perepadia</i> The detective genre in Chinese literature: the history of the rise and peculiarities of formation.....	17
<i>M. Savchenko</i> The polyphony of <i>Nüshu</i> : non-written aspects of Chinese women's culture	27
<i>V. Shaf, N. Isaieva</i> Artistic representation of female identity in the Chinese post-feminist novel	45

Translations of Chinese Literature

<i>O. Vorobei, A.-S. Badanova</i> Liao Yimei. Rhinoceros in love.....	61
--	----

КИТАЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

UDC 81.25: 811.581

DOI <https://doi.org/10.51198/chinesest2024.03.005>

“KOBZAR” IN GE BAOQUAN’S TRANSLATION: FEATURES OF RENDERING NATIONALLY SPECIFIC REALITIES

Li Haiying

Postgraduate student at the Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
Tarasa Shevchenko Blvd, 14, Kyiv, 01601
lizi317323@gmail.com

The poetry of Taras Shevchenko has had a profound influence on the development of Ukrainian national literature. His poetry has not only high literary value, but also far-reaching critical significance of social reality, profound humanistic thoughts, and genuine national concern, which have had an extensive impact on the construction of Ukrainian national identity. The national specifics of Shevchenko’s poetry are mainly reflected in three aspects: first, the insistence on using the Ukrainian language for literary creation; second, the Heavy use of Ukrainian national words (realia); third, using binary opposition to shape characters. In the 1920s, Chinese translators began to pay attention to Shevchenko’s poems. One of the authoritative scholars in China’s translation and research of Shevchenko is Ge Baoquan. In 1983, Shevchenko’s collection of Poems “Kobzar” translated into Chinese by Ge Baoquan, Ren Rongrong, Zhang Tiexian, and Meng Hai was published. Then, after he visited Ukraine, Ge Baoquan decided to retranslate “Kobzar” directly from Ukrainian, which was published in 1990 and became a classic version. Literary works often contain a large number of “realia”, which are a concentrated reflection of a nation’s specifics and are therefore one of the difficulties in translation. When translating realia in “Kobzar”, Ge Baoquan always adheres to the principle of “faithfulness” and adopts a strategy of alienation to fully present a colorful Ukrainian culture world to Chinese readers. It is precisely because of Ge Baoquan’s insistence on the strategy of alienation that the Ukrainian nationalities in “Kobzar” (in Chinese translation) have been fully preserved. This paper takes the “Kobzar” (translated by Ge Baoquan in 1990) as the research object and examines the translator’s specific translation strategies for words expressing Ukrainian nationalities from the perspective of the “realia” concept.

Key words: Taras Shevchenko, Ge Baoquan, realia, nationality

«КОБЗАР» У ПЕРЕКЛАДІ ГЕ БАОЦЮАНЯ: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ НАЦІОНАЛЬНО-СПЕЦИФІЧНИХ РЕАЛІЙ

Лі Хайїн

Поезія Тараса Шевченка мала великий вплив на розвиток української національної літератури. Його поезія має не лише високу літературну цінність, а й далекосяжне критичне значення суспільної дійсності, глибокі гуманістичні думки, справжню національну стурбованість, які сильно вплинули на формування української національної ідентичності. Національна специфіка Шевченкової поезії відображена переважно в трьох аспектах: по-перше, наполягання на використанні української мови для літературної творчості; по-друге, інтенсивне вживання українських національних слів

(реалії); по-третє, використання бінарної опозиції для формування символів. У 1920-х роках китайські перекладачі почали звертати увагу на вірші Т. Шевченка. Одним із авторитетних перекладачів і дослідників Т. Шевченка в Китаї є Ге Баоцюань. У 1983 році вийшла друком збірка Т. Шевченка «Кобзар» у перекладах китайською мовою Ге Баоцюаня, Жень Жунжуна, Чжана Тесяня, Мена Хая. Потім, відвідавши Україну, Ге Баоцюань вирішив перекласти прямо з української мови «Кобзар». Переклад вийшов у 1990 році і став класичним варіантом. Літературні твори часто містять велику кількість реалій, які є концентрованим відображенням специфіки нації і становлять одну з труднощів перекладу. Перекладаючи реалії в «Кобзарі», Ге Баоцюань завжди дотримується принципу «вірності» та приймає стратегію відчуження, щоб повніше представити китайському читачеві барвистий світ української культури. Саме через наполягання Ге Баоцюаня на стратегії відчуження українські національні особливості в «Кобзарі» (у китайському перекладі) повністю збереглися. У цій роботі об'єктом дослідження є «Кобзар» (перекладений Ге Баоцюанем у 1990 р.) і розглядаються специфічні перекладацькі стратегії перекладача для слів, що виражають українську національність, з погляду концепції «реалії».

Ключові слова: Тарас Шевченко, Ге Баоцюань, реалії, національність.

Introduction.

Taras Shevchenko (1814–1861) is a prominent figure in Ukrainian literature, art, and culture, he advocated for the freedom of the Ukrainian nation and insisted on writing national history through poems in Ukrainian throughout his life. He made significant contributions to the standardization and spread of modern Ukrainian. When reading Shevchenko's poems, readers are often moved by the deep national sentiments in them. As a national symbol, Taras Shevchenko and the nationalities reflected in his poems are research topics in Chinese academia. After 2014, the Ukrainian government and civil society have been working diligently to promote the translation, publication, and dissemination of Shevchenko's poems and other forms of art overseas. Therefore, it is necessary to re-examine and reinterpret the expression of nationalities in the Chinese translation of “Kobzar”.

In China, the acquaintance with Taras Shevchenko started during the early 20th century thanks to the Chinese translators and writers like Zhou Zuoren (周作人) and Shen Yanbing (沈雁冰). Nowadays, Ge Baoquan (戈宝权), Ren Yongrong (任溶溶), Meng Hai (梦海), and Lan Man (蓝蔓) are the main translators of Shevchenko. Ge Baoquan, in particular, has made significant contributions to the translation and research of Shevchenko, attracting the attention of researchers not only in China but also abroad.

In 1983, the first Chinese translation of selected poems “Kobzar” (translated from Russian) was published in China. The following year, Ukrainian translator Ivan Chyrko (Іван Корнійович Чирко) published an article titled “Chinese Translation of the Kobzar” (“КОБЗАР” китайською мовою, 1984) in the journal of The National Writers' Union of Ukraine and provided a detailed introduction to the translation. Related articles also include M. Tymoshyka “Chinese translations of T. Shevchenko's works” (1992). (М. Тимошика “Китайські переклади творів Т. Шевченка”). In 2002, Natalia Isayeva reviewed the research on Shevchenko's works in China before 2002 in her dissertation “Ukrainian Literature in China: Problems of Reception” («Українська література в Китаї: проблеми рецепції», 2002). She analyzed the expression of Ukrainian national specifics (nationalities)

in Shevchenko's poems as translated by Ge Baoquan and Lan Man. Isayeva pointed out that the melody, rhythm, and Old Church Slavonic in the poems are difficulties faced by translators, especially when it comes to the translation of realia. The two translators mainly used methods such as combining contextual translation, combining transcription with a descriptive part and strategy substitution. Despite their efforts to remain faithful to the original text, the huge differences between the Chinese and Ukrainian languages inevitably caused the loss of Ukrainian national specifics in the translation.

When translating Shevchenko's poems, it is necessary to try to maintain the nationalities in Chinese translation. This will help to convey the emotional value of the works to Chinese readers and will also benefit Chinese researchers studying Shevchenko and his works. This is also the key issue studied in this article.

1. Translation and research of T. Shevchenko in China

There is controversy in the Chinese academia about when Shevchenko first came into China's attention. Ge Baoquan in his article "Ukraine literature in China" (《乌克兰文学在中国》) mentioned, "Early in 1912, the writer Zhou Zuoren published an article on the 13 Rules of 'Popular Literary Expressions' (文艺杂话) in the daily *Min Xing Zhi Bao* (民兴日报). In the second chapter, the writer introduced the outstanding Ukrainian poet Taras Shevchenko, and also provided his translation of poetry in the classical Chinese language *Wenyang*: 'Oh, three wide ways' («Ой три шляхи широкії...», 1847)¹ This is probably the earliest translation (from Russian) of Taras Shevchenko's poetry into Chinese." [Ge Baoquan 1988, 35] Tan Deling (谭得伶) mentioned the same time in his essay collection "Tan Deling's Selected Works", which is consistent with Ge Baoquan's statement. [Tan Deling 2007, 411] Gao Mang (高莽) in his selections of Essays "Records of sea reefs: A collection of illustrated and textual essays" referred to another time, "In 1921, Zhou Zuoren published an article translated from poem 'Oh, three wide ways'..." [Gao Mang 2015, 138] After verification, we believe that Zhou Zuoren certainly wrote about Shevchenko in the second chapter of "Popular Literary Expressions" and translated his poems, still, the time was 1914 [Zhong Shuhe (eds) 2009, 303–304], not 1912 as Ge Baoquan and Tan Deling said, and not 1921 as Gao Mang said.

During the time of the literary revolution and the May Fourth movement, influenced by the social revolution, many foreign literary works were gradually translated and introduced to China. From this time on, information about Ukrainian literature began to appear frequently in China, and more Chinese translators began to translate Shevchenko's poems and novels. In the early period, translations of works of Shevchenko were scattered and unsystematized.

In September 1921, Shen Yanbing (also known as 茅盾), edited an issue of the monthly magazine *Xiaoshuo Yuebao* (小说月报), the theme of which issue was Russian literature. In the section "30 Russian writers of the early modern period" (近代俄国文学家三十人合传) he presented to the reader the biography of Taras Shevchenko and his main works. In 1921, Lu Xun (鲁迅) presented the biography of Taras Shevchenko in the article "A Brief Introduction to Little Russian Literature" (小俄罗斯文学略说) and provided his translation of the poetry "Testament" (Заповіт) in Chinese. In 1959, Shanghai Literature and Arts Publishing

¹ In Chinese: 《三条宽阔的大路》：“是有大道三歧，乌克兰兄弟三人分手而去。……”

House published the autobiographies of Shevchenko – “The Musician” (Музыкант) and “The Artist” (Художник) translated by Xiang Xingyao (项星耀). Ge Baoquan began to read and translate Shevchenko’s poetry in the 1940s. In 1961, in memory of the 100th anniversary of the death of Taras Shevchenko, Ge Baoquan had planned to publish Shevchenko’s five-volume collection in Shanghai Literature and Art Publishing House and was ready to publish the first and second volumes in 1964. However, due to the breakdown of Sino-Soviet relations and the Cultural Revolution, the translation, publication, and research of Shevchenko in China was temporarily interrupted.

In the 1980s, with the end of the Cultural Revolution, Chinese academia resumed the translation and research of Shevchenko. In 1981, Ge Baoquan printed the translation of seven poems of Shevchenko in “Poetry Periodical” (诗刊) and “Yilin” (译林). In 1983, Shanghai Translation Publishing House printed first collection of Shevchenko’s poems “Kobzar”, which includes 80 poems translated by Ge Baoquan, Zhang Tiexian (张铁弦), Ren Yongrong (任溶溶) and Meng Hai (梦海). In 1989, Ge Baoquan printed translation of poem “In the casemate” (В каземати) and another 4 poems wrote by Shevchenko in his old age. In 1985, “Selection of Taras Shevchenko” (《谢甫琴柯诗选》) translated by Lan Man (蓝蔓) have been published by Hunan People’s Publishing House.

All the above translations are from Russian. In January 1987, Ge Baoquan was invited to visit house-museum of Taras Shevchenko in Ukraine and received a new edition of «Kobzar» in Ukrainian as a gift. During a meeting at the Writers’ Union of Ukraine, he was urged to retranslate Shevchenko’s poems from the original language. Soon after the same year, Ivan Chirko sent a letter to Ge Baoquan, in which he wrote: “We already know that you are starting to translate Shevchenko’s poetry again, and it is special that this time you are translating it from the Ukrainian language. Many thanks for faithfulness to the creativity of the great son of the Ukrainian people. There is no doubt that you will face many challenges. I am ready to help you overcome some of these problems, and you can even get consultations at our Institute of Literature.” [T. Shevchenko, translated by Ge Baoquan 1990, 442] With the deepening of cultural exchanges between China and Ukraine, Ge Baoquan really translated Shevchenko’s poems from Ukrainian language again, which was published by Yilin Press in 1990. The original text was based on the two editions of Ukrainian “Kobzar” published in Kiev, Ukraine in 1984 and 1986. It is the first collection of Shevchenko’s poems directly translated from Ukrainian in China.

In this collection Ge Baoquan divided Shevchenko’s creation into three stages: the early stage from 1837 to 1847, the stage of exile from 1847 to 1858 and the stage in old age from 1858 to 1861, which contains a total of 153 poems. The collection was reprinted in 2015 to commemorate the 200th anniversary of Shevchenko’s birth and the 100th anniversary of Ge Baoquan’s birth. In 2017, “Father of the spirit of the Ukrainian people. Anthology of Taras Shevchenko’s poetry” (《乌克兰精神之父-谢甫琴柯诗歌选集》) in both Ukrainian and Chinese language was published by Foreign Language Teaching and Research Press. This anthology selected 150 poems from the translation of “Kobzar” by Ge Baoquan in 1990 and Ambassador of Ukraine to China Oleg Dyomin and academician of NAS of Ukraine Nikolay Rulinsky wrote the preface for the book. This is the first edition in both Ukrainian and Chinese language and in this version listed “Dates of the life and work

of T. G. Shevchenko” according to the old Russian calendar [T. Shevchenko, translated by Ge Baoquan, Wang Mingyu (Ed), 2017].

From Zhou Zuoren’s first comment on Shevchenko to now, China has published nearly 40 research papers, including translated articles from Soviet researchers and Morden Ukrainian researchers. Ge Baoquan was the first to publish research papers on Shevchenko in China, in his article titled “The Great Ukrainian People’s Poet T. Shevchenko – in honor of the Shevchenko’s 100th anniversary of Death” [Ge Baoquan 1961], Ge Baoquan wrote a detailed biography of Taras Shevchenko, and analyzed his poetry creation, named him as the Great “Ukrainian People’s Poet” (乌克兰人民诗人). In article titled “Ukraine literature in China” [Ge Baoquan, 1988], Ge Baoquan introduced Shevchenko’s status in Soviet literature. In article “My Connection with Shevchenko’s Poems – in honor of the 175th anniversary of the birth of T.G. Shevchenko” (1989), Ge Baoquan not only expressed his memories of Shevchenko, but also described the causes, consequences and process of his translation of Shevchenko’s works [Ge Baoquan, 1989]. Kuang Zengjun (匡增军) expounded on the great contribution Ge Baoquan made in translating Shevchenko’s poems in his paper “Research on Ge Baoquan and T. Shevchenko” [Kuang Zengjun, 2000: 42-43]. In the article “A Review of National Spirit in Shevchenko’s works”, Sun Jiawen (孙佳文) combined the historical background and the author’s life to analyze the reasons why Shevchenko was called “the Father of Ukrainian Spirit (отец духа)” and “the People’s Poet of Ukraine”, she pointed out that “Shevchenko had devoted all his strength to defending and spreading national culture, which has surpassed the historical significance as a writer and artist.” [Sun Jiawen 2016]

In general, there are still relatively few research results on Shevchenko’s works in China. The perspective of social and historical evaluation and the revolutionary historical view still influence the researchers’ academic vision. Furthermore, some research findings lack new insights and merely reiterate previous results. There is a need to introduce the latest research trends and incorporate the most recent global results. From a global standpoint, the exploration of nationalities in Shevchenko’s poetry is a highly esteemed research area. Chinese researchers have conducted relatively minimal and superficial research on this aspect.

2. Nationalities in Shevchenko’s poetry

Whether in social life or in the field of literature, “nation” is a common word. “A nation exists when there is a union of people based on similarities in linguistic pattern, ethnic relationship, cultural heritage, or even simple geographic proximity.” [Leon P. Baradat, John A. Phillips 2017, 48] In modern times, “nation” as a social and political concept is closely related to the birth and development of the nation-state, but they are not the same. The diversity of ethnic distinction standards and the volatility of historical development make it very difficult to understand and define this concept. There is still extensive debate in academia about the birth, development, and definition of a nation.

In general, there are two approaches to defining a nation. One approach is to define a nation as a group with certain common characteristics or shared beliefs, relying on empirical induction. The other approach is to define a nation as a group with a shared identity from a constructivist perspective. The typical representative of the former idea is Max Weber: “Those human groups that entertain a subjective belief in their common descent because of similarities of physical type or of customs

or both, or because of memories of colonization and migration; this belief must be important for the propagation of group formation; conversely, it does not matter whether or not an objective blood relationship exists.” [Weber M. 1978, 389] The typical representative of the latter is American scholar Anderson’s definition, who believes that nation “is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.” [Benedict Anderson 2006, 6]

In this article, we have combined the above two definitions when examining the issue of nationality (national specifics) in literary works. We believe that each nation exhibits distinct characteristics compared to other nations and groups, as well as uses self-identity recognition as a unifying factor. Identity, as an emotional preference, value attribution, and behavioral choice, is crucial for every individual within a society. It can be said that “having an identity seems to be one of the most universal human needs.” [Zygmunt Bauman 1999, 32] Furthermore, identity is also a consequence of utilitarian rational choice. Therefore, self-awareness and the inherent inclination to seek benefits and avoid harm make identity a fundamental necessity for human beings. If nations are distinguished by different characteristics, then the acquisition and recognition of these distinct characteristics form the cohesion of nations.

The literature of a nation should reflect the characteristics of its social life, including cultural traditions, customs, political systems, economic life, language, and personality traits. Poetry, as the origin of literature, reflects the simplest life and emotions. T. Shevchenko, the pioneer of Ukrainian literature, insisted on using the Ukrainian language for literary creation. His poems contain many unique elements of the Ukrainian nation. In the preface to the 1847 edition of the “Kobzar”, Shevchenko explicitly stated the reasons for using Ukrainian in his literary creation: “A great sorrow has enveloped my soul. I hear and sometimes I read: the Poles are printing, and the Czechs and the Serbs and the Bulgarians and the Montenegrins and the Russians—all are printing. But from us not a peep, as if we were all dumb. Why is this so, my brethren? Perhaps you are frightened by an invasion of foreign journalists? Do not be afraid; pay no attention to them. Do not pay attention to the Russians. Let them write as they like and let us write as we like. They are a people with a language, and so are we. Let the people judge which is better” [Plokyh Serhii 2015, 157–158].

Shevchenko insisted on writing poetry in Ukrainian. This not only made it easier for the poems to be widely sung among the people, but also reflected the poet’s persistent pursuit of national culture and identity. The language of each nation carries its own unique mark, after World War II, with the rise of the concept of the nation-state, language became an important cultural foundation for the identity of a nation or country. “Of those cultural elements that represent the most important positive basis for the formation of national sentiment everywhere, a common language takes first place... The importance of language is necessarily increasing along with the democratization of state, society, and culture. Max Weber, H. H. Gerth (editor) etc.” [Max Weber 1946, 177–178] Regardless of the reasons why Shevchenko insisted on writing in Ukrainian, the result is that he left a brilliant literary work for Ukraine. This work contained a large number of Ukrainian national cultural elements and became the main cohesive force for Ukrainians to form their own national identity. Ge Baoquan’s re-translation of this collection of poems from the original Ukrainian text can directly show the Ukrainian nationalities. This is in line with the principle of “faithfulness” that he has always followed.

3. Strategies for translating “realia” in “Kobzar” (Selected Poems of Shevchenko, translated by Ge Baoquan)

The term “realia” originates from the Latin word “realia”, meaning “material” or “real”. In the mid-20th century, Western scholars started using “realia” to refer to physical objects that are represented by words with national characteristics in one language but have no corresponding objects in another language. “Realia are words and phrases that denote objects characteristic of the life (lifestyle, culture, social and historical development) of one people and foreign to another; thus, they appear as carriers of national and/or historical flavor, realities, as a rule, do not have exact counterparts (equivalents) in other languages, and therefore cannot be translated on a general basis, because they require a special approach” [Volkova 2021, 16].

The issue of translation “realia” exists in many disciplines, especially in Translation Studies. Translation Studies is an interdisciplinary subject that spans multiple disciplines, languages, and cultures. With the continuous advancement of modernization of society, China has gradually participated in global cultural and trade interactions, and at the same time, it has increasingly needed to have a deeper understanding of the cultures of different subjects. In this context, it is necessary to introduce the concept of “realia” into Chinese academia. The concept of “realia” emphasizes the “reality” and “materiality” of a certain national culture, which can help people strengthen the cognitive distinction between the cultural attributes of different “others” and better spread the cultural characteristics of their nation to the world from the perspectives of “reality”, “existence” and “subjectivity”.

Strategies for translating “realia” are based on the “materiality”. The classification is detailed and can enable readers to better understand the natural geographical environment, ethnic daily life, religious characteristics, and social administrative system differences behind literature. This can also better restore the ideas and opinions conveyed by the author in his literary works. If the translator is not aware of this, the translation will be distorted in the process of recreation, leading to a loss of the intended meaning by the author created under the specific national cultural background. In this article, we argue that when translating “realia”, it is important to balance faithfulness and elegance while also capturing the national specifics present in the original text. Ge Baoquan, who has over 60 years of experience in literary research and translation, has translated over 50 books and written numerous research papers. His extensive translation experience is evident in his strategies used for translation “realia” in “Kobzar”.

The translation should present the characteristics of the original text and adhere to the principle of “faithfulness”. In the translation of “Kobzar”, Ge Baoquan’s translation of Ukrainian national “realia” fully reflects the principle of “faithfulness” he advocates. Before 1990, the translation of “Kobzar” by Ge Baoquan was based on the Russian version. In 1986, Ukrainian sinologist Ivan Chyrko wrote a letter to Ge Baoquan specifically, pointing out that there was a big gap between his translation of “Kobzar” from Russian and the original “Kobzar” in Ukrainian, and hoped that Ge Baoquan could re-translate it from Ukrainian. When Ge Baoquan visited Ukraine in 1987, the Writers’ Union of Ukraine presented Ge Baoquan with the latest Ukrainian edition of “Kobzar” and expressed the same hope. The suggestions of Ivan Chyrko and the Writers’ Union of Ukraine made Ge Baoquan realize that “although Russian and Ukrainian belong to the same Slavic

language family and the two languages are very similar, there is still a considerable gap in the translated poems.” [T. Shevchenko, translated by Ge Baoquan 1990, 441–442] Therefore, we can see the re-translated “Kobzar” from Ukrainian in 1990, which is also the first collection of Shevchenko’s poems directly translated from Ukrainian into Chinese.

When it comes to the translation of “realia”, under the principle of “faithfulness”, Ge Baoquan prefers to “literal translation” (直译). There were many debates in the history of Chinese translation studies about which is more suitable, “literal translation” or “free translation” (意译). Yan Fu (严复, 1854–1921), a famous scholar, translator and educator in China in the 20th century first proposed three translation standards when translating “Evolution and Ethics and other Essays (《天演论》, 1896): “faithfulness, fluency and elegance (信, 达, 雅)”, which have been repeatedly discussed and explained by many later scholars. [Luo Xinzhang, Chen Yingnian 2009, 202] During the New Culture Movement, there was a lively debate on whether to use the “literal translation” or “free translation” method when translating unfamiliar Western concepts and cultural phenomena. In particular, Lu Xun’s (鲁迅) “hard translation” (硬译) principle (means “literal translation”) sparked controversy among scholars.

Ge Baoquan believes that we should follow the principle proposed by Yan Fu: “literal translation and free translation, similarity form and similarity in spirit are not contradictory but should be considered together.” [Ge Baoquan 2013] Ge Baoquan emphasized the importance of being faithful to the original text when translating. He believed that “the meaning, form, and arrangement of the original sentences should be well translated to make it understandable to everyone, thus reflecting the original work faithfully”. [Ge Baoquan 1983, 59-60] He aimed to “translate from foreign languages into Chinese and to restore from Chinese to the original foreign language” [Kong Qingmao 1989, 29]. When translating the “Kobzar”, Ge Baoquan attached great importance to the translation of “realia”.

Under the guidance of the principle of “faithfulness” and the standard of “literal translation”, Ge Baoquan mainly adopts the following translation strategies for “realia”:

a) Combining transcription with a note to the realia. This strategy is often used in the translation of personal or place names.

Прийде до криниці,
Стане собі під калину,
Заспіває *Гриця*.

–“Катерина”

她悄悄地走到水井旁，
站在绣球花下面，
低声地把《格里茨》的调儿歌唱。

注释：乌克兰民歌的名称：《哦，格里茨，你别去参加那晚会》

Annotation: the title of the Ukrainian folk song: “Ой не ходи Грицю та й на вечорниці”

[Ge Baoquan 1990, 32]

b) Combining transcription with a descriptive part. If necessary, comment is added. For example: translating “kobzar” as “科布扎歌手” (kobzar+singer)

Не вмере *кобзар*, бо навіки

Його привітала.

–“На вічну пам’ять Котляревському”

科布扎歌手不会死亡，
因为光荣永远照耀着他。
注释：这里指诗人和人民歌者。

Annotation: here refers to poets and folk singers

[Ge Baoquan 1990, 26]

And translating “*гетьманщина*”译as “黑特曼统治时代” (Hetman+ reign)

Попід горою, яром, долом,

Мов ті діди вис окочолі,

Дуби з *гетьманщини* стоять.

–“Катерина”

在山下面，在深谷中，

黑特曼统治时代遗留下的许多株橡树，

像长着高高的前额的老年人耸立着。

注释：黑特曼是十六世纪末由查波罗热哥萨克人中选举出来的军事首领的称号，后来十七世纪至十八世纪成为第聂伯河左右岸一带乌克兰地区的统治者，曾多次领导哥萨克农民起义。1667至1764年通称为黑特曼统治的时代。

Annotation: Hetman is the title of a military leader elected by the Zaporozhian Cossacks in the late 16th century. He later became the ruler of the Ukrainian region along the left and right banks of the Dnieper River in the 17th and 18th centuries and led several Cossack peasant uprisings. The period from 1667 to 1764 is generally known as the Cossack Hetmanate.

[Ge Baoquan 1990, 51].

c) Combining neologism with a note to the realia.

For example: translating “чумаки” as “盐粮贩子们” (salt, cereal+ dealers), in which combined the items traded by the chumaks with their professional characters to create a new word and added explanations in the note.

За Києвом, та за Дніпром,

Попід темним гаєм,

Ідуть шляхом *чумаченьки*, Пугача співають.

–“Катерина”

在第聂伯河的左岸，在阴暗的树丛下，

在通到基辅的大路上，

盐粮贩子们一边走着路，

一边唱着《哦，一只枭鹰站在坟墓上》

注释：在谢甫琴科的诗歌中，时常提到盐粮贩子。盐粮贩子是指旧日乌克兰的农民，他们用牛车把乌克兰的粮食运到黑海的港口（如敖德萨）和波罗的海的港口（如格但斯克）去出卖，又从当地把食盐、干鱼和其它各种商品运回乌克兰。在乌克兰有很多歌唱盐粮贩子的民歌。

Annotation: In Shevchenko’s poems, chumaks are often mentioned. chumaks refers to the peasants in the old days of Ukraine. They used ox carts to transport Ukrainian grain to ports on the Black Sea (such as Odessa) and the Baltic Sea (such as Gdansk) to sell, and then transported salt, dried fish and other commodities back to Ukraine. There are many folk songs in Ukraine that sing about chumaks.

[Ge Baoquan 1990, 44–45]

Other words that use this translation strategy include “уніяти” (合并派-merger of factions) and “бунчуг” (矛锤-spear hammer).

d) Substitution with a note.

Де поділось козачество,
Червоні жупани?

–“Тарасова ніч”

哥萨克到哪儿去啦，
还有那些**鲜红的披肩**？

注释：过去乌克兰人穿着的短上衣。

Annotation: The short jacket that Ukrainians used to wear
[Ge Baoquan 1990, 63].

Certainly, Ge Baoquan utilized more strategies than the ones mentioned above when translating “Kobzar”. However, the strategies mentioned above are the most used in his translation of “realia”. These translation strategies completely embody the principle of “faithfulness”. He specifically advocates for the use of alienation as much as possible and emphasizes the thorough mastery and understanding of the background knowledge of the work, as well as the history and culture of the country, to which the author belongs. This is why there are numerous annotations and explanations in the translation.

L. Venuti, an American translator, represents alienation in translation. He argues that translation should preserve the language and cultural differences of the original text, essentially “sending the reader abroad” [Munday Jeremy 2001, 146–148]. Ge Baoquan believes that the original text should not be altered through “Sinicization” (localization). Instead, the original text’s characteristics should be maintained, and simple language should be used for translation. Ge Baoquan states, “simple language is understandable and appealing to readers, and it is the most impactful. Many translators currently strive to ‘sinicization’, but I believe this is incorrect.” [Ge Baoquan 1983, 60] Ge Baoquan emphasized the importance of having a deep understanding of a foreign work before translating it. He also stressed the need to study the writer’s experience, creative ideas, and writing style [Ge Baoquan 1983, 216]. Ge Baoquan believed that by doing so, a translator can better understand the work, leading to a more effective translation.

Conclusion.

Chinese researcher Chen Yi (陈逸) commented on Ge Baoquan’s translation and pointed out: “Language changes with the times, which also requires translators to constantly consider their translations, and make revisions and retranslations when necessary to adapt to the characteristics of the language of the times. Only such translations have vitality.” [Chen Yi 2016] Ge Baoquan’s translation is not entirely accurate. For instance, Shevchenko used the derogatory term “москаль” numerous times in his poems to refer to Russians. This term reflects the Ukrainians’ disdain and resentment towards Russian officials and officers. However, Ge Baoquan translated it simply as “officers” (军官们), which removes the underlying meaning of the word and diminishes the opposition between Ukrainian and Russian identities that Shevchenko intended to convey through his poetry.

However, the excellent translation is not without merit. Ge Baoquan’s re-translation of “Kobzar” from Ukrainian is still highly important for accurately sharing Ukrainian culture in China. Language serves as not only a carrier for culture, but also a concentrated expression of culture and a crucial tool for shaping nationality. As Benedict Anderson pointed out: “works of literature – particularly novels - helped to create national communities by their postulation of and appeal to

a broad community of readers, bounded yet in principle open to all who could read the language” [Jonathan Culler 1998, 37].

It was very difficult for Ge Baoquan to consistently adhere to principle of “faithfulness” when translating “Kobzar”. On the one hand, the difference between the Sino-Tibetan language family to which Chinese belongs and the Indo-European language family to which most Western languages are based is significant. Therefore, the translation strategies applicable to the Indo-European language family cannot be used for translation between Chinese and Ukrainian. To preserve the original flavor, many annotations are often necessary, which can make reading difficult. On the other hand, distinguishing Ukrainian culture with its national characteristics and translating it accurately poses another challenge for the translator. Ge Baoquan’s re-translation from Ukrainian is extremely valuable for research considering these aspects.

In the preface of “Father of the spirit of the Ukrainian people. Anthology of Taras Shevchenko’s poetry” Nikolay Rulinsky systematically wrote about how Shevchenko dedicated his life to creating a “spiritual space” for the Ukrainian people through his literary works in the Ukrainian language. Rulinsky also explained to Chinese readers why Shevchenko was revered in Ukraine as the “spiritual leader of the Ukrainian people” [T. Shevchenko, translated by Ge Baoquan, Wang Mingyu. eds 2017, 23–50] Shevchenko expressed his criticism of the violent rule of the Tsar, his memories of the glorious era of the Cossacks, and his pursuit of Ukrainian national independence through his poetry. His poetry has been interpreted by later generations of Ukrainians as establishing a Ukrainian national identity. As a national symbol, Shevchenko himself and his poetry continue to influence Ukraine to this day. Ge Baoquan’s retranslation of “Kobzar” in 1990 serves as a means for Chinese readers to gain a deeper understanding of Ukrainian national culture and the pursuit of national independence, thus emphasizing the value of this translation.

REFERENCES

Anderson B. (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York.

Baradat L.P., Phillips J.A. (2017), *Political Ideologies: Their Origins and Impact*, 12th ed., Routledge Taylor and Francis Group, London, New York, p 48.

Chen Yi (2016), “Wenxue fanyi “yaorang duzhe tingdong” - yi Ge Baoquan bobo”, *Wen Hui Bao*, available at: <https://www.whb.cn/zhuzhan/dushu/20160718/63450.html> (In Chinese).

Culler J. (1998), *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, London, p. 37.

Gao Mang (2015), *Canghai jiaoshilu, tuwen xiaopinji*, Zuoqia chubanshe, Beijing, di 138 ye (In Chinese).

Ge Baoquan (1961), Weidade wukelan renminshiren xiefuqinke – jinian xiefuqinke shishi yibaizhounian, *Wenxue pinglun*, di 1 qi, di 68–85 ye (In Chinese).

Ge Baoquan (1983), Mantan fanyi wenti. *Waiguo wenxue*, di 11 qi (In Chinese).

Ge Baoquan (1983), Mantan yishinan. *Yilin*, di 2 qi, di 216 ye (In Chinese).

Ge Baoquan (1988), Wukelan wenxue zaizhongguo. *Zhongguo fanyi*, di 3 qi, di 34–38 ye (In Chinese).

Ge Baoquan (1989), Wohe xiefuqinke shizuo de yinyuan – jinian xiefuqinke danchen yiqiwu zhounian. *Yilin*, di 1 qi, di 209–212 ye (In Chinese).

Ge Baoquan (2013), *Wozenyang zoushang fanyi he yanjiu waiguo wenxue de daolu*. In collection “*The connection between Chinese and foreign literature: Ge Baoquan’s collection of comparative literature papers*”. Huadong shifandaxue chubanshe, Shanghai, di 1–9 ye (In Chinese).

Kong Qingmao (1989), *Du wanjuanshu, xing wanlilu* – Ge Baoquan jiaoshou tan zhixue. *Jiangsu gaojiao*, di 5 qi, di 29 ye (In Chinese).

Kuang Zengjun (2000), *Ge Baoquan yu xiefuqinke yanjiu*. *Taian jiaoyuxueyuan xuebao*, di 1 qi, di 42–43 ye (In Chinese).

Luo Xinzhang, Chen Yingnian (2009), “*Tianyanlun*” *yiliyan*. *Fanyilunji*. Shangwuyinshuguan, Beijing, di 202 ye (In Chinese).

Munday J. (2001), *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London & New York, pp. 146–148.

Plokhly S. (2015), *The Gates of Europe: A History of Ukraine*, Basic Book, New York, pp. 157–158.

Shevchenko T. (1990), *Xiefuqinke shixuan*, translated by Ge Baoquan, Yilin chubanshe, Shanghai, di 442 ye (In Chinese).

Shevchenko T. (2017), *Wukelan minzu jingshen zhifu – xiefuqinke shige xuanji*, translated by Ge Baoquan, Wang Mingyu (Ed.), *Waiyujiaxue yu yanjiu chubanshe*, Beijing (In Chinese).

Sun Jiawen (2016), *Xiefuqinke de minzujingshen zongshu*. *Wenxuejiaoyu*, di 3 qi, di 40–42 ye (in Chinese).

Tan Deling (2007), *Xiefuqinke zai zhongguo*, *Tan Deling zixuanji*. Shanghai renmin chubanshe, Shanghai, di 411 ye (In Chinese).

Volkova, S.G. (2021), *Realii ta osoblivosti ih perekladu v literaturi*. *Vcheni zapiski TNU imeni V. I. Vernads'kogo*. *Seriya Filologiya. Zhurnalistika*. T 32 (71) № 2. P.16 (In Ukrainian).

Weber M. (1946), *From Max Weber Essays in Sociology*. Gerth. H. H and Wright Mills. C (Ed.), Oxford university press, New York, pp. 177–178.

Weber M. (1978), *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*, G. Roth and C. Wittich (Ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, p. 389.

Zhong Shuhe (eds). (2009), *Zhou Zuoren sanwen quanji yi*. Guangxi shifandaxue chubanshe, di 303-304 ye (in Chinese).

Zygmunt B. (1999), *Culture as Praxis. Series*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, p. 32.

Стаття надійшла до редакції 30.07.2024

THE DETECTIVE GENRE IN CHINESE LITERATURE: THE HISTORY OF THE RISE AND PECULIARITIES OF FORMATION

D. Perepadia

Candidate of Pedagogical Sciences

Luhansk Taras Shevchenko National University

3, Kovalya str., Poltava, Ukraine, 36003

dariaperepadia@gmail.com

The article is devoted to the study of the history of the rise, formation and development of the detective genre in the Chinese literature. It examines the influence of national traditions and cultural peculiarities on the formation of Chinese detective stories, highlights key stages in the genre's development, the impact of Western European literature and its translations on the creation of Chinese detective stories, and identifies characteristic features of Chinese detective. It is established that the first detective stories were gong'an, the plot of which describes the course of a judicial process. We analyze the structure of gong'an, the components of which are the facts of a judicial case, the judicial process and involve the disclosure of the crime and the court's decision. A distinctive feature of these stories is the involvement of supernatural forces in the investigation process. During the Qing Dynasty, the popularity of stories about judicial cases reached its peak, but later, due to the political situation in the country, their popularity declined. There is a tendency to translate Western detective literature as an impulse to create unique detective stories based on the Western model. The article noted the positive role of periodicals, in which detective stories were published, and it contributed to the popularization of the detective genre among the public. The "Golden Age" of Chinese detective literature is considered to be the 1920s-1940s when a number of well-known Chinese detective fiction authors emerged. Their detective stories can be understood as a kind of imitation of the Western detective tradition, but they acquired specific characteristics and formed a distinctive Chinese detective genre, which is a promising area for literary research.

Key words: the Chinese literature, detective genre, story, court case, gong'an, translated literature.

ДЕТЕКТИВНИЙ ЖАНР У КИТАЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ І ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ

Д. О. Перепадя

Стаття присвячена дослідженню історії виникнення, формування та розвитку детективного жанру у китайській літературі. Розглядається вплив національних традицій та культурних особливостей на формування китайського детективу, відзначаються ключові етапи розвитку жанру, вплив західноєвропейської літератури та її перекладів на створення власне китайських детективних оповідань, виділяються характерні риси китайських детективних творів. Сьогодні в усьому світі детектив є вельми популярним жанром літератури, адже він відтворює ключові аспекти життя суспільства, включаючи соціальні, політичні й економічні проблеми, що дозволяє розкрити глибинні відтінки повсякдення. Китайські детективні історії маловідомі українському читачеві, втім вони є невід'ємною частиною світової літератури. Китайська література характеризується низкою особливостей, які відрізняють її від літературних традицій інших країн світу. Встановлено, що першими творами детективної тематики

були гун'ань, сюжет яких описує перебіг судового процесу. Перша історія про розслідування злочинів та покарання злочинця часів династії Шан записана у «Книзі історії», після чого твори такого характеру починають набувати чітких форм. Періодом формування гун'ань як окремого жанру вважаються часи правління династії Тан, перші окремі збірки історій про судові справи з'являються за часів династії Мін. Аналізується структура гун'ань, складниками якої є факти судової справи та судовий процес, котрий передбачає розкриття злочину та винесення рішення суду. Особливістю цих оповідань є залучення надприродних сил до процесу розслідування. За часів династії Цін популярність історій про судові справи досягла свого піку, але згодом з огляду на політичну ситуацію у країні їх популярність знизилася. Вбачається тенденція до перекладу західної детективної літератури як імпульсу до створення своєрідних детективних оповідань на основі західної моделі. Зазначається позитивна роль появи періодичних видань, у яких публікувалися детективні історії, що сприяло популяризації детективного жанру серед населення. «Золотим віком» китайської детективної літератури прийнято вважати 20–40-ві роки XX століття, коли з'явилася низка відомих китайських письменників-авторів детективів. Їх детективні історії вважаються своєрідною імітацією західної детективної традиції, проте вони набули специфічних характеристик і сформували самобутній китайський детективний жанр, який є перспективною площиною для літературознавчих досліджень.

Ключові слова: китайська література, детективний жанр, оповідання, судова справа, гун'ань, перекладна література.

Детективні твори стали невід'ємною частиною життя сучасного суспільства, адже вони є відображенням змін в соціально-економічному житті, трансформацій моральних понять, змін культурного фону, прискорення темпів розвитку суспільства, загострення міжособистісних і соціальних проблем тощо. Китайські детективи становлять вагомий матеріал для дослідження, адже в українському науковому просторі цьому літературному жанру у межах китайської літератури не було приділено достатньо уваги, а багато аспектів зовсім не вивчалось.

У нашій роботі ми ставимо за мету дослідити джерела появи й процес становлення детективного жанру у китайській літературі. Досягнення поставленої мети передбачає вивчення особливостей творів гун'ань, які стали фундаментом створення власне китайських детективних творів, а також аналіз зовнішніх і внутрішніх чинників, котрі вплинули на формування унікального стилю китайських детективів.

Сьогодні детективні історії стають дедалі перспективнішими, адже вони вже давно увійшли не лише до літератури, а й стали невід'ємною частиною кінематографу. Цей жанр є актуальним як на рівні окремих національних традицій, так і у всесвітньому масштабі, оскільки детектив зазвичай відображає сутність суспільства, що є важливою для автора та читача, і містить аспекти конструктивної соціальної критики [Колесник 2022, 21].

Сучасний європейський читач не надто добре знайомий з досягненнями китайської літератури у цій площині, адже китайська література являє собою не просто мистецтво слова. У ній зміст, думка й етична оцінка завжди були важливішими за художню форму, а історична інформативність, повчальність і дидактичність, наявність чітко сформованого позитивного морально-етичного ідеалу превалювали над компонентою, що забезпечує елементи дозвілля.

Китайська література розвивалася згідно з власними принципами з урахуванням національної самобутності, історії та культури, у зв'язку з чим прослідковується відмінність класичного світового детективу від власне китайського [Рижченко 2016, 101–102].

Детективний роман (侦探小说 zhēntàn xiǎoshuō) є різновидом популярного роману. Такий жанр сформувався внаслідок появи судової справи та процесів розслідування злочинів. Вважається, що перші детективні романи з'явилися у середині XIX століття у західних країнах, зокрема його творцем вважається Едгар Алан По [Kang 2007]. Втім насправді у Китаї вони з'явилися вже понад тисячу років тому. У китайській літературі прототип детективної історії має назву «гун'ань» (公案小说 gōng'àn xiǎoshuō), що у перекладі означає «судова справа» [Nevins 2022].

Китайські гун'ань – це твори, основним змістом яких є перебіг судового процесу. Зазвичай вони включають дві частини – факти судової справи та судовий процес. Процес вирішення справи також включає дві частини – розкриття злочину та винесення рішення суду. Історія виникнення цих творів бере свій початок з казкових оповідань і міфів. У китайських давніх міфах можна знайти справи, що містять подібні мотиви, як, наприклад, у міфі про Гуня (鯀 Gǔn), який викрав «самозростаючу землю» (息土 xītǔ). У доциньську епоху (до 221 р. до н.е) в імператорському дворі з'являється багато принципових, чесних, діючих згідно з чинними законами державних виконавців, котрі надалі перевтілюються у головних героїв творів гун'ань [Zhongguo gudai gong'an xiaoshuo].

Найраніші записи про розкриття злочинів можна прослідкувати ще у історії про Тай Цзя (太甲 Tàijiǎ), правителя династії Шан, що викладені у «Книзі історії» (尚書 shàngshū) – історичному класичному творі періоду Чуньцю (春秋时期 chūnqiū shíqī) (770–476 рр. до н.е.). Тай Цзя був четвертим правителем династії Шан (1600–1046 до н.е) – другої правлячої династії у історії Китаю. У цьому короткому оповіданні Тай Цзя скоює злочини проти свого народу, порушуючи верховенство закону та не дотримуючись принципів етики. Ї Ынь, прем'єр-міністр уряду Шан, виступає у ролі судді-детектива, котрий розслідує ці злочини і, зрештою, карає Тай Цзя, усунувши його від влади та відправивши у заслання на три роки. Після появи цієї історії твори про судові справи і розслідування злочинів набувають різних форм і особливостей протягом усього періоду історії китайської літератури [Нао 2012, 116–117].

Філософські роботи й трактати доциньського періоду, а також книги історії династії Хань містять оповідання, що стосуються кримінальних та судових справ, які й стали літературними елементами романів гун'ань [Zhongguo gudai gong'an xiaoshuo]. Перші прояви гун'ань почали з'являтися у період Вей, Цзінь, Південних і Північних династій (220–589 рр.). Представниками оповідань гун'ань того часу є «Записки про пошуки духів» (搜神记 sōushénjì), «Занапашена душа» (冤魂志 yuānhún zhì), «Записи про темряву та світло» (幽明录 yōumíng lù) тощо. За часів правління династії Тан гун'ань як окремий жанр продовжив формуватися. Існує близько 100 танських гун'ань, серед яких найвідомішою є історія про Ді Женьцзе (狄仁杰 Dírénjié) та його судові справи у збірці «Нові оповідання династії Тан» (大唐新语 dà tángxīnyǔ).

У період правління династії Сун (960–1279 рр.) гун'ань поступово набувають своєї канонічної форми і їх кількість стає дедалі більшою. Вони побутовали

у формі усних виступів і лялькових вистав та традиційно представляли непідкупних урядовців, які розкривали кримінальні справи, карали винних і відновлювали справедливість для скривджених [Nevins 2022].

Ці оповідання про судові справи зазвичай включали чотири таких структурних елементи: вчинення злочину, повідомлення про злочин, проведення слідства та винесення рішення по справі, що є ознакою сформованого твору гун'ань. У цей період найвідомішою історією про судові справи була «П'ятнадцять гуанів» (十五贯 shíwǔ guàn).

За часів династії Мін (1368–1644 pp.) твори гун'ань отримали подальший розвиток і процвітання. У цей час з'явилася низка спеціальних збірок оповідань, таких як «Сто судових справ» (百家公案 bǎi jiā gōng'àn), «Доброчесні судові справи» (廉明公案 liánmíng gōng'àn), «Нові народні судові справи» (新民公案 xīnmín gōng'àn) тощо. Варто зазначити, що «百家公案» та «廉明公案» є двома найпершими відомими збірками історій про судові справи.

Серед мінських гун'ань є два основних типи оповідань: перший зосереджений на певному персонажі, тобто головному герої – слідчому, як от «Судові справи Бао Гуна» (包公案 Bāo gōng'àn) та «Оповідь про судові справи пана Хай Ганфена» (海刚峰先生居官公案传 Hǎi gāng fēng xiānshēng jū guān gōng'àn chuán); другий тип – це гун'ань, які зосереджуються на справедливому та чесному розгляді справ, тому у центрі уваги – судова справа як така.

Більшість творів цього жанру часів династії Мін були переважно короткими, і більшість із них розповсюджувалися у вигляді збірок. Втім у цей період, окрім спеціальних збірок гун'ань, багато історій можна було знайти й у інших типах зібрань оповідань, серед яких найвідомішою є «三言二拍», що містить понад 40 історій про судові справи [Zhongguo gudai gong'an xiaoshuo]. Варто зазначити, що за часів династії Мін (1368–1644 pp.) п'єси та романи гун'ань були одними з найпопулярніших форм китайської літератури, але в перші роки династії Цін (1644–1912 pp.) їхня популярність дещо знизилася [Nevins 2022].

За часів династії Цін популярність історій про судові справи досягла свого піку. У цей час обсяг гун'ань дедалі збільшувався, а їх зміст отримав яскраве реалістичне забарвлення. До відомих репрезентативних творів належать «Історії про незвичайні судові справи» (于公案奇闻 yú gōng'àn qíwén), «Дев'ять доленосних несправедливостей» (九命奇冤 jiǔ mìng qí yuān) тощо. Зазначимо, що «于公案奇闻» є однією з найважливіших праць, що відображає перехід гун'ань від епохи династії Мін до Цін [Zhongguo gudai gong'an xiaoshuo].

В історіях про судові справи у цінську епоху існувала тенденція зображати жадібних, дурних і жорстоких чиновників з метою підкреслення контрасту з чесними. Однак за часів пізньої династії Цін жадібні, дурні та жорстокі чиновники стали головними героями, оскільки сюжети зосереджувалися на змові цих чиновників і корумпованій судовій системі. Крім того, розслідування складних випадків у цих оповіданнях найчастіше спиралося на надприродні аспекти, такі як сновидіння або допомога духів [Dan 2013, 295].

Хоча зміст китайських 公案小说і західних детективних романів стосується судового розгляду та розкриття справ, вони досить різні з точки зору структурної моделі, персонажів, методів розгляду справи та оповіді. А отже, фактично вони являють собою дещо різні літературні жанри [Hansen 2011].

У період новітньої історії Китаю під впливом західної культури виникає тенденція до перекладу західної літератури, завдяки чому вона стає відомою як читачам, так і письменникам. У результаті з'являються і власне китайські письменники і, як наслідок, велика кількість детективних романів, які наслідують зарубіжні літературні віяння [Kang 2007].

Іноземна художня література перекладалася з утилітарною метою – освічувати народні маси, розширити їхній кругозір і впроваджувати знання, які вже існували на Заході. Такі твори обирали насамперед через їх популярність у вихідній культурі та сучасність їх сюжетів. Перекладна художня література досягла сенсаційного успіху в Китаї, але невдовзі вона зазнала тиску з боку літературних і моралізаторських поглядів, оскільки прихильники класичної освіти були розчаровані, виявивши, що смаки широкого кола читачів стали домінувати в літературній продукції та затьмарювати освітню мету. Крім того, нові ідеологічні та культурні норми того часу передбачали позбавлення текстів перекладу західних праць їхнього соціального та літературного контексту.

Дослідження у галузі перекладознавства розглядають переклад як своєрідне поле зіткнення світоглядів, ідеологій і, зрештою, особливостей державного устрою і влади. У контексті пізньоцінського періоду історії та утворення республіки у Китаї переклад був основним джерелом змін, тож широка перекладацька діяльність супроводжувала майже всі великі політичні потрясіння. Причина цього явища полягає у нагальній потребі Китаю створити незалежну сучасну національну державу за західним зразком. Проте немає сумнівів, що існувала небезпека самонав'язаного культурного колоніалізму через вагомий вплив перекладної художньої літератури, хоча вона сприймалися лише як культурна передача, покликана збагатити та підготувати Китай до викликів сучасності [Jin 2016, 20–21].

Так, у 1896 році переклади оповідань Артура Конана Дойля про Шерлока Холмса почали з'являтися в шанхайській газеті «Ши'убао» (时务报 shíwù bào). Ці оповідання одразу ж стали відомими, і протягом наступних двадцяти років сотні англійських детективів були перекладені та надруковані в китайських газетах і журналах. Історії про Холмса були настільки популярними та шанованими серед перекладених детективів, що збірка 1916 року, котра складалася з сорока чотирьох оповідань про Холмса, до 1936 року була перевидана двадцять разів [Nevins 2022]. Разом зі своїм талантом до розкриття складних справ він уособлює новий тип героя, до того часу не відомого китайцям. Хоча ранні переклади більш-менш зберігають ексцентричність Холмса, у текстах перекладу він був представлений як більш зрозумілий і люб'язний джентльмен. Оновлений образ Шерлока Холмса несе в собі дещо більше, ніж просто образ, адже він мав стати зразком для наслідування, «західним джентльменом» із сучасною науковою та юридичною освітою [Jin 2016, 47].

Відомості про Китай також поступово проникають у європейські країни. Так, відомий дослідник китайської культури Роберт ван Гулік (1910–1967) у середині ХХ століття познайомив західного читача із традиціями китайської культури та літератури [Рижченко 2016, 101–102]. Роберт ван Гулік відомий у Китаї під ім'ям 高罗佩 (Gāo luō pèi). У своїх наукових пошуках він охопив широкий спектр галузей і здійснював виняткові дослідження китайської літератури, музики, каліграфії, живопису, правової культури тощо. Роберт ван

Гулік написав багато книг, найбільш тиражованими з яких стали унікальні давньокитайські детективні історії гун'ань. Головний герой роману «Чотири дивовижні справи епохи У Цзетянь» (武则天四大奇案 wǔzétiān sì dà qí àn) Ді Женьцзе (狄仁杰 Dī Rén jié), який неодноразово розкривав дивні та складні випадки, справив на нього особливе враження. Цей сходознавець бачив популярність західних детективних романів і розумів, що широкий загал західних читачів не знає, що, окрім британських, німецьких або французьких детективів, існують і китайські. З огляду на прагнення представити читацькій спільноті китайську літературу і культуру китаєзнавець виступив з ініціативою перекласти «武则天四大奇案» англійською мовою [Chen Zhiyuan].

Сприяючи популяризації китайської теми в європейській літературі, Роберт ван Гулік презентував світові свого знаменитого суддю Ді, тим самим відіграючи роль одного із засновників ретродетективу у світовій літературі. Перший твір про суддю «Знамениті справи судді Ді» був, за словами самого автора, перекладом китайського твору «狄公案». Пізніше письменник вирішив продовжити роботу над справами судді, створивши ще більше десятка повістей та оповідань, стилізованих під оригінальний китайський твір. Він був їх повноправним автором [Рижченко 2016]. У процесі роботи він не обмежувався пошуком певних розділів або речень у класичних стародавніх текстах, а вступав у безпосередній контакт із суспільством, розкриваючи китайську культуру в народних звичаях, збираючи інформацію, проводячи дослідження з метою ознайомлення суспільства з їх результатами. Він писав, поєднуючи китайську цивілізацію із західною думкою, і йому вдалося створити багато шедеврів, які є цінним надбанням світової літератури [Chen Zhiyuan].

У передмові для полегшення читання романів про суддю Ді автор надав докладний коментар і аналіз основних характерних рис китайського детективного твору. Він визначив головні елементи, котрі відрізняють китайський детектив від європейських творів цього жанру. Зокрема, він відмітив, що у китайських детективних історіях ім'я злочинця та мотиви скоєння злочину розкриваються у самому початку оповіді. Надприродні компоненти є невід'ємною складовою частиною сюжету, вони допомагають детективу у розслідуванні злочину. Крім того, китайські детективні історії характеризуються неспішною оповіддю, докладними описами документів і листів, а також різноманітними відступами, великою кількістю персонажів (близько двохсот) в одному творі. Розв'язка такого детективного твору – це детальна доповідь про покарання злочинця. Водночас перекладний твір Роберта ван Гуліка також несе в собі очевидні риси, притаманні класичному європейському детективу, що свідчить про певну спробу стилізації: у тексті оповідання доволі часто можна натрапити на детективні терміни, що не типові для китайського твору XVIII століття, проте характеризують класичний європейський детективний твір [Рижченко 2016].

Дослідження історії китайського детективу до появи романів про Шерлока Холмса відкриває не лише перспективу, але й дискурс, який репрезентує діалог між минулим, сьогоденням і майбутнім. На рубежі XX століття глибока національна криза в Китаї викликала у інтелектуальних колах суперечливий підхід до гун'ань і китайської культури в цілому. З часів Першої опіумної війни 1839 року цінський уряд (1644–1911) не зміг стримати Захід ні силою, ні

шляхом примирення, і був змушений підписати низку принизливих договорів. Неодноразові поразки Китаю під час військових протистоянь з європейськими імперськими державами викликали серед китайської інтелектуальної еліти глибоке відчуття політичної місії побудувати сучасну національну державу та омолодити націю, запозичуючи позитивні надбання західних країн [Hao 2012, 116–117].

Під час пізнього періоду правління династії Цін суспільство Китаю перебувало в процесі великих змін. У політичному плані феодална система, яка панувала на його території вже протягом багатьох століть, була на межі краху, а нові системи ще тільки досліджувалися та формувалися [Hansen 2011]. У 1902 році Юань Шикай (袁世凱 Yuánshìkǎi) запропонував заснувати поліцейську школу в пам'ять про імператора. У липні того ж року він дозволив побудувати поліцейську школу в Баодіні, провінція Хебей, щоб навчати поліцейських відповідно до китайських і західних канонів. Багато провінцій, при цьому виступаючи за освіту поліцейських, почали видавати власні поліцейські журнали. Колонки цих журналів склалися з імператорського указу, меморіалів імператора, законів і указів, офіційних документів і листувань, відомостей поліції провінції, інформації поліції Пекіну та інших провінцій, графіків і цифр, коментарів, перекладів і промов. Деякі журнали містили оповідання, і саме тоді детективи набули популярності серед читачів, ставши повноправною частиною китайської літератури. Зокрема, поява журналу «Поліція» у провінції Хебей (直隸警察杂志 Zhí lì jǐngchá zázhì) позитивно вплинула на поширення західної поліцейської теорії та створення детективних оповідань у Китаї. Процвітання детективних історій було тісно пов'язане з такими факторами, як політична думка, культурна традиція та звички читання того періоду. Значення детективних творів відображає так званий науковий дух. Будучи втіленням справедливості для читачів, позитивні персонажі цих романів були обожнюваними і очікуваними героями [Dan 2013, 295–296].

Публікація перекладених західних детективів пережила занепад у 1910-х роках, що було спричинено ситуацією, яка склалася в країні після Сінхайської революції 1911 року, але знову пожвавилася у 1920-х роках [Nevins 2022]. Ґрунтуючись на ретельному аналізі історичних матеріалів, дослідники реконструюють літературно-історичні рамки розвитку ранніх китайських детективів: за часів пізньої династії Цін вони з'явилися в Китаї завдяки перекладеним творам та поклали початок «першій хвилі» власне китайських детективних оповідань. У цей час з розвитком капіталістичної економіки в Китайській Республіці споживчий ринок літератури для дозвілля поступово сформувався серед жителів Шанхаю та інших сучасних міст. Зокрема, у 1923 році вийшов перший у Китаї місцевий журнал детективних творів «Детективний світ» (偵探世界 Zhēntàn shìjiè), котрий ознаменував початок створення і стрімкого розвитку китайських детективних оповідань [Fu 2023].

Період 1920-х, 1930-х і 1940-х років критики описують як «золотий вік» китайської детективної літератури, коли з'явилася низка відомих китайських письменників-авторів детективів, котрі опублікували свої найкращі твори. І хоча їх детективні історії були побудовані на західних моделях, імітація західної детективної традиції містила також нові за характером методи, обставини та сюжети [Nevins 2022].

Після закінчення війни проти Японії та визволення Шанхаю у 1945 році відбулася «друга хвиля» популярності написання китайських детективних історій, які порівняно з минулим періодом отримали безліч можливостей для розвитку нових стилів. Так, наприклад, у їх сюжетах з'являється образ «благородного розбійника», або «джентельмена-злочія», який було інтегровано під впливом «золотої епохи» європейських та американських детективів [Fu 2023]. Зокрема, Чен Сяоцін (程小青 Chéng Xiǎoqīng, 1893–1976) та Сунь Ляохун (孙了红 Sūn Liǎohóng, 1897–1958), вважаються найвідомішими постатями серед літераторів цього періоду. Чен Сяоцін створив свого знаменитого героя-детектива Хо Сана (霍桑 Huò sāng), наслідуючи сюжетну формулу історій про Шерлока Холмса. У свою чергу Сунь Ляохун, імітуючи детективи французького письменника Моріса Леблана (1864–1941), створив образ «джентельмена-злочія», своєрідного «анти-Хо Сана» – Лу Піна (鲁平 Lǔ Píng) [Hao 2012]. Крім того, в цей час прослідковуються публікації шпигунських романів (间谍小说 Jiàndié xiǎoshuō), появу яких можна безпосередньо пов'язати з історіями про боротьбу зі шпигунами у 1950-х роках [Fu 2023].

Після революції 1949 року розвиток детективної літератури у Китайській Народній Республіці пішов на спад, припинившись на початку 1960-х років. Письменники мали дотримуватися ідеологічних норм, а детективи стали назвати «буржуазною кримінальною літературою», тож їх витіснили «анти-шпигунські романи» (反特小说 Fǎn tè xiǎoshuō), які перейняли певні прийоми розкриття злочинів із детективної літератури та репрезентували їх у сюжетах, де народні маси допомагають китайським поліцейським викрити шпигуна.

У XXI столітті детектив є процвітаючим жанром у Китаї. Хоча державна цензура запобігає тому, щоб детективні історії порушували політичну цензуру, зображали статеві стосунки чи насильство, проте автори можуть вільно висловлюватись щодо більшості інших тем, тож навіть серед детективів-бестселерів можна знайти історії про корупцію в поліції чи романи, у яких піддається сумнівам моральне середовище у державі [Nevins 2022].

Дослідження детективних творів дозволяє краще зрозуміти світогляд і культурні цінності, пропонує можливість аналізувати соціальні, політичні та економічні проблеми, що існують у суспільстві, і це дає змогу висвітлювати глибинні аспекти побуту, котрі можуть бути важливими для розуміння та перегляду соціально-політичної ситуації в цілому. Таким чином, дослідження детективного жанру у китайській літературі є актуальним з історичної, культурологічної та літературознавчої точки зору. Воно сприяє не лише збагаченню світової літературної спадщини, але й розумінню складних аспектів історичного розвитку Китаю.

Отже, сучасні китайські оповідання детективного жанру сформувалися на ниві поширення західних літературних тенденцій, створюючи безпрецедентно новий стиль літератури. Хоча такі твори мають форму, на яку найбільше вплинула перекладна література, вони не є просто імітацією чи відтворенням закордонних детективних оповідань. Завдяки неординарному підходу та мистецтву китайських письменників детективи набули власного національно-культурного забарвлення й особливої своєрідності. Детективний жанр у китайській літературі не тільки успадковує традиційну літературу, але й абсорбує західні письменницькі ідеї, таким чином формуючи свій унікальний стиль, котрий відповідає викликам сучасності й заслуговує на вивчення та увагу.

ЛІТЕРАТУРА

Колесник О.С. Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262551>.

Кукса Г.М. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 15. С. 150–155.

Рижченко О.С. Китайський детектив у європейському варіанті. *Науковий вісник Мукачівського державного університету*. 2016. № 21 (16). С. 101–109.

Dan Yi. The Prosperity of modern Chinese detective novels and reasons behind. *Proceedings of the 2013 International Conference on the Modern Development of Humanities and Social Science*. 2013. P. 295–297. DOI: 10.2991/mdhss-13.2013.77.

Hansen K.T. Chinese court case fiction: A corrective for the history of crime fiction. *Nordic Journal of Media Studies*. 2011. Vol. 9. URL: https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/320456772/Chinese_Court_Case_Fiction_final.pdf (дата звернення: 19.02.2024).

Hao Ruijuan. Transnational Negotiations and the Interplay Between Chinese and Western Detective Fiction at the Turn of the Twentieth Century : dis. ... Doctor of Philosophy in Comparative Literature; University of California. Riverside, 2012. URL: <https://escholarship.org/content/qt6233v4kx/qt6233v4kx.pdf?t=nfjsko> (дата звернення: 19.02.2024).

Jin Liu. Envisioning the Chinese Detective: Dimensions of an Imported Genre, 1890s–1940s. : dis. ... Doctor of Philosophy in Literature; University of California. San Diego, 2016. URL: <https://escholarship.org/content/qt1g37v8zc/qt1g37v8zc.pdf?t=o8wv0y&v=lg> (дата звернення: 25.02.2024).

Koliasa O.V. Detective stories: from classic to postmodern. Definition and history. *Vectors of the development of Philological Sciences at the Modern Stage : Collective monograph*. Lviv – Torun : Liha-Pres. 2019. P. 95–114. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-124-7/95-113>.

Nevens J. Pre-Revolution Chinese Detective Fiction: On China's Golden Age of Crime Writing. *CrimeReaders : website*. 2022. URL: <https://crimereads.com/pre-revolution-chinese-detective-fiction/> (дата звернення: 20.02.2024).

傅萱. 从包拯到福尔摩斯: 中国侦探小说的诞生. *《复旦》校报*. 2023.11.5. URL: https://news.fudan.edu.cn/_upload/article/files/bb/15/0169347d45a8945b8e089b8408a4/acb2040f-820d-4e20-9225-5be89ab78a51.pdf (дата звернення: 28.02.2024).

康文. 略论中国清末民初时期的侦探小说. *论文大全网 : 网站*. 2007. URL: <http://www.11665.com/literature/ancient/201103/61492.html> (дата звернення: 19.02.2024).

李德超, 邓静. 清末民初侦探小说翻译热潮探源. *天津外国语学院学报*. 2003. Vol. 10. № 2. URL: https://www.researchgate.net/publication/354399449_qingmominchuzhentanxiaoshuofanyirechaotanyuan (дата звернення: 20.02.2024).

沈致远. 传奇汉学家高罗佩. *国学网 : 网站*. URL: <http://www.guoxue.com/xueren/sinology/hanxuejia/gaoluopei.htm> (дата звернення: 26.02.2024).

中国古代公案小说. *Xuwufeng : 网站*. URL: <https://www.xuwufeng.com/archives/32> (дата звернення: 19.02.2024).

REFERENCES

Chen Zhiyuan (2024), “Chuanqi hanxuejia Gao Luopei”, *Guoxuewang* website, available at: <http://www.guoxue.com/xueren/sinology/hanxuejia/gaoluopei.htm> (In Chinese).

Dan Yi (2013), “The Prosperity of modern Chinese detective novels and reasons behind”, *Proceedings of the 2013 International Conference on the Modern Development of Humanities and Social Science*, pp. 295–297. DOI: 10.2991/mdhss-13.2013.77.

Fu Xuan (2023), “Cong baozheng dao fu’ermosi: Zhongguo zhentan xiaoshuo de dansheng”, “*Fudan*” *xiaobao*, available at : https://news.fudan.edu.cn/_upload/article/files/bb/15/0169347d45a8945b8e089b8408a4/acb2040f-820d-4e20-9225-5be89ab78a51.pdf (In Chinese).

Hansen K.T. (2011), “Chinese court case fiction: A corrective for the history of crime fiction”, *Nordic Journal of Media Studies*, Vol. 9, available at : https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/320456772/Chinese_Court_Case_Fiction_final.pdf (accessed 19 February 2024).

Hao Ruijuan (2012), “Transnational Negotiations and the Interplay Between Chinese and Western Detective Fiction at the Turn of the Twentieth Century” : dis. ... Doctor of Philosophy in Comparative Literature; University of California. Riverside, available at: <https://escholarship.org/content/qt6233v4kx/qt6233v4kx.pdf?t=nfjsko> (accessed 19 February 2024).

Jin Liu (2016), “Envisioning the Chinese Detective: Dimensions of an Imported Genre, 1890s – 1940s.” : dis. ... Doctor of Philosophy in Literature; University of California. San Diego, available at: <https://escholarship.org/content/qt1g37v8zc/qt1g37v8zc.pdf?t=o8wv0y&v=lg> (accessed 25 February 2024).

Kang Wen (2007), “Lüelun Zhongguo Qingmominchu shiqi de zhentanxiaoshuo”, *Lunwen daquanwang* website, available at: <http://www.11665.com/literature/ancient/201103/61492.html> (accessed 19 February 2024). (In Chinese).

Kolesnyk O.S. (2022), “Istorychnyi detektyv yak literaturna forma interpretatsii istorii ta kultury”, *Kultura i suchasnist : almanakh*, Vol. 1. pp. 20–27. (In Ukrainian).

Koliasa O.V. (2019), “Detective stories: from classic to postmodern. Definition and history”, *Vectors of the development of Philological Sciences at the Modern Stage* : Collective monograph, Liha-Pres, Lviv – Torun, pp. 95–114. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-124-7/95-113>

Kuksa H.M. (2004), “Istoriia rozvytku ta typolohiia zhanru detektyvu u konteksti svitovoi literatury”, *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, Vol. 15. pp. 150–155. (In Ukrainian).

Li Dechao and Deng Jing (2003), “Qingmominchu zhentan xiaoshuo fanyi rechao tanyuan”, *Tianjin waiguo yuxueyuan xuebao*, Vol.10, No. 2, available at :https://www.researchgate.net/publication/354399449_qingmominchuzhentanxiaoshuofan_yirechaotanyuan (In Chinese).

Nevins J. (2022), “Pre-Revolution Chinese Detective Fiction: On China’s Golden Age of Crime Writing”, *CrimeReaders* website, available at: <https://crimereads.com/pre-revolution-chinese-detective-fiction/> (accessed 20 February 2024).

Ryzhchenko O.S. (2016), “Kytayskyi detektyv v yevropeiskomu varianti”, *Naukovyi visnyk Mukachivskoho derzhavnoho universytetu*, Vol. 21 (16). pp. 101–109. (In Ukrainian).

Zhongguo gudai gong’an xiaoshuo, *Xuwufeng* website, available at <https://www.xuwufeng.com/archives/32> (accessed 19 February 2024). (In Chinese).

Стаття надійшла до редакції 28.06.2024

THE POLYPHONY OF *NÜSHU*: NON-WRITTEN ASPECTS OF CHINESE WOMEN'S CULTURE

M. Savchenko

PhD student at the Department of the Far East and Southeast Asia Languages and Literatures Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

PhD student at the Department of Chinese Language and Literature National Chengchi University (Taiwan)

No. 64, Section 2, Zhinan Rd, Wenshan District, Taipei City, 116

marianaolaoshi@gmail.com

During the last forty years of active study of *nüshu* culture, unique women's script was the focus of the research and preservation, which is a natural phenomenon for the traditional graphocentrism of Chinese culture and academia. A corpus of texts, compilations, and dictionaries of *nüshu* provide sufficiently complete information about the characteristics of women's script and the works it records. Also, much of *nüshu* research has been published from the point of view of grammatology, literary studies, phonetics, historical linguistics, sociolinguistics, ethnography, art studies, gender studies, etc. However, due to the tendency to "respect the written characters and neglect the spoken language" in the academic community, there is a significant gap in studying the musical, vocal, and performative features of authentic *nüshu* songs. This article draws attention to the non-written multimedia aspects of women's language and its works and related unresolved issues in the decline and transformation of the "archaic" *nüshu* culture. Understanding the works and studying women's script is only possible due to the knowledge of the dialects of the region of *nüshu* culture in southern Hunan. Jiangyong dialects are a unique hybrid that differs from the dominant Chinese languages of the region and surrounding areas. The phonetics of these words is the language of women's script and an inseparable driving component of *nüshu* songs. In particular, the very mechanism of writing formulaic *nüshu* verses is dictated by established patterns of metre, rhyming tones, and their influence on the basic formulaic melody – the *nüshu* tune, according to which these texts are to be sung. Today, in the so-called post-*nüshu* era, women's language is no longer a communication tool and is increasingly turning into an exotic phenomenon. The revitalization, preservation or further transformation of the *nüshu* culture remains the task of its heirs, but the authenticity of the "archaic" *nüshu* depends on conscious scientific approaches.

Key words: "archaic" *nüshu*, women's script, Jiangyong dialect, *nüshu* tune, *nüshu* songs, Chinese language.

БАГАТОГОЛОСНЯ НЮЙШУ: НЕПИСЕМНІ АСПЕКТИ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ КУЛЬТУРИ

M. B. Savchenko

Протягом останніх сорока років активного вивчення культури *нюйшу* основна увага була прикута саме до унікальної жіночої писемності, що є закономірним явищем для традиційного ієрогліфоцентризму китайської культури та науки. Корпуси текстів, збірники та словники *нюйшу* надають достатньо повну інформацію стосовно особливостей писемності та записаних нею творів. Також опубліковано чимало досліджень *нюйшу* з погляду граматики, літературознавства, фонетики, історичної

лінгвістики, соціолінгвістики, етнографії, мистецтвознавства, гендерних досліджень тощо. Однак через тенденцію «поваги до написаних графом і зневаги до усної мови» в академічній спільноті існує велика прогалина у дослідженні музичних, вокальних та перформативних особливостей автентичних пісень *нюйшу*. Ця стаття звертає увагу на неписемні мультимедійні аспекти жіночої мови та творчості, а також нерозв'язані проблеми в процесі занепаду та трансформації «архаїчної» культури *нюйшу*. Розуміння творів та вивчення жіночої писемності неможливе без знання діалектів і говірок регіону поширення культури *нюйшу* на півдні Хунані. Цзян'юнські діалекти є доволі унікальним гібридом, який відрізняється від домінуючих китайських мов регіону та прилеглих територій. Фонетика цих говірок не лише є мовою жіночої писемності, але й невіддільним рушійним компонентом пісень *нюйшу*. Зокрема, сам механізм написання типових текстів *нюйшу* продиктований усталеними закономірностями віршування, римування тонів та їх впливу на базову формульну мелодію – мотив *нюйшу*, за яким ці тексти розспівуються. Сьогодні, в так звану епоху постнюйшу жіноча мова вже не є інструментом комунікації та дедалі більше перетворюється на екзотичний феномен. Ревіталізація, збереження або подальша трансформація культури *нюйшу* залишається справою її спадкоємиць, але достовірність «архаїчної» *нюйшу* залежить від свідомих наукових підходів.

Ключові слова: «архаїчна» *нюйшу*, жіноче письмо, цзян'юнський діалект, мотив *нюйшу*, пісні *нюйшу*, китайська мова.

Вступ і визначення проблематики

Нюйшу (女書) – унікальна писемність, а також записана нею народна творчість, поширена серед сільських жінок повіту Цзян'юн у південно-західному регіоні китайської провінції Хунань. *Нюйшу*, тобто «жіноче письмо», є фонетичною силабічною писемною системою, розвиненою, ймовірно, шляхом модифікації стилю *кайшу* (楷書) китайських ієрогліфів *ханьцзи* (漢字) [趙 1995, 87–93; 宮 2001, 130; 遠藤 2005, 73; 陳 2006, 3–14], проте відтворює вона фонетику діалектів регіону Цзян'юн. Власне самі графеми писемності називають жіночими письменами *нюйцзи* (女字), або письменами *нюйшу*, *нюйшу веньцзи* (女書文字), а термін *нюйшу* є збірним поняттям на позначення писемності, записаних цією писемністю творів, а також фізичних носіїв текстів *нюйшу*. Творчість *нюйшу* збережена у вигляді особливих артефактів, а саме: оздобленого «жіночого паперу» (女紙), розписаних паперових віял, пісенників, весільних привітальних «послань третього дня» *саньчжаошу* (三朝書), хустинок тощо. Також жіночі письмена використовувалися як оздоблювальні символи у вишивці або ткацтві, ними прикрашали пояси, взуття та предмети народного прикладного мистецтва. Традиційно основним призначенням жіночого письма була кодифікація типових римованих творів, пов'язаних із гендерно зумовленими традиціями регіону, зокрема культурою названого сестринства. Тексти неодмінно відтворювалися в усній формі приватно чи публічно, супроводжуючи обрядові або соціальні практики жіночих спільнот сільської місцевості. Все вищезазначене утворювало цілісну культурну екосистему *нюйшу*, в якій письмо було лише одним із її складових елементів, рівноцінним до послань і голосів, якими вони звучали.

Голоси *нюйшу* були почуті досить пізно, тож в активний період вивчення цієї культури дослідники застали її вже під загрозою зникнення. У 1950-х роках одним із перших привернути увагу академічної спільноти до *нюйшу* намагався

тодішній партійний робітник, а згодом дослідник Чжоу Шої, проте через ідеологічні причини він змушений був припинити дослідницьку роботу, повернення до якої стало можливим лише в 1979 році [史 1995, 240]. На початку 1980-х років «таємниче» жіноче письмо стало сенсаційним відкриттям та об'єктом вивчення китайських і закордонних фахівців, проте офіційне визнання *нюйшу* отримала лише через два десятиліття, вже після смерті останньої «природної спадкоємиці архаїчної *нюйшу*» (原生態女書自然傳人) Ян Хуаньї. У 2006 році «традиції *нюйшу*» було внесено до першого списку нематеріальної культурної спадщини Китаю національного рівня. Відтоді розпочалася нова віха ревіталізації та видозмінення спадщини *нюйшу* [He 2021] – так званий постнюйшу-період» [遠藤, & 黃 2005, 81].

Після заснування КНР відбулася радикальна трансформація феодального патріархального суспільства, внаслідок якої традиційна культура *нюйшу* втратила для її носіїв свої функції та значення. З подальшим розвитком інформаційного суспільства та засиллям культури споживання стратегії збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини *нюйшу* виявили загрозу викривлення й стирання її автентичної ідентичності. На сьогодні серед «спадкоємиць *нюйшу*» (女書傳人) лише Хе Яньсін (1939 або 1940 р. н.) можна вважати природною спадкоємицею культури. Хе отримала початкову шкільну освіту на основі китайських ієрогліфів *ханьцзи*, але її дитинство проходило в середовищі традицій *нюйшу*. Вона опанувала писемність та спів природним шляхом, наслідуючи свою бабусю, від якої вона також успадкувала талант написання оригінальних творів. Решта офіційно визнаних на сьогодні китайським урядом спадкоємиць стали вивчати й практикувати *нюйшу* в дорослому віці, що зумовлено свідомим прагненням збереження й передачі жіночої культури та народної творчості попередніх поколінь.

За останні десятиліття низка науковців зробила вагомий внесок в аналіз особливостей та упорядкування писемності, кодифікацію корпусу творів *нюйшу*, укладення словників, соціологічні та антропологічні дослідження жіночої культури регіону, цифровізацію писемності *нюйшу*, включення шрифтів до системи Unicode та створення онлайн-версії словника. Серед провідних дослідників *нюйшу* – китайські науковці та експерти Гун Чжебін, Се Чжимін, Чень Цігуан, Чжао Лімін, Хуан Сюечжень, Чжоу Шої, Тан Гунвей, Ян Женьлі, японські лінгвісти Оріе Ендо та Лю Їн (китайського походження), тайванські антропологи Цзян Вей та Лю Фейвень, американські та європейські синолози Гейл Гершаттер, Кеті Сильбер, Вілт Ідема та інші.

Наразі в українському китаєзнавстві та мовознавстві відсутні опубліковані наукові праці на тему *нюйшу*, що відкриває широке поле для міждисциплінарних досліджень проблем, які все ще залишаються нерозв'язаними (зокрема, період створення й становлення жіночої писемності, вплив мови народності яо на *нюйшу*, питання автентичності графем у словниках та збірках творів *нюйшу*, діалектні розбіжності фонетичних систем жіночого письма, запис та класифікація мелодій *нюйшу*, фонологічний аналіз просодії творів, методологія ревіталізації мови та культури *нюйшу*, дослідження трансформації та кросмедійного поширення культури *нюйшу*, переклад творів *нюйшу* українською мовою, створення структурованої мультимедійної бази даних культури *нюйшу* тощо).

Метою статті є привернення уваги до неписемних аспектів «архаїчної» (原生態) народної творчості *нюйшу*, а саме перформативного, фонетичного та музичного. Підвищене зосередження на писемності *нюйшу* має тенденцію залишати осторонь культуру перформативної усної творчості, виключно для якої жіноча писемність використовувалася. Водночас писемність *нюйшу* відтворює фонетику цзян'юнських діалектів, без знання яких вивчення письма, а також відтворення, складання і передача творів неможливі. Послугуючись метафорою Делла Гаймса про тло мовної компетенції у формі метелика, у якого одне крило характерне для говоріння, а інше для письма, і обидва вони є не менш «життєво важливими» за саме тіло [Hymes 2005], тексти *нюйшу* є так само невіддільними від багатоголосся сільських жінок, якими та для котрих вони були створені й заспівані.

Виконання як форма існування та спадкоємності *нюйшу*

За однією з легенд *нюйшу* створила імператорська наложниця сунської доби на ім'я Ху Юйсю (або Ху Сюїн) родом із села Цзінтянь, що в сучасному містечку Шанцзянсю повіту Цзян'юн. Сумуючи за домівкою, вона писала своїм рідним листи письменами, які можна зрозуміти, повернувши папір навскіс і читаючи місцевим діалектом. Історичні хроніки дають підстави вважати, що постать Юйсю могла бути невигаданою, і містять згадки про її обдарованість, проте факти щодо її статусу придворної наложниці чи про винайдення *нюйшу* відсутні [劉斐玟 2022, 114–118].

Згідно зі свідченнями спадкоємців старшого покоління, практики, пов'язані з культурою *нюйшу*, активно розвивалися й передавалися серед жіночої спільноти регіону щонайменше з середини 19 століття. [Liu 2015, 38]. Дослідники не дійшли консенсусу стосовно періоду зародження жіночої писемності, проте найбільш поширеним і обґрунтованим є висновок, що вік її створення припадає приблизно на кінець династії Мін, тобто може нараховувати близько трьохсот років [遠藤, & 黃 2005, 50]. Однак перша офіційна історична писемна згадка про жіночу писемність зустрічається лише в 1931 році в «Переписі повітів Хунані», де описано життя цзян'юнського храму Хушань: «Щороку в травні жінки з різних сіл спалюють курильні палички й поклоняються, тримаючи пісенні віяла. Вони голосно співають в унісон, вшановуючи пам'ять. Ці віяла розписані тонкими письменами у вигляді мушиних голівок, подібними до монгольського письма. У всьому повіті чоловіків, які можуть читати такі письмена, не знайдеться» [曾, 99].

Співіснування *нюйшу* та «чоловічого письма» *наньшу* (男書), тобто китайських ієрогліфів, як їх називають у межах культури *нюйшу*, розглядається як диграфія, адже фактично цзян'юнські діалекти можуть бути відтворені за допомогою як *ханьцзи*, так і *нюйшу* [姜 2002, 139]. Однак на відміну від становлення японської або корейської абеток, які свого часу так само були «тісно пов'язані з жінками, позбавленими статусу вивчати китайські ієрогліфи» [遠藤, & 黃 2005, 19], сільська жіноча писемність в географічно ізольованому регіоні співіснування різних етнічних груп на південному заході Хунані залишалася маргіналізованою протягом декількох поколінь. Відсутність належного визнання *нюйшу* з боку освічених еліт Лю Фейвень пояснює «взаємопов'язаними культурними цінностями, закладеними в історіографічній традиції Китаю», а саме «андроцентричною гендерною ідеологією,

морально орієнтованим визначенням індивідуальності та маргіналізацією співочого виконання» творів *нюйшу* [Liu 2015, 2]. За традицією творчість спадкоємиць *нюйшу* підлягала спалюванню, супроводжуючи її авторок в потойбіччя, а з 1957 року «антиправі» політичні кампанії й надалі Культурна революція стигматизували жіночу писемність як «чаклунську», тож спадкоємиці не наважувалися практикувати, а артефакти з жіночими письменами масово вилучалися й знищувалися [史 1995, 243].

Попри поширений в сучасних медіа стереотип про «секретну писемність», дослідники наголошують на «усності» [劉穎 2017] і мультимедійності форм відтворення та передачі жіночих творів. Тексти вільно циркулювали в регіоні Цзян'юн завдяки невіддільності від співу, а тому ті, хто не вмів читати, все одно «розуміли на слух» [劉斐玟 2014, 301]. Практика виконання творів у голос, яку прийнято називати «читанням з паперів і віял», «читанням з паперів і співу з віял» або «читанням з хустинок» (讀紙讀扇, 讀紙唱扇, 讀帕 відповідно), була неприхованою, жіночі соціальні заходи проходили відкрито, а для їх здійснення «не існувало так званого секретного жіночого суспільства» [趙 2022, 2]. Саме завдяки усній природі виконання ці сільські жінки не були розділені за ознакою володіння жіночою писемністю, а навпаки, «жінки, розкидані по різних селах, були об'єднані в єдину соціальну групу, в якій вони могли поділитися емоційними історіями одна одній». Чоловіки ж не брали участі у гендерно зумовлених ритуалах і до виконання *нюйшу* здебільшого ставилися байдуже, іронічно описуючи жіночі співочі практики як «ія-ія» [劉斐玟 2014, 302]. Жінки регіону Цзян'юн жили в традиційній конфуціанській патріархальній парадигмі цінностей: «Чоловік оре, а жінка пряде; чоловік бере дружину, а жінка виходить заміж; чоловіка поважають, а жінку зневажають» [趙 2022, 29].

Далеко не всі жінки регіону володіли *нюйцзи* та здатні були створювати оригінальні твори *нюйшу*, проте вміння співати «жіночі пісні» *нюйге* (女歌) досі є доволі розповсюдженим явищем. Попри офіційно встановлену урядом систему з вимогами відбору спадкоємиць та амбасадорок культури, велика кількість так званих часткових спадкоємиць *нюйшу* вважають себе «природними» спадкоємицями саме завдяки цьому фактору. «У підсвідомості суб'єктів культурної спадщини усна традиція співу жіночих пісень, а не письмена *нюйшу* є важливим критерієм їхньої культурної ідентичності, який є вагомішим, ніж сама писемність *нюйшу*» [何 2021, 54]. Процес природного вивчення жіночого письма також починався з пісень *нюйшу*, а вже потім маленькі спадкоємиці поєднували фонетику співу з читанням і написанням літер [劉 2022, 123; 李 2003, 12, 24].

Традиційно основною функцією та жанровою особливістю *нюйшу* було «виплакування жалю» (訴可憐 або 訴苦). Авторки *нюйшу* складалинетільки автобіографії тужливого характеру, але й біографічні плачі на замовлення односельчанок або під враженням від важкої долі інших жінок. Хан Бьонг-чхоль протиставляє сучасне суспільство, де «цифрова комунікація все більше перетворюється на спілкування без спільноти» [Нап 2020, 12], ритуальним суспільствам минулого, в яких домінувала колективна свідомість, зумовлюючи існування «спільноти без спілкування». На його думку, ритуальна спільнота не потребувала емпатії [Нап 2020, 11]. Проте спільнота жінок повіту Цзян'юн

в нерівноправній ритуальній спільноті конфуціанського патріархату спромоглася виплекати писемність і культуру *нюйшу*, яка забезпечувала простір як для спілкування, так і для емпатії, довівши, що «перешкода однієї людини може бути джерелом ідентичності іншої» [Humes 2004, 33].

Через виплакування жалю суттю та призначенням *нюйшу* є «виклик емпатичного розуміння односельчанок», яке своєю чергою «забезпечує існування «спільноти почуттів», яка допомагає жінкам усвідомити гідність свого існування і через яку їх почуття вразливості та непомітності врівноважується і, сподіваємося, трансформується» [Liu 2015, 34]. На думку Лю, емоції, які транслиуються через «соціальні тексти» [Liu 2015, 14] *нюйшу* та *нюйге*, не тільки відіграють важливу роль у сприйнятті, соціалізації та ідентифікації чуттєвого світу, але й мають потенціал змінити роль жінки та надати їй суб'єктності [Liu 2004, 2012, 2015]. Не маючи доступу до освіти нарівні з чоловіками, обмежені в можливості мобільності в межах соціальної ієрархії, спадкоємиці *нюйшу* все ж мали статус вченої еліти в своєму соціальному колі та гордо іменувались *цзюньцзинюй* (君子女) – благородними жінками. Соціальні зв'язки, утворені завдяки спільноті культури *нюйшу*, могли слугувати джерелом емоційної, а також фінансової підтримки для жінок у скрутні часи [Silber 1994, 64].

Творчість *нюйшу* реалізовувалась і успадковувалась через локальні традиційні жіночі соціальні практики названого сестринства, зібрань на посиденьки у «співочих вітальнях» *гетан* (歌堂), спільного рукоділля – так званої жіночої роботи *нюйгун* (女紅) зі співами, поклоніння у храмах богинь-покровительок, народних святкувань тощо. Чжао Лімін стверджує, що за своєю суттю *нюйшу* є «загальнолюдським духовним домом, який потрібен кожному» і належить всьому людству. Сучасні способи соціальної взаємодії та передачі інформації змінили призначення й форми вираження *нюйшу*, проте Чжао переконана, що, попри існування інших медіа та символів, функція *нюйшу* залишається незмінною, адже це «важливий метод і базовий спосіб психотерапії» та «універсальна людська потреба» [趙 2018, 13].

Обрядовий компонент виконання жіночих пісень утворював додатковий вимір мультимедійної концепції письма *нюйшу*, демонструючи потенціал для дослідження комунікативної психології перформативних практик у рамках народної творчості. Емоційно-терапевтичний аспект цієї комунікації домінував над інформативно-розважальним, а ключовим медіа у виконанні творів, покликаних «вилити душу», був саме спів. Водночас процес творчості для багатьох авторок *нюйшу* здавався занадто болісним, інші вбачали в ньому навіть упереджену силу притягувати нещастя. Так, одна з провідних спадкоємиць Хе Яньсінь (1939 р. н.) призупинила практику написання *нюйшу* і приховувала свій талант протягом десятиліть, адже «чим більше пишеш, тим важче» [郭 2013; Liu 2015].

Занепад *нюйшу* призвів до того, що наприкінці ХХ століття залишилися лише одиниці спадкових носіїв, які володіли жіночою писемністю і здатністю складати оригінальні твори. *Нюйшу* тепер стала інструментом самовираження, а не засобом комунікації з іншими [遠藤, & 黃, 65].

Як зазначає Хан, «десимволізація та деритуалізація» сучасності призводить до «посилення атомізації суспільства» [Han 2019, 11]. Сьогодні спадкоємиці *нюйшу* більше не мають потреби ділитися своїм болісним або життєвим

досвідом, принаймні не бажають робити це публічно. За словами провідної представниці молодшого покоління спадкоємиць і засновниці курсів *нюйшу* Ху Мейюе (1963 р. н.), вона не хоче занурюватися в смуток традиційних плачів, натомість їй більше до душі складати «привітальні та радісні» твори [劉斐玟 2014, 333].

Статус нематеріальної культурної спадщини став своєрідним інструментом популяризації туристичної привабливості регіону поширення культури *нюйшу*. Розважальні виступи з піснями і навіть танцями – нова реальність трансформації ритуального та комунікативного виконання *нюйшу* в суто перформативне.

Пісні *нюйшу* пройшли процес еволюції «від елегії до симфонії» [趙 2018], від «виплакування жалю» до «оспівування чеснот» [劉斐玟 2014], але для дослідження та розуміння архаїчної творчості *нюйшу* насамперед «необхідно достеменно усвідомити тісний зв'язок між *нюйшу* та місцевими діалектами» [黃 2000, 347].

Мова та просодія *нюйшу*

Виконання *нюйшу* та *нюйге* регламентоване фонетикою місцевих субдіалектів *сяннань тухуа* (湘南土話), тобто південнохунанських говірок. Натомість народні пісні інших жанрів також виконувалися загальноживаним у регіоні південно-західним мандаринським діалектом (西南官話). На ранніх етапах дослідження *нюйшу* виникло чимало непорозумінь стосовно визначення діалекту, яким записуються жіночі письмена. Це було пов'язано насамперед із тим, що розшифровувати та перекладати твори стандартною китайською мовою дослідникам допомагали не самі спадкоємиці *нюйшу*, а їхні родичі, місцеві робітники освіти або керівні кадри, переважно чоловіки, які транскрибували задокументовані матеріали рідною говіркою свого населеного пункту.

Лі Цінфу та ін. наводять приклади щонайменше 5 фонетичних систем, які описані в роботах, присвячених *нюйшу*: говірка села Пувей (5 тонів, 20 ініціалей, 31 фіналь); говірка села Цзіньцзян (6 тонів, 20 ініціалей, 33 фіналі); говірка села Байшуй (6 тонів, 20 ініціалей, 36 фіналей); ченгуаньська говірка (城關土話 або 城關音) (7 тонів, 21 ініціаль, 32 фіналі); «літературна мова *нюйшу*» (5 тонів, 21 ініціаль, 30 фіналей). Се Чжимін зазначав, що природні спадкоємиці архаїчної *нюйшу* попереднього покоління Гао Їньсянь (1902–1990) та Ї Няньхуа (1907–1991) виконували твори *нюйшу* унікальною мовою, заснованою на місцевих говірках, однак із власною фонетичною системою, лексикою та граматиною, відмінними від розмовної мови сільських говірок [李, 馮, & 邵 2010, 50].

В «Антології китайських *нюйшу*» [趙, 週, & 陳 1992] регіон поширення *нюйшу* названо улінським¹ діалектним кластером, серед якого за фонетичну систему писемності *нюйшу* прийнята фонетична система говірки села Байшуй містечка Ченгуань. У «Словнику *нюйшу*» [週 2002] запропоновано збірну фонетичну систему (6 тонів, 20 ініціалей, 34 фіналі) на основі сукупності говірок регіону поширення культури *нюйшу*. У «Словнику *нюйцзи-ханьцзи*» [陳 2006, 42] фонетична система *нюйшу* також є відтворенням різних говірок, спільно названих улінським діалектом (6 тонів, 20 ініціалей, 36 фіналей).

¹ Улін (五嶺) – досл. «п'ять гірських хребтів» – гірська система в південних провінціях Китаю, яка включає Даюйлін, Юеченлін, Дупанлін, Менчжулін та Цітяньлін.

«Стандартний словник *нюйшу*» [宮, & 唐] пропонує вважати вимовою «літературної мови *нюйшу*» фонетичну систему села Сявань містечка Шанцзянсюй (6 тонів, 21 ініціаль, 34 фіналі).

Хуан Сюечжен [黃 1993, 2000, 2005] пояснює, що повіт Цзян'юн є двомовним регіоном: публічною мовою спілкування є південно-західний мандаринський діалект, а в побуті послуговуються говірками. У деяких районах також зберігається мова народності яо. Попри те, що регіон Шанцзянсюй є центром розповсюдження *нюйшу*, місцеві жительки співали пісні *нюйшу* не шанцзянсюйською говіркою своїх сіл, а більш престижною ченгуанською говіркою або ж імітували її: «Шанцзянсюйська говірка занадто провінційна, ченгуанська говірка звучить більш приємно, більш витончено» [遠藤, & 黃 2005, 27]. Для спадкоємців *нюйшу* з різних регіонів та різних поколінь ченгуанська говірка є «загальноприйнятною мовою» виконання *нюйшу*, так званою *путунхуа* (普通話) [李 2003, 44]. Однак при виконанні творів все одно виникають «фонетичні зміни», адже вимова деяких слів має вплив шанцзянсюйської говірки, південно-західної мандаринської або відбувається змішане розмовне та літературне читання ченгуанської говірки [遠藤, & 黃 2005, 29–30].

У «Колекції китайських *нюйшу*» в п'яти томах [趙 2005] уже використано фонетичну систему ченгуанського діалекту [黃 1993] як «високого стилю» мови *нюйшу*, а також враховано особливості вимови відомих авторок і виконавиць Ян Хуаньї, Хе Яньсінь, Хе Цзінхуа та Ху Мейюе, зокрема шанцзянсюйську говірку сіл Янцзя та Хеюань [遠藤, & 黃 2005, 82]. У загальній фонетичній системі *нюйшу* 7 тонів, 21 ініціаль і 37 фіналей.

Доступні нам аудіозаписи здебільшого відтворюють голоси молодшого або наймолодшого покоління спадкоємців *нюйшу*, які, зокрема, навчалися одна в одній. Більшість виконавиць дійсно співає ченгуанською або шанцзянсюйською говіркою, їхня фонетика збігається з матеріалами «Дослідження цзян'юнських діалектів» та «Колекції китайських *нюйшу*». З огляду на відсутність опублікованих аудіозаписів старшого покоління покійних провідних спадкоємців архаїчної *нюйшу* Гао Їньсянь та Ї Няньхуа (а є лише один наявний запис співу Ян Хуаньї [羅 2003] та один запис декламації Тан Баочжень [郭 2013]), є необхідність подальших досліджень особливостей архаїчної «літературної мови *нюйшу*».

Більшість збережених і новостворених творів *нюйшу* – семислівні (рідше п'ятислівні) строфи, які не римуються за фіналями складів, але мають римовані тони (押調不押韻). Комбінація тонів у рядку довільна, непарні рядки (奇句) не римуються, але останній склад парного рядка (偶句) повинен мати тон 44 (陰平) або тон 42 (陽平) ченгуанської говірки цзян'юнських діалектів. Це явище не є притаманним класичній китайській поезії та, на думку Ченя Цігуана [陳 1993, 41; 陳 2006, 30], продиктоване впливом особливого поетичного метра епосу та пісень народності яо. Останній склад непарного рядка має інші тони: тон 35 (陰上), тон 13 (陽上), тон 21 (陰去), тон 33 (陽去), тон 55 (入聲), тобто можна вважати, що основною вимогою римованих тонів *нюйшу* є рівний тон (平聲) у кінці парного рядка і ламаний тон (仄聲) у кінці непарного рядка. Лю Їн помічає, що тон 33 у кінці непарного рядка використовується найчастіше [劉穎 2007], комбінація тонів усередині рядків є досить довільною і не має таких суворих вимог, як римовані тони у кінці парних рядків. Наприклад:

《花山廟》(寫信一封到貴神)

樓中移正詩書硯

lou⁴² teiaŋ⁴⁴ yi⁴² teioŋ⁴⁴ suə⁴⁴ ɛy⁴⁴ nəŋ³³

寫信一封到貴神

sie³⁵ sai²¹ i⁵ fai⁴⁴ lau²¹ kua²¹ ɛie⁴²

奉請姑婆仔細看

faŋ²¹ ts'ioŋ⁴² ku⁴⁴ pu⁴² tsuə³⁵ si²¹ k'aŋ²¹

一二從頭聽我音

i⁵ na³³ tsai⁴² tou⁴² ts'ioŋ²¹ ŋu¹³ ie⁴⁴

《Храм Хуашань》(Пишу листа до богині)²

На верхньому поверсі, розклавши писемний папір і тушечницю,

Пишу листа до вельмишановної богині.

Прошу діву-покровительку уважно прочитати,

Із самого початку прислухатися до мого голосу.

У текстах *ньюйшу* часто використовуються прийоми, зумовлені вищезазначеними вимогами віршування, задля досягнення балансу рівних і ламаних тонів, навіть якщо вони порушують правила граматики: зміна порядку слів, розбиття речень тощо [陳 1993; 遠藤, & 黃; 彭 2011].

Нерозривне поєднання виконання, мови та музики зумовлює становлення *ньюйшу* як особливого поетично-пісенного жанру.

Музичні особливості пісень *ньюйшу*

Існує декілька жанрових класифікацій творів *ньюйшу*. Лю Фейвень [Liu 2015; 劉斐玟 2022] пропонує розрізняти *ньюйшу* відповідно до шести сфер, пов'язаних із життєвим циклом сільських жінок, зазначаючи, що ця класифікація є суто академічним винаходом: назване сестринство, весільні виконання, біографічні плачі, культові тексти, оповіді, переспіви чоловічих творів. В «Антології китайських *ньюйшу*» [趙, 週, & 陳 1992] і «Колекції китайських *ньюйшу*» [趙 2005] зібрано понад шістьсот творів, які розподілено на 10 жанрів: привітальні *саньчжаошу*, автобіографічні тужливі пісні, листи названих сестер, весільні пісні, легендарні балади, культові пісні, народні пісні, загадки, твори-переписи китайських текстів, листи. Однак суто до письмових творів *ньюйшу* належали тільки листи названих сестер і весільні *саньчжаошу*, тоді як весільні плачі та інші обрядові пісні весільного циклу мали виключно усну форму; біографічні плачі, оповіді та народні балади могли існувати як у вигляді

² Фрагмент у виконанні Хе Яньсін з фільму «Воскресіння *ньюйшу*», транскрипція фонетики ченгуанської говірки згідно з Хуан [黃 1993]. Традиційно назви творів не зазначалися, здебільшого вони вказані дослідниками для зручності упорядкування і часто розрізняються за першими рядками.

нюйге, так і бути записаними *нюйшу* [Liu 2015; 駱 2022, 79]. До корпусу творів потрапили навіть загадки, дитячі пісні та класичні твори китайських поетів, адже завдання дослідників – задокументувати якомога більше фольклорного матеріалу і за допомогою спадкоємиць *нюйшу* записати його жіночими письменама. Це призвело до культурного непорозуміння та плутанини, яку Лю називає «незручною ситуацією “нюйшузації *нюйге*”» [劉斐玟 2022, 130].

Лю Їн розрізняє дві основні категорії пісень *нюйшу* за контекстом їх виконання: публічні (переписані китайськомовні пісенники, легенди, історичні оповіді, жіночі народні пісні, народні балади, святкові, весільні або культові обрядові пісні); приватні (*саньчжаошу*, листи названих сестер, автобіографічні плачі) [劉穎 2017].

Жанр *нюйге* не обмежується творами *нюйшу*, він охоплює інші народні та обрядові пісні, призначені для жіночого виконання. Пісні *нюйшу* (女書歌) варто виокремити в самостійний жанр у межах *нюйге*, який не тільки відповідає тематиці «виплакування жалю», але й має характерну музичну форму, яку називають «мотив *нюйшу*» (女書調, 女書曲調) або «базовий мотив *нюйшу*» (女書基本曲調).

Повної музикознавчої класифікації пісень *нюйшу* наразі не існує. Чжан Їн пропонує розподіляти мелодії *нюйшу* відповідно до змісту на «архетипові» (плачі, «сестринські» пісні), «видозмінені» (весільні плачі, пісні *тетан*) та «запозичені» (популярні народні мелодії) [張 2006]. Однак пісенні мотиви народних пісень, плачів та пісень *нюйшу* належать до різних категорій, тому коректніше позначати всі вищезазначені пісні терміном *нюйге*, серед яких є пісні *нюйшу*, тобто такі, що розспівуються на мотив *нюйшу*.

Нюйшу прийнято було співати або розспівувати без музичного супроводу соло або хором в унісон у побуті, під час співочих зустрічей *тетан*, ритуального поклоніння або свят. Весільні плачі *куцзяге* (哭嫁歌) виконувалися в дуеті в особливій манері голосіння з перегукуваннями, відмінній від *нюйшу*. На співочі вітальні весільного обрядового циклу, де здебільшого виконувалися *нюйге* з різноманітними сталими мотивами, запрошували також музикантів для акомпанементу. [劉穎 2017; 張 2006]. Інші розповсюджені в регіоні народні пісні на мотиви *шаньге* (山歌) або *юйгудяо* (魚鼓調) традиційно співали чоловіки [彭 2010, 102; 李 2003, 18, 23, 34, 36].

Протягом понад двох десятиліть вивчення особливостей виконання пісень *нюйшу* Лю Їн [劉穎 2010, 2014, 2016, 2017, 2023] відзначає, що цю своєрідну манеру не можна вважати співом, а радше монофонічним розспівом *їньчан* (吟唱), наближеним до одного зі способів наспівної декламації давньої китайської поезії *їнь* (吟), яка серед відомих здавна форм виконання поетичних творів із різними ступенями музичності – читання вголос *нянь* (唸), декламації *сун* (誦), наспівування *їнь* (吟), співу *чан* (唱) – знаходиться поміж речитативом і співом. Така особливість виконання пісень *нюйшу* і формує своєрідний мотив *нюйшу*. На відміну від мелодій народних пісень, які є сталими і різноманітними, мотив *нюйшу* є формульною мелодією, розспів якої зумовлений вищезазначеним стандартним розміром віршування і фонетикою текстів.

Кожний семислівний рядок розбивається на три такти із розміром 3/4 | 3/4 | 4/4, тобто 3+3+4 долі. Деякі виконавиці співають тільки у розмірі 3/4, іноді в одному творі може комбінуватися декілька розмірів. Темп і ритмічний

малюнок не є регламентованими, варіації залежать від індивідуальної манери виконавиць. Поширеною особливістю музичної фрази є пауза після першого такту (тобто після перших двох слів) кожного парного рядка.

Мотив *нюйшу* будується на декількох основних тонах (ступенях звукоряду) і комбінаціях мелодійних фраз. Лю [劉穎 2023] розвиває концепцію музичного «ладу *нюйшу*» (女書旋法), у якому вона розрізняє 4 основних опорних ступені: нижній, середній, високий і верхній декоративний. Інтервал між нижнім та середнім ступенями становить 3 півтони, між середнім і високим – 2 півтони, між високим та верхнім – 3 півтони, що можна зіставити з першим, третім пониженим, четвертим та шостим ступенями діатонічного звукоряду. Певною мірою цей звукоряд збігається з ладом *цзюе* (角調) – однією з пентатонік традиційної китайської музики, але мотив *нюйшу* здебільшого послуговується лише трьома основними ступенями. Мелодія кожного твору може також використовувати допоміжні ступені або мелізми та змінюватися залежно від виконавиць, їх вокальної техніки, імпровізаційних навичок та емоцій. Подальший музикознавчий аналіз потрібен для того, щоб з'ясувати, чи існують музичні жанри, вокальні та інструментальні твори або способи розспівування поетичних творів, які побудовані на такому звукоряді.

Розспів мотиву *нюйшу* співвідноситься з просодією тексту, кожний непарний і наступний парний рядок утворюють одну строфу, а отже, і завершену музичну фразу. Звуковисотність кожного ступеня в мелодії визначається лексичним тоном кожного складу в тексті твору. Такий спосіб «виконання відповідно до (фонетики) слів» (依字行腔 або 依字聲行腔) характерний і для інших жанрів китайської традиційної вокальної музики з різним ступенем взаємодії між мовним та музичним аспектами.

Лю Їн [劉穎 2023] розробила відповідну систему співвідношення лексичних тонів ченгуанської говірки [黃 1993] зі ступенями звукоряду мотиву *нюйшу*, записаних західною музичною нотацією (Таблиця 1). Звуковисотність є відносною, адже виконання кожного твору є індивідуальним розспівом, не прив'язаним до певної тональності. Правила співвідношення музичних і лексичних тонів також не є абсолютними, адже на мелодійний малюнок можуть впливати сусідні тони, загальна побудова фрази та музична інтуїція виконавиці. Проте останній склад кожного непарного рядка незалежно від лінгвістичного тону має відповідати третьому ступеню (або ноті до) «ладу *нюйшу*».





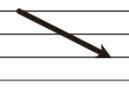









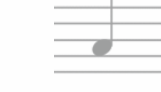

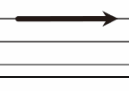


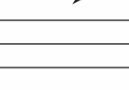

Система Лю є доволі ефективним інструментом для вивчення та створення *нюйшу*, який було протестовано за допомогою спадкоємиць Хе Яньсін та Ху Сін. Хе Яньсін є не тільки досвідченою виконавицею, але й авторкою *нюйшу*, тому запропоновані їй в експерименті тексти вона розспівує на мотив *нюйшу* відповідно до своєї інтуїції, проявляючи деякі розбіжності зі згенерованими дослідницею мелодіями. Якщо спадкоємиця вважає текст не зовсім придатним для розспіву, вона пропонує замінити деякі слова в ньому [Feng 2022; 劉穎 2023].

З метою перевірки застосування тонально-музичної системи Лю Їн було опрацьовано опубліковані аудіозаписи пісень на мотив *нюйшу* із декількох джерел.

1. Збірка Ло Ваньї [羅 2003] з аудіозаписами. 15 пісень *нюйшу* у виконанні 12 спадкоємиць із різним рівнем володіння *нюйшу*, серед яких найвідоміші Ян Хуаньї (1), Хе Яньсін (1), Хе Цзінхуа (5), Чжоу Хуейцзюань (1), Ху Мейюе (1).

Таблиця 1

Система відповідних лексичних тонів ченгуанської говірки та ступенів звукоряду мотиву *нюйшу* (Лю Їн, 2023)

Тон	Тональне значення	Тональний контур	Трасекторія тону	Відповідні ступені звукоряду (ноти)	
Їньпін 陰平	 44	Високий рівний			ре
Яньпін 陽平	 42	Високий низхідний			ре ля до ля (в кінці парного рядка)
Їньшан 陰上	 35	Високий висхідний			до ре ре фа ре
Яншан 陽上	 13	Низький висхідний			ля до
Їньцюй 陰去	 21	Низький низхідний			ля
Янцюй 陽去	 33	Середній рівний			до
Їньжу 陰入	 5	Високий вхідний			ре ре фа ре

Ці матеріали Лю Їн також використовувала при розробці своєї системи, тому вони є ілюстративними.

2. Документальний фільм «Воскресіння *нюйшу*» [郭 2013]. 12 пісень та фрагментів у виконанні Хе Яньсін (7), Ху Мейюе (3), Хе Цзюньпіна (1), У Лун'юй (1).

3. Документальний фільм «Приховані літери» [Feng 2022]. 3 фрагменти пісень *нюйшу* у виконанні Хе Яньсінь.

4. Збірка Ло Сяоге [駱 2022] з аудіозаписами у супровідному вічат-акаунті. 18 пісень та 5 фрагментів *нюйшу* у виконанні Ян Цзаочжу (1), Цзян Цзяо'е (1), Цзян Шаньсі (2), Ху Сінь (1), Ху Мейюе (18).

Нотна транскрипція мелодій і аналіз фонетики згідно з працями Хуан Сюечжень [黃 1993, 2000], корпусами творів [趙, 週, & 陳 1992; 趙 2005] та словниками *нюйшу* [週 2002; 陳 2006; 宮, & 唐] показали, що мотив *нюйшу* на основі «ладу *нюйшу*» є унікальним для кожного окремого твору і дійсно розспівується у співвідношенні з тональними значеннями та контурами лексичних тонів, а закономірності виконання здебільшого відповідають висновкам Лю Їн. Також варто зазначити, що деякі виконавиці, які не володіють жіночою писемністю, але вміють співати *нюйге*, проявляють меншу чутливість до співвідношення лексичних та музичних тонів. Вони дотримуються основного мелодійного контуру фрази з чітко вираженою низхідною мелодією відповідно до тону 42 та рівною мелодією відповідно до тону 44 в кінці строфи, а решта мелодійного малюнка може звучати доволі формально протягом усього твору і не відповідати комбінації рівних та ламаних тонів у кожному окремому рядку. Сталим також є правило співвідношення третього ступеню звукоряду до останнього складу непарного рядка.

Наступний приклад нотно-фонетичної транскрипції³ балади «Лист Ху Юйсю до родичів» (《胡玉秀探親書》) у виконанні Хе Яньсінь (*Ілюстрація 1*) демонструє високий рівень співвідношення мелодії з тонами тексту *нюйшу* та відповідає моделі закономірностей Лю Їн із незначними розбіжностями.

胡玉秀探親書

何曉昕吟唱

靜坐皇宮把筆提不曾修書淚先垂我是蒞田胡玉秀
 tciog13tsəu21 hap42tciap44 puə35 pa5 ti21 muə13tai41 siou44 cyu44 la33səp44cyu42 qu42nuə13 tciog44taŋ42 hu42nyu33siou21

修書一本轉回家搭附爺娘剛強在謝養之恩二請安又有
 siou44cyu44 i5 pai35 tcyu21fu42kuə44 lu5 fu35 yə42nyiang42 kaŋ44tciap42tə13 i5 tsie33 iaŋ13ai44 na33təioŋ35 ŋ44 yu33iou13

姑娘各姊妹一家大小可安然
 ku44 nyang42 kou5 tsa35 məŋ33 i5 kuə44 tə33 siu35 k'ou35 ŋ44 nəŋ42

Рис. 1. «Лист Ху Юйсю до родичів», виконання Хе Яньсінь

Хе Яньсінь співає ченгуанською говіркою. Вимова 曾⁴¹ tai⁴⁴ замість tsai⁴⁴ є впливом рідної для Хе говірки села Хеюань містечка Шанцзянської. Оскільки

³ Фрагмент у виконанні Хе Яньсінь із фільму «Воскресіння *нюйшу*», транскрипція фонетики ченгуанської говірки згідно з Хуан [黃 1993]. Традиційно назви творів не зазначалися, здебільшого вони вказані дослідниками для зручності упорядкування і часто розрізняються за першими рядками.

в шанцзянськостій говірці 5 тонів, на відміну від 7 тонів ченгуанської говірки, Хе іноді розспівує однаково або плутає тон 21 і тон 13; тон 33, тон 44 і тон 5. Наприклад, бачимо невідповідність на початку першого рядка: 靜坐 teioŋ¹³ tsəu²¹. Також у третьому рядку ступені мелодії слів 胡玉秀 hu⁴² цу³³ siou²¹ не відповідають закономірностям системи Лю, але з урахуванням мелодії попереднього такту, а також загального малюнка музичної фрази ці невідповідності не можна вважати порушенням, адже контури співвідношення тонів збережено.

Більшість опрацьованих записів є співом Хе Яньсін, Ху Мейюе і Хе Цзінхуа, чие виконання і послужило основним матеріалом для розробки системи Лю Ін. Необхідні подальші дослідження більшої вибірки аудіозаписів, особливо спадкоємців *нюйшу* старшого покоління, для підтвердження репрезентативності даної системи та виокремлення фонологічних закономірностей *нюйшу*.

Хе Яньсін є останнім голосом унікального народного жіночого мистецтва архаїчної культури *нюйшу*, інші спадкоємці вміють писати жіночі письмена і співати *нюйге*, проте вони практично не створюють нових творів у жанрі *нюйшу*. Занепад культури *нюйшу* пов'язаний не тільки з соціальними змінами, заборонаю традиційних культурних практик та трансформацією способів комунікації, але й з поступовим витісненням локальних діалектів стандартною китайською мовою. Серед молодого населення регіону Цзян'юн рівень володіння ченгуанським діалектом та іншими місцевими говірками знижується [劉穎 2010], а для жителів інших регіонів опанування цзян'юнських діалектів взагалі не має практичної цінності, тому проблема вивчення, збереження та передачі *нюйшу* стає надскладним завданням. Адже, не маючи реципієнтів, які можуть розуміти жіночу творчість хоча б на слух, *нюйшу* перетворюється суто на розважальне і декоративне мистецтво, а для багатьох воно вже сьогодні існує виключно «інтекстованим», тобто в «деконтекстуалізованій версії у вигляді тексту» [Foley 2001, 363].

Дюранті нагадує, що мова підтримує «метонімічні» стосунки із нашим суспільством та культурою, адже «слід думати про мову в культурі, а не лише про мову *та* культуру» [Duranti 1997, 336]. *Нюйшу* є не лише писемною мовою, а культурою, тісним поєднанням мови, співу, ритуалу і писемності як «способів дії» [Nymes 2003, 36]. Дослідження цього складного організму потребує нових підходів, особливо коли постає питання не лише збереження, ревіталізації та включення *нюйшу* в сьогодення, але й усвідомленого поведіння з надбаннями архаїчної культури минулого. Глобалізація принесла нові виклики та, за словами Шаріфіана, «висунула поняття “культура” на перший план людської свідомості», адже «зіткнувшись з іншими культурами, ми починаємо по-новому усвідомлювати власну культуру. Зокрема, існує підвищена потреба в міждисциплінарних і мультидисциплінарних підходах, які б досліджували вплив культури на мінливі реалії людського життя» [Sharifian 2017, 26].

Спостерігаючи за тим, як «нові форми електронної комунікації починають створювати віртуальні райони, більше не обмежені територією, паспортами, податками, виборами та іншими звичайними політичними діакритичними позначками» [Appadurai 1996, 195], ми отримуємо інструменти для більш об'ємного погляду на архаїчну мультимедійну культуру *нюйшу* та ще трохи часу для її вивчення.

Подяка. Авторка висловлює глибоку вдячність Academia Sinica (Taiwan Scholarship for Ukrainian Students and Scholars) і особисто проф. Лю Фейвень та проф. У Жуйвеню за підтримку та допомогу в проведенні цього дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

Appadurai A. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 248 p.

Duranti A. *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 398 p.

Feng D. V. *Hidden Letters* [documentary film]. 2022. URL: <https://www.hiddenlettersfilm.com/> (date of access: 16.09.2024).

Foley W. A. *Anthropological Linguistics: An Introduction*. Beijing: Blackwell, Foreign Language Teaching and Research Press, 2001. 504 p.

Han B.-C. *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present* / translated from German by Steuer D. Cambridge: Polity Press, 2020. 186 p.

He Yan. Jiangyong “Women’s Script” in the Era of ICH: Channels of development and transition. *Asian Ethnology*. 2021. Vol. 80. № 2. P. 367–389.

Hymes D. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*. Taylor & Francis, 2003. 258 p.

Idema W. L. *Heroines of Jiangyong: Chinese Narrative Ballads in Women’s Script*. Seattle: University of Washington Press, 2009. 192 p.

Liu F.-W. From Being to Becoming: Nüshu and Sentiments in a Chinese Rural Community. *American Ethnologist*, 2004. Vol. 31. № 3. P. 422–439.

Liu F.-W. Expressive Depths: Dialogic Performance of Bridal Lamentation in Rural South China. *The Journal of American Folklore*. 2012. Vol. 125. № 496. P. 204–225.

Liu F.-W. *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015. 272 p.

McLaren A. Women’s Voices and Textuality: Chastity and Abduction in Chinese Nüshu Writing. *Modern China*. 1996. Vol. 22. № 4. P. 382–416.

Sharifian F. *Advances in Cultural Linguistics*. Singapore: Springer, 2017. 745 pp.

Silber C. From Daughter to Daughter-in-Law in the Women’s Script of Southern Hunan. *Engendering China: Women, Culture, and the State* / ed. by Gilmartin C. K., Hershatter G., Rofel L., White T. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994. P. 47–68.

陳其光。女書押調與女字變形。婦女研究論叢。1993。第2期。頁39-42。

宮哲兵。論江永女書決非先秦古文字。中南民族學院學報（人文社會科學版）。2001。第6期。頁130-133。

郭昱沂。女書回生 [錄影資料] = Calling and recalling : the sentiments of women’s Script (Nushu)。台中：轉盒子文創有限公司，2013。

黃雪貞。江永方言研究。北京：社會科學文獻出版社，1993。187頁。

黃雪貞。「女書」與江永方言。在：語言變化與漢語方言：李方桂先生紀念論文集 / 丁邦新主編= Essays of linguistic change and the Chinese dialects: in memory of professor Li Fang-kuei. 台北市：中央研究院語言學研究所籌備處。2000。頁337–347。

湖南各縣調查筆記（據民國二十年（1931）刊本影印） / 曾繼悟等編。台北市：成文出版社，2017。432頁。

姜葳。女性密碼：女書田野調查日記。台北：三民，2002。148頁。

劉斐玟。女書和女歌的文化心理情結：從「訴可憐」到「歌功頌德」。

- 在：同理心。情感與互為主體：人類學與心理學的對話 / 劉斐玟, 朱瑞玲主編。台北：中央研究院民族學研究所, 2014。頁299–348。
- 劉斐玟。女書四十年－學術力、傳承力和文化政治力 [Forty Years of Nüshu: Research, Practice, and Cultural Politics]。近代中國婦女史研究。2022。39期。頁97–160。
- 劉穎。城關土話的與衰竭女書文化的傳承。成城大學民俗研究所全球本土化研究中心。2010。頁1–43。
- 劉穎。「女書習俗」的內涵及其「口頭性」考。成城大學大學院文學研究科。2017。號32。頁116–76。
- 羅宛義。一冊女書筆記探尋中國湖南省江永縣上江墟鄉女書。香港：新婦女協進會, 2008。287頁。
- 駱曉戈。解讀女書。長沙：湖南大學出版社, 2022。218頁。
- 女漢字典 / 陳其光編。北京：中央民族大學出版社, 2006。760頁。
- 女書標準字字典 / 宮哲兵, 唐功偉編著。香港：世界道學文化出版社。2005。182頁。
- 女書的歷史與現況 / 遠藤織枝, 黃雪貞主編。北京：中國社會科學出版社, 2005。196頁。
- 女書字典 / 週碩沂編。長沙：岳麓書社, 2002。696頁。
- 彭蘭玉。原生態江永女書的寫、讀、唱。湖南大學學報 (社會科學版)。2010。第6期。頁99–102。
- 彭澤潤。江永女書文字研究。長沙：岳麓書社, 2011。389頁。
- 奇特的女書：全國女書學術考察研討會文集 / 史金波, 白濱, 趙麗明主編。北京：北京語言學院出版社, 1995。297頁。
- 讓女人自己說話：文化尋蹤 / 李小江主編。北京：生活·讀書·新知三聯書店, 2003。428頁。
- 永州女書 / 李慶福, 馮廣藝, 邵則遂主編。武漢：湖北教育出版社, 2010。222頁。
- 在線女書字典。2022。URL: <https://nushuscript.org/> (訪問於 2024.09.16)。
- 張櫻。湖南江永「女書」音樂研究：碩士研究生學位論文。武漢：武漢音樂學院, 2006。50頁。
- 中國女書集成 / 趙麗明, 週碩沂, 陳啟光合編。北京：清華大學出版社, 1992。906頁。
- 趙麗明。女書與女書文化。北京：新華出版社, 1995。191頁。
- 趙麗明。中國女書合集。上海：中華書局, 2005。5冊。
- 趙麗明。傳奇女書：花溪君子女九簪。北京：清華大學出版社, 2018。
- 劉穎。女書歌の歌詞の声調に対応しない楽音について。成城大学。2014。頁104–82。
- 劉穎。中国国家級女書傳承者何靜華とその吟唱特徴。成城大学文学学部。2016。頁61–28。
- 劉穎。女書歌の吟唱法研究の意義：女書傳承の視点から。成城大学大学院文学研究科。2023。頁150–89。

REFERENCES

- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Duranti A. (1997), *Linguistic Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Feng D. V. (2022), “Hidden Letters [documentary film]”, available at: www.hiddenlettersfilm.com (accessed 16 September 2024).

Foley W. A. (2001), *Anthropological Linguistics: An Introduction*, Blackwell, Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing.

Han B.-C. (2020), *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*, translated by Steuer D. Polity Press, Cambridge.

He Yan (2021), “Jiangyong “Women’s Script” in the Era of ICH: Channels of development and transition”, *Asian Ethnology*, Vol. 80 No. 2, pp. 367–389.

Hymes D. (2003), *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality: Toward an Understanding of Voice*, Taylor & Francis.

Idema, W. L. (2009), *Heroines of Jiangyong: Chinese Narrative Ballads in Women’s Script*, University of Washington Press, Seattle.

Liu F.-W. (2004), “From being to becoming: *Nüshu* and sentiments in a Chinese rural community”, *American Ethnologist*, Vol. 31 No. 3 (Aug.), pp. 422–439.

Liu F.-W. (2012), “Expressive depths: dialogic performance of bridal lamentation in rural South China”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 125 No. 496 (Spring), pp. 204–225.

Liu F.-W. (2015), *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*, Oxford University Press, Oxford; New York.

McLaren A. (1996), “Women’s voices and textuality: chastity and abduction in Chinese *nüshu* writing. *Modern China*, Vol. 22 No. 4 (Oct.), pp. 382–416.

Sharifian F. (2017), *Advances in Cultural Linguistics*. Springer, Singapore.

Silber C. (1994), “From daughter to daughter-in-law in the women’s script of Southern Hunan”, in Gilmartin C. K., Hershatter G., Rofel, L. and White, T. (Ed.), *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, England, pp. 47–68.

Chen Qiguang (1993), “*Nüshu yadiao yu nüzi bianxing*”. *Funü yanjiu luncong*, No. 2, pp. 39–42. (In Mandarin Chinese).

Chen Qiguang (Ed.) (2006), *Nü Han Zidian*, Zhongyang minzu daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Endo O. and Huang Xuezhen (Eds.) (2005), *Nüshu de lishi yu xianzhuang*, Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Gong Zhebing (2001), “Lun Jiangyong nüshu juefei xianqin guwenzi”, *Zhongnan minzu xueyuan xuebao (Renwen shehui kexue ban)*, No. 6, pp. 130–133 (In Mandarin Chinese).

Gong Zhebing and Tang Gongwei (Eds.) (2005), *Nüshu biao zhun zi zidian*, Shijie daoxue wenhua chubanshe, Hong Kong (In Mandarin Chinese)

Guo Yuyi (2013), *Nüshu huisheng* [DVD] = *Calling and Recalling: The Sentiments of Women’s Script (Nushu)*, Zhuan hezi wenchuang, Taizhong (In Mandarin Chinese).

Huang Xuezhen (1993), *Jiangyong fangyan yanjiu*, Shehui kexue wenxian chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).

Huang, Xuezhen (2000), “*Nüshu*” yu Jiangyong fangyan”. In Ding Bangxin (Ed.), *Yuyan bianhua yu Hanyu fangyan: Li Fanggui Xiansheng Jinian Lunwenji = Essays of Linguistic Change and the Chinese Dialects: In Memory of Professor Li Fang-kuei*, Zhongyang yanjiuyuan yuyanxue yanjiusuo chouben, Taipei, pp. 337–347 (In Mandarin Chinese).

Jiang Wei (2002), *Nüxing mima: Nüshu tianye diaocha riji*, Sanmin, Taipei (In Mandarin Chinese).

-
- Li Qingfu, Feng Guangyi and Shao Zesui (Eds.) (2010), *Yongzhou nüshu*, Hubei jiaoyu chubanshe, Wuhan (In Mandarin Chinese).
- Li Xiaojiang (Ed.) (2003), *Rang nüren ziji shuohua: Wenhua xunzong*, Shenghuo·Dushu·Xinzhi Sanlian shudian, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Liu Feiwen (2014), «Nüshu he nüge de wenhua xinli qingjie: Cong “su kelian” dao “ge gong songde”», In Liu Feiwen and Zhu Ruiling (Eds.), *Tonglixin. Qinggan yu huwei zhuti: renleixue yu xinlixue de duihua*, Zhongyang yanjiuyuan minzuxue yanjiusuo, Taipei, pp. 299-348 (In Mandarin Chinese).
- Liu Feiwen (2022), “Nüshu sishinian – xueshuli, chuanchengli he wenhua zhengzhili”, *Jindai Zhongguo Funüshi Yanjiu*, 39, ye 97-160 (In Mandarin Chinese).
- Liu Ying (2010), “Chengguan tuhua de shuaijie yu nüshu wenhua de chuancheng”, Seijo CGS working paper series, No. 3, pp. 1–43. (In Mandarin Chinese)
- Liu Ying (2017), «“Nüshu xisu” de neihan jiqi “Koutouxing” kao», *Seijō daigaku daigakuin bungaku kenkyūka*, No. 32, pp. 116–76. (In Mandarin Chinese)
- Luo Wanyi (2003), *Yi ce nüshu biji – Tanxun Zhongguo Hunan sheng Jiangyong xian Shangjiangxu xiang nüshu*, Xin funü xiejinhui, Hong Kong (In Mandarin Chinese).
- Luo Xiaoge (2022), *Jiedu nüshu*, Hunan Daxue Chubanshe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Online Nüshu Dictionary (2022), available at: <https://nushuscript.org/> (accessed 16 September 2024).
- Peng Lanyu (2010), “Yuanshengtai Jiangyong nüshu de xie, du, chang”, *Hunan Daxue Xuebao (Shehui kexue ban)*, No. 6, pp. 99-102 (In Mandarin Chinese).
- Peng Zerun, (2011), *Jiangyong nüshu wenzi yanjiu*, Yuelu Chubanshe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Shi Jinbo, Bai Bin and Zhao Liming (Eds.) (1995), *Qite de nüshu: quanguo nüshu xueshu kaocha yantaohui wenji*, Beijing yuyan xueyuan chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zeng Jiwu (Ed.) (2017), *Hunan ge xian diaocha biji (Ju Minguo ershi nian (1931) kanben yingyin)*. Chengwen chubanshe, Taipei (In Mandarin Chinese).
- Zhang Ying (2006), *Hunan Jiangyong “nüshu” yinyue yanjiu* (Master’s thesis), Wuhan yinyue xueyuan, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (1995), *Nüshu yu nüshu wenhua*, Xinhua chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (2005), *Zhongguo nüshu heji*. Zhonghua Shuju, Shanghai (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming (2018), *Chuanqi nüshu: Huaxi junzünü jiu zan*, Qinghua daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhao Liming, Zhou Shuoyi and Chen Qiguang (Eds.) (1992), *Zhongguo nüshu jicheng*, Qinghua daxue chubanshe, Beijing (In Mandarin Chinese).
- Zhou Shuoyi (Ed.) (2002), *Nüshu zidian*, Yuelu shushe, Changsha (In Mandarin Chinese).
- Liu Ying (2014), “Nüshu uta no kashi no seitō ni taiō shinai gakuton ni tsuite”, *Seijō daigaku*, pp. 104–82 (In Japanese).
- Liu Ying (2016), “Chūgoku kokka-kyū nüshu denshōsha He Jinghua to sono ginshō tokuchō”, *Seijō daigaku bungei gakubu*, pp. 61–28 (In Japanese).
- Liu Ying (2023), “Nüshu uta no ginshōhō kenkyū no igi: Nüshu denshō no shiten kara”, *Seijō daigaku daigakuin bungaku kenkyūka*, pp. 150–89 (In Japanese).

Стаття надійшла до редакції 29.07.2024

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 femino-centric 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 статевих 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 китайок 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 героїнь 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 китаянок, 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 спостереженням 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 товаризувалось, 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 «збабливої 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. Психологія 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

DOI <https://doi.org/10.51198/chinesest2024.03.061>

LIAO YIMEI. RHINOCEROS IN LOVE

O. Vorobei

PhD (Literature) Associate Professor

Department of Far Eastern and Southeastern Languages and Literatures,

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

14, Taras Shevchenko Blvd, Kyiv, Ukraine, 01601

vorobei@knu.ua

A.-S. Badanova

Bachelor student

Department of Far Eastern and Southeastern Languages and Literatures,

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

14, Taras Shevchenko Blvd, Kyiv, Ukraine, 01601

an.badanova@gmail.com

The play “Rhinoceros in Love” by playwright Liao Yimei is considered a classic of modern Chinese theater. Written and first staged in 1999 by her husband Meng Jinghui, one of the most influential directors of experimental theater, this artistic work has already withstood nearly 2.500 productions, attracting an audience of over a million viewers.

It is a story of the unrequited love of zookeeper Malu for his neighbor Mingming. The stubbornness and reclusiveness of the young man resemble the character of the rhinoceros Tula, whom he cares for. At times, the behavior of the young man resembles that of an animal: with his poor eyesight, he recognizes people by their scent, and he associates Mingming with the scent of lemon chewing gum. In his extensive monologues, Malu often reflects on the absence of romantic love in modern life, as described in classical Chinese literature. Despite his toxic infatuation with another, Mingming reciprocates Malu’s feelings, but their relationship is impulsive, destructive, and therefore short-lived. Blinded by passionate love, the young man kidnaps the girl and is willing to lay the sky and stars at her feet, but beyond promises, he has nothing. In despair, he kills his only friend – the rhinoceros Tula – and sacrifices for Mingming what he has – the heart of the killed rhinoceros and himself.

Liao Yimei managed to capture in the play the existential anxiety of the young generation at the turn of the millennium, expressed in uncertainty, doubts, and the desire to find their identity. As most critics rightly note, the play “Rhinoceros in Love” has become a kind of “Bible of Love”, as the passionate, impulsive, reckless, and sometimes instinctive relationship between Malu and Mingming is exactly what is lacking in romantic relationships among contemporary Chinese youth in the era of globalization and urbanization. Liao Yimei deliberately overloaded the play with hyperboles, satire, and grotesque elements to ironically depict people’s lives in the new era, where clear rules of consumerism prevail, and love can be standardized by training courses.

The stage architecture of the play impresses with its unusualness, as it combines elements of Eugène Ionesco’s theater of the absurd, fragments of Bertolt Brecht’s epic theater, and traditional Chinese theater, which is manifested in an absolutely unrealistic time and historical context, dramatic inconsistency, extensive declamation of monologues and dialogues towards the audience, song inserts with an evaluative function, and practical absence of scenery.

Key words: drama, avant-garde, theatre of the absurd, Chinese literature, Liao Yimei.

ЛЯО ЇМЕЙ. ЗАКОХАННИЙ НОСОРИГ

О. Воробей, А.-С. Баданова

П'єсу «Закоханий носориг» драматургині Ляо Їмей називають класикою сучасного китайського театру. Написаний та вперше поставлений на театральній сцені у 1999 р. чоловіком авторки Мен Цінхуеєм, одним з найвпливовіших режисерів експериментального театру, цей художній твір витримав вже близько 2,5 тис постановок, зібравши аудиторію понад мільйон глядачів.

Це історія про нестямне кохання доглядача зоопарку Малу до своєї сусідки Мінмін. Впертість і відлюдкуватість юнака нагадують характер носорога Тули, яким він опікується. Подекуди і поведінка юнака нагадує звірину: через поганий зір у нього розвинулась здатність розпізнавати людей за їхнім запахом, зокрема Мінмін асоціюється з ароматом лимонної жувальної гумки. У розлогіх монологах Малу часто розмірковує над тим, що у сучасному житті немає місця романтичному коханню, яке оспівується в класичній китайській літературі. Попри свою токсичну закоханість в іншого, Мінмін відповідає Малу взаємністю, але їхні стосунки імпульсивні, деструктивні, тому короткотривалі. Затьмарений жагучим коханням, хлопець викрадає дівчину і готовий схилити небо та зорі до її ніг, але поза обіцянками у нього нічого немає. У відчаї він забуває свого єдиного друга – носорога Тулу – і жертвує у ім'я Мінмін тим, що має – серцем вбитого носорога і самим собою.

Ляо Їмей вдалося зафіксувати у п'єсі екзистенційну тривогу молодого покоління на зламі тисячоліть, яка виражається у невизначеності, сумнівах та бажанні знайти свою ідентичність. Як слушно зауважує більшість критиків, п'єса «Закоханий носориг» стала своєрідною Біблією кохання, оскільки палкі, нестримні, безрозсудні, а подекуди по-звіриному інстинктивні стосунки між Малу та Мінмін – це саме те, чого наразі бракує романтичним стосункам сучасної китайської молоді в умовах глобалізації й урбанізації. Ляо Їмей свідомо перенаситила п'єсу гіперболами, сатирою та гротеском, щоб іронічно змалювати життя людей у нову епоху, де панують чіткі правила споживачтва, а кохання може бути стандартизоване тренувальними курсами.

Сценічна архітектоніка п'єси вражає своєю незвичайністю, оскільки вона поєднала елементи театру абсурду Ежена Йонеско, фрагменти епічного театру Бертольда Брехта та власне традиційного китайського театру, що загалом виявляється в абсолютно нереалістичному часі та історичному контексті, драматичній непослідовності, розлогім декламації монологів та діалогів для аудиторії, пісенних вставках з оцінною функцією, практичній відсутності декорацій.

Ключові слова: драма, авангард, театр абсурду, китайська література, Ляо Їмей.

Ляо Їмей
Закоханий носориг¹

(п'єса у 23 сценах)

Дійові особи²

Малу – самотній доглядач носорогів у зоопарку, палко закоханий у свою сусідку Мінмін.

Мінмін – сусідка Малу, перебуває у токсичних відносинах з хлопцем на ім'я Чень Фей.

Зубна щітка – торговий представник фірми «Розсвіт» з виготовлення зубних щіток.

¹ Перекладено за виданням 廖一梅 (2012), 《恋爱的犀牛》, available at <https://www.99csw.com/book/512/index.htm> (accessed 18 March 2024).

² Для зручності читачів в українському перекладі подаємо список та опис дійових осіб (тут і далі примітки перекладачок).

Дасянь – друг Малу, полюбляє грати в карти та показувати фокуси.

Хейцзи – друг Малу.

Хунхун – телепродюсерка.

Лілі – телепродюсерка, подруга Хунхун.

Диктор (ведучий).

Тренер з кохання.

Викладач.

Творці Годинника – декілька осіб.

Натовп – декілька осіб.

Сцена 7

[Метрополітен. Натовп пасажирів погойдується у такт руху вагонів.]

Зубна щітка. Давайте гроші! Я для кожного з вас купив Годинниковий лотерейний білет, сто юанів за штуку. У разі виграшу джекпоту – половина моя!

Хейцзи. Поділюсь одним відсотком, якщо совість прокинеться, бо мені і одного шкода.

Зубна щітка. Один відсоток від п'яти мільйонів – це лишень п'ятдесят тисяч!

Дасянь. А твої побігеньки вартують двадцяти п'яти тисяч за кожну твою собачу ногу?

Зубна щітка. Малу, давай гроші!

Малу. Я не просив тебе щось купувати.

Зубна щітка. Це колективне рішення!

Малу. А я не хочу, це проти моїх принципів.

Зубна щітка. У тебе досі є принципи?

Малу. Звісно є, це ж тільки ти робиш як тобі зручно!

Зубна щітка. Так це і є мій принцип.

Малу. Нехай там що, але мені не треба. Від народження мене щастя омине, та й не кортить віддати гроші якомусь везучому покидьку.

Зубна щітка. А звідки знаєш, що ти не той везучий покидьок?

Малу. Хто? Я? Хіба я схожий на такого? Погляньте у дзеркало, з таким носом та очима вам самим хоч приємно дивитись на себе?

Хейцзи. Малу правий, повертай мені гроші.

Зубна щітка. Ну вже ні!

Дасянь. Думаєш, раз ти невезучий, то нікому з нас чотирьох теж не пощастить? Ми вже домовились: хто б не виграв – ділиться частиною з іншими, почув? Малу, давай гроші.

[Малу неохоче дістає сто юанів і віддає Зубній щітці.]

Дасянь. Тримай свій лотерейний білет! Ця жуйка у тебе вже кілька тижнів. Я щось не бачив, щоби ти жував нову. Настільки зубожів? Якщо я зірву джекпот, зможете робити що заманеться! Скажіть, що б ви зробили?

Хейцзи. Поїв би.

Дасянь. А ще що?

Хейцзи. Відпочив і знов поїв би.

Зубна щітка. Я б розійшовся з Сяопін і знайшов іншу!

Дасянь. До того часу всі дівчата будуть дивитись на тебе, як мухи на шмат тухлого м'яса.

Хейцзи. Сяопін вагітна?

Зубна щітка. Нісенітниці.

Хейцзи. Днями я бачив як її знудило в ресторані.

Зубна щітка. Ти ж сів навпроти неї, коли вона їла. Мене б теж знудило від твого вигляду.

Хейцзи. Я тут при чому?

Зубна щітка. Вона не може бути вагітною, бо я, за ці більш як двадцять років, так і не навчився кінчати всередину.

Малу. Як так?

Зубна щітка. Спочатку я боявся можливих наслідків, а потім просто звик. Тепер не можу інакше. Мені, звісно, прикро, але я цього не показую.

Дасянь. Через таких як ти людство скоро вимре. Думаєш, Бог створив цю руханку тільки для вашого задоволення? Це лише солодка принада, щоб змусити людей продовжувати свій рід. Чим вона солодша, тим більше нащадків. У наш час люди прагнуть тільки втіхи, а не відповідальності.

Малу. [Дивлячись на лотерейний білет у своїй руці]: Я б купив самку африканського носорога для Тули, а тоді поїхав би звідси.

Дасянь. І куди б ти подався?

Малу. Не знаю.

Дасянь. Я думаю, тобі нема куди піти.

Хейцзи. А це що? «Сто способів залицання. Посібник з кохання».

Зубна щітка. Дай глянути. «Надішліть їй музичне привітання на радіо. Подаруйте їй квіти на День святого Валентина, на день народження або просто так, у будень». Це надто примітивно! Малу, навіщо ти це читаєш? Якщо тобі так цікаво, чому б тобі просто не спитати мене?

Дасянь. Дай гляну. Що ти там відмітив галочкою?

Малу. Віддай.

Дасянь. Ти відмітив більше десяти порад: «Напишіть власний або переписіть будь-який вірш про кохання і подаруйте їй». Ти ж не сприймаєш це всерйоз?

Зубна щітка. А для кого це? Для кого?

Дасянь. Ти ж уже написав їй вірша? Зачитай нам!

Зубна щітка. Це точно буде щось на кшталт: «О, моя ти чорно-біла пандо!...».

[Зубна щітка обома руками охоплює себе за спину, вдаючи обійми з коханою людиною. Всім дуже весело.]

Всі разом:

Я – чорний носоріг, міцний та дужий,
Шкіра моя товста, як стіна,
В болоті моєму – радість безмежна,
Цяцька моя довжиною з лікоть.

Я – самка носорога, сама сексуальність,
Мій ріг – магічний афродизіак,
Пишногруда та знана,
Кохання наше – сплановане на небесах.

Свіжа багнука – лишень для тебе,
У квітах спочинеш, поринаючи в сон.

Хейцзи. І все це для жінки, яка пахне ксероксом?

Малу. Тобі, вродлива бестіє, справді це подобається, чи не так? Кричиш, здригаючи небо та землю, чи не так? Кричи! Голосніше кричи! Ти погань, яка не ляже на чисте сіно, бо хоче у своє болото, чи не так? Якщо тобі подобається бруд, я дам тобі його! Якщо тобі подобається нищість, ми можемо бути нищими разом. Відкривай рота!

Сцена 8

[У вольєрі носорога.]

Малу. Туло, у мене для тебе погані новини. Керівництво вирішило придбати самця білого носорога замість самки чорного носорога, щоб збільшити популяцію білих носорогів. Можливо, вони вважають тебе надто старим і не здатним поповнити зоопарк маленьким чорним носорожиком. Мені тебе шкода. Ти навіть ніколи не спарювався. Справжнім носорогом можна стати лише після цього ритуалу, і тільки тоді матимеш люблячу жінку. Але у тебе ніколи не буде такого шансу.

*[Малу, розмахуючи лопатою, замріявся про ритуал спарювання.
Спіткнувшись, падає у багнуку.]*

Сцена 9

[Малу, з голови до ніг вимазаний багнукою, з пораненою головою, стоїть перед Мінмін.]

Мінмін. Що з тобою?

Малу. Я зустрівся з ним.

Мінмін. З ким?

Малу. З тим, хто тобі подобається.

Мінмін. І що ти зробив?

Малу. Поставив його перед вибором: або він краще ставиться до тебе, або забирається собі.

Мінмін. І що він відповів?

Малу. Я хотів, щоб він зрозумів, як буде краще!

Мінмін. Я скажу тобі, як він зрозумів. Аби ми зтямили, що він ніколи не зміниться, він буде поводитися ще гірше і не полишить мене.

Малу. Я ще раз до нього піду.

Мінмін. Хочеш, щоби тебе ще раз побили?

Малу. Їм набридне щодня бити одну і ту ж людину. До того ж він, буває, залишається один.

Мінмін. То йди, але після цього не показуйся мені на очі. *[Малу зупиняється біля дверей.]* Ну гаразд, присядь, витри обличчя, у тебе кров тече. *[Допомагає Малу витерти волосся.]*

Малу. У порівнянні з тобою все біле, ніяковіючи, чорніє, нетямущі звірі впадають у відчай, бо не в силі вимовити твоє ім'я...

Мінмін. Що це?

Малу. Це я написав для тебе.

Мінмін. Вірш? Ти пишеш поезію? *[Сміється.]*

Малу. Можливо, це згодиться лише для вишкрібання на шкурі носорога, однак це все ж мій вірш.

Мінмін. Дуже мило, є ще?

Малу. У порівнянні з тобою все біле, ніяковіючи, чорніє, нетямущі звірі впадають у відчай, бо не в силі вимовити твоє ім'я... Я ще не дописав.

Сцена 10

[Тренінг з кохання.]

Викладач. На світанку нового століття для максимізації радості, комфорту, процвітання і щастя людського роду, а також для попередження надмірного самокатування та недооцінювання самих себе, ми повинні спрямувати всі свої сили на стандартизацію, фаховість та уніфікацію кохання, а також на суворе припинення зловживання почуттями, які призводять до різноманітних зловживань та марнотратства.

[Викладач показує слайд «Щоб розійтися з коханою людиною, потрібно...»]

Викладач. Надалі ми вивчатимемо матеріал вищого рівня складності – способи розставання. Щоб розійтися з коханою людиною, потрібно: по-перше, засуджуйте людей зі схожими недоліками. По-друге, переривайте на середині речення і починайте іншу тему. По-третє, попри втому, заохочуйте інтимну близькість та продовження утіх. По-четверте, смійтеся, коли геть не смішно. По-п'яте, говоріть на незнайомі теми. По-шосте, обмежте доступ до частини Вашого тіла між пупком та стегнами. По-сьоме, просіть зробити нездійсненне. По-восьме, періодично звертайте увагу на її недоліки та погані звички, стверджуйте, що вони непоправні. По-дев'яте, насміхайтеся і висміюйте. По-десяте, виженіть.

Сцена 11

[Майданчик будівництва вікового Годинника.]

Люди обговорюють і заповнюють виборчий бюлетень ста найважливіших подій ХХ століття.

Дівчата Хунхун та Лілі сповнені захвату.

1969 рік – американський астронавт Ніл Армстронг ступив на поверхню Місяця.

1903 рік – брати Райт вперше здійснили політ на літаку.

1920 рік – жінки отримали виборче право.

1945 рік – оприлюднення жахів нацистських концтаборів.
1914 рік – початок Першої світової війни.
1929 рік – світова економічна криза.
1928 рік – відкриття пеніциліну.
1953 рік – опис структури ДНК.
1991 рік – розпад СРСР.
1939 рік – вторгнення Німеччини в Польщу, початок Другої світової війни.
1917 рік – Жовтнева революція в Росії.
1957 рік – СРСР запускає перший у світі штучний супутник.
1945 рік – США скидає на Хіросіму першу в світі атомну бомбу.
1905 рік – Альберт Ейнштейн представляє теорію відносності.
1960 рік – США санкціонує продаж протизаплідних препаратів.
1997 рік – британські вчені успішно клонували вівцю.
1968 рік – Травневі заворушення у Франції.
1997 рік – американські вчені висадили робота-дослідника на Марс.
1999 рік – конфлікт у Косово.

Сцена 12

[Дім Малу. Глибока ніч.]

Мінмін. Хутчіше прокидайся, лежебоко, маю щось смачненьке для тебе!

Малу. Мінмін, що відбувається? Торт?

Мінмін. Для тебе.

Малу. Їсти торт посеред ночі? Навіщо?

Мінмін. Просто так. Хочеш шматочок?

Малу. Якщо ти цього хочеш, то з'їм.

Мінмін. Яка покірність. Смачно? Після роботи спеціально замовила, з вершками і фруктами.

Малу *[киваючи головою].* У когось день народження? Хіба твій не в жовтні?

Мінмін. У тебе!

Малу. Мій взимку.

Мінмін *[лагідно].* От дурнику, забув, коли у нього день народження.

Малу. Гаразд, коли скажеш, тоді і буде.

Мінмін. Ага. У мене ще дещо є.

Малу. Що?

Мінмін. Подарунок!

Малу. Для мене?

Мінмін. Ага, відкрий.

[Малу розгортає кольоровий пакувальний папір, дістає звідти шкіряний гаманець.]

Мінмін *[сором'язливо].* Тобі подобається?

Малу. Подобається.

Мінмін. Правда подобається?

Малу. Правда.

Мінмін. Тоді чому б тобі мене не поцілувати?

[Малу недовіжливо дивиться на Мінмін, побоюючись зробити щось безрозсудне.]

Малу. Це ж просто сон, чого тут вагатись, треба поцілувати її.

[Малу цілує Мінмін, Мінмін горнеться в його обійми.]

Мінмін. Я оббігала всі магазини. Я хотіла подарувати тобі щось таке, чим би ти користувався кожного дня і, тримаючи це в руках, щоразу згадував би про мене.

Малу. Мінмін.

Мінмін. Я так довго чекала на тебе, з вечора і до ночі виглядаючи у вікно. Звуки кроків втискалися у натягнуті нерви, перетворюючи мене на тремтячий на холодному вітрі листок. Я думала, ти прийдеш і повечеряєш зі мною або прийдеш після вечері, або навіть якщо не прийдеш на вечерю, то прийдеш після того, як вип'єш з друзями і пофліртуєш з іншою дівчиною в барі. Я чекала, чекала і чекала, я знала, що ти прийдеш...

Малу. Я знаю, це лише сон. Та не важливо, сон це чи дійсність, поки ти тут, для мене це не важливо.

Мінмін. Пообіцяй мені, що ти не покинеш мене і не дозволиш мені покинути тебе.

Малу. Я не покину тебе і не дозволю тобі покинути мене.

Мінмін. Вже ніхто не вірить обіцянкам. Обіцянки, квіти, ресторани – яка різниця? Це лишень способи вираження почуттів.

Малу. Я не такий, як усі. Я покажу тобі, що я інший. От побачиш.

[Мінмін співає пісню «Тільки я».]

Посміхнись мені, немов зустріч перша,
Говори до мене, хоч завтра клятви змеркнуть,
Насолоджуйся мною, життя мить коротка,
Згадай мене, коли старості мить відчуєш.
А роки линуть і проходять,
І, врешті, поруч – тільки я.
А роки линуть і проходять,
І, врешті, поруч – тільки я.

[Мінмін і Малу кохаються – пісня «Кохатись».]

Кожна дециця світла пройшла крізь мене,
Весь кисень я вдихнув без залишку,
Всі речі втратили свою вагу,
І всі дороги пройдені сповна.

Пейзажі розпливаються туманом,
І руки крилами несуть,
Всі спогади змінились іншими,
І всі дороги пройдені сповна.

Моя тінь мчить, а я знерухомлений,
Ти посміхаєшся мені звідусіль,
Моя тінь мчить, а я знерухомлений,
Ти посміхаєшся мені звідусіль...

Найкраще просто мовчати,
Найкраще просто стогнати,
Найкраще просто кричати,
Найкраще просто зітхати.

Сцена 13

[Дасянь розказує Хейцзи і Зубній щітці історію.]

Дасянь. Жив собі колись юнак, який щоночі страждав від кошмарів.

Хейцзи. А коли? Коли це було?

Зубна щітка. Яка різниця! Всі історії так починаються.

Дасянь. Сон став для нього найстрашнішою бідою, він не наважувався засинати, все боявся, що уві сні його схопить Великоголовий демон³. Він усюди шукав порятунку, а раз зустрівши віщуну, поділився з ним своїми стражданнями. Віщун розказав йому, що сні – це інша реальність. І якщо юнак в найбільш критичний момент прокричить «Це сон!», то кошмар одразу скінчиться. Юнак добре запам'ятав пораду віщуну і повернувся додому. А коли незабаром настала ніч – заснув. Зненацька на нього з мечем налетів Великоголовий демон з його снів. Юнак, злякавшись, спробував сховатись, аж тут згадав слова віщуну і, коли демон от-от мав схопити його і проштрикнути мечем, він прокричав: «Це сон!» – і вмить прокинувся. На його превеликий подив, він помітив, що поруч лежить меч, увінчаний коштовностями, який належав тому самому Великоголовому демону з його сну. З того часу юнак вподобав свої кошмари. Він часто, вигукуючи це замовляння, прокидався з повними жменями дорогоцінностей. Він продавав ті коштовності, і життя мало-помалу налагодилось. Одного разу уві сні до нього прийшов Великоголовий демон і попросив більше не забирати речі з царства снів, бо їх вже майже не лишилось через нього. Великоголовий демон пообіцяв, що якщо юнак погодиться, то буде бачити тільки приємні сні. І юнак пристав на пропозицію демона. З того часу юнак занурився у такі чарівні сні, що не мав жодного бажання прокидатись, а вдень лише мріяв про те, як знову зануритись у сон. Одного разу йому наснилась у квітучому саду дівчина незрівнянної краси, в яку він закохався з першого погляду. Юнак згадав чарівне замовляння і, схопивши дівчину,



Великоголовий демон з китайської міфології

³ Великоголовий демон (кит. 大头鬼) – створіння китайської міфології, чия назва безпосередньо походить від зовнішнього вигляду ієрогліфа «демон» (鬼), знайденого на кістках для ворожби *цзягувень* (XI–XIV ст. до н.е.). Вважалось, що це створіння з'являлось уздовж доріг, хоча через велику вагу голови переміщалося дуже повільно.

прокричав: «Це сон!». А коли прокинувся, дівчина сиділа поряд і ніжно дивилася на нього. З тих пір юнак був вигнаний із царства снів і більше не бачив сновидінь, ані приємних, ані страшних.

Сцена 14

Малу. Кінець всьому! Всі страждання скінчилися в одну мить! Світ сповнюється світлом завдяки одній єдиній жінці, ти можеш бігати, стрибати, незмірно еякулювати! Здається, я навіть можу злетіти!

Мінмін. Чого галасуєш в таку рань?

Малу. Мінмін, я розбудив тебе? Прокидайся, лежебоко, я приніс тобі сніданок.

Мінмін. Божевільний!

[Мінмін розвертається з наміром піти. Малу перехоплює її за талію і кружляє, тримаючи в обіймах.]

Малу. Ти сонько, коала, лисеня мале, хочеш тільки спати та й спати...

Мінмін. Ти що робиш? Відпусти мене!

[Малу навіть не чує, що вона говорить. Мінмін, пручаючись з усіх сил, неочікувано замахується і дає Малу ляпаса. Малу, злякавшись, відпускає Мінмін.]

Мінмін. Ти збожеволів?

Малу. Як так? Чому сердишся?

Мінмін. Дай мені спокій, я хочу спати.

Малу *[перегороджуючи шлях].* Мінмін, що відбувається?

Мінмін. Це ти мене питаєш? На майбутнє – краще тримай себе в руках, а то перед людьми соромно.

Малу. Що ти таке говориш?

Мінмін. А що ще ти хотів почути? Ми сусіди, ти часто піклуєшся про мене, і я за це вдячна, але не більше того. Більше не роби нічого такого, що б осоромило нас в очах інших.

Малу. Мінмін...

Мінмін. Я ніколи не цінувала хорошого ставлення до себе, а доброзичливість інших викликала лише мою байдужість. Говорити про це в таку рань просто смішно, я йду спати.

Малу. Чи не ти була зі мною минулої ночі? Чи не ти зваблювала мене своїм тілом? Як таке можливо? Ці очі, чоло, солодкі уста, що шепотіли мені на вухо слова ніжності, чи не їх я цілував безліч разів...

Мінмін. Що за нісенітниця ти верзеш? Не вплутуй мене у свої безсоромні сни.

Малу. Я сплю? Це неможливо. Я й досі відчуваю тепло твого тіла на своїх долонях, твій аромат все ще огортає мене...

Мінмін. Мені нічого більше сказати. *[Намагається піти.]*

Малу. Ти все заперечуєш? Ти хочеш, щоб я повірив, що всього того не було, що те все було лише сном?!

Мінмін. У що ти хочеш змусити мене повірити? Хочеш, щоб я розділила з тобою твої божевільні фантазії?

Малу. Божевільні фантазії? Тоді що це таке? *[Піднімає торт, в якому не вистачає шматочка].*

Мінмін. У тебе що, день народження?

Малу. Ти хочеш звести мене з розуму?! Хочеш подивитись, як я божеволію? Що ж, гаразд, де гаманець? Куди подівся гаманець?

[Мінмін намагається піти, Малу міцно хапає її].

Мінмін. Відпусти мене! Що ти робиш?!

Малу. Що я роблю? Я тобі казав, я не такий, як інші, я тримаю своє слово. Я тебе не покину і не дам тобі покинути мене.

Мінмін. Рятуйте!

[Дасянь, Зубна щітка та Хейцзи вибігають на сцену, відтягують Малу від Мінмін.]

Дасянь. Малу, що з тобою? Заспокойся!

[Малу голосно кричить і пручається, поки його намагаються відтягнути від дівчини.]

Сцена 15

[Малу сидить мовчки, абсолютно збентежений і зневірений.]

Дасянь. Ти здурів? Якщо хотів звалтувати її, дочекався б ночі. Оце сів у калюжу! Вважай пощастило, що поліція тебе не арештувала.

Зубна щітка. Облиш його. У нього період гону – він як Тула в саванні, сам не знає, що коїть.

Хейцзи. І все це заради жінки з ароматом ксерокса.

Дасянь. Корінь усіх цих проблем криється в тому, що одній жінці приділяється більше уваги, ніж іншим. У цю епоху інформації, коли маємо такий безмежний вибір, залишатися таким упертюхом вважається заледве не психічним порушенням. Забудь її.

[Втрюх виходять.]

Малу. Забути її. Забути її і більше не відчувати болю. Забути її і більше не страждати. Забути її. Забути те, чого не мав. Забути те, що мають інші. Забути те, що втратив і ніколи вже не матимеш. Забути ненависть, забути сором, забути любов. Забути, як носоріг забуває саванну і як лебідь – озеро. Як грішник в пеклі забуває про рай. Забути, як людина з ампутованою кінцівкою забуває, що колись бігала швидше за вітер. Як опалий листок забуває подих вітру. Забути, як Тула забув про носорогиню. Забувати – це єдине, що вміють абсолютно всі люди. Але я прийняв рішення не забувати її.

Сцена 16

Мінмін. Погляд його, наче у звірення, ласка його теж звірина. Але ті очі кажуть, що ця ласка йде всупереч його волі. Він ніби сам усвідомив це, тому соромиться і навмисне поводить грубо. Наче юне звірятко шкірить свої ще ніжні ікла до сонця, та все ж неспроможний виглядати лиховісним.

[Малу починає співати. Пісня «Жінка зі скла».]

Ти ніколи не знала,
Що ти – сонячний день, на який я так довго чекав,
Що ти моя раптова злива.

Ти ніколи не знала,
Що ти – мій нестерпний голод
І повітря, яким я дихаю.

Ти ніколи не знала, моя кохана,
Ти, мабуть, ніколи й не дізнаєшся...

Ти така особлива, неповторна, ніжна, чиста, небесна,
Ти моя тепла рукавичка,
Ти моє холодне пиво,
Моя сорочка, що пахне сонцем,
І нескінченна мрія.

Ти непорочна й чиста, наче скло,
Ніщо тебе не забруднило й не змінило,
Але проміння, що проходить крізь тебе, змінює свій напрям,
Моя кохана, моя кохана, моя кохана...

Ти ніколи не знала,
Що ти – сонячний день, на який я так довго чекав,
Що ти – моя раптова злива.

Ти ніколи не знала,
Що ти – повітря, яким я дихаю,
Що ти – мій нестерпний голод.
Ти ніколи не знала, моя кохана,
І, мабуть, ніколи не дізнаєшся...

Мінмін. Як же мені сказати це?... Я тебе міцно кохаю, «міцно», «кохаю» – всі ці слова такі пусті й непереконливі. Сьогодні, прокинувшись, я все думала про те, як віднайти беззаперечні та безсумнівні докази мого кохання. Але нічого не знайшла, нічого... Я згадала той вечір на даху триповерхівки, коли ти заснув, як дитина, твоє дихання було таким легким, таким спокійним. А я дивилася на тебе, безсоромно дивилася й дивилася. Нахилившись до тебе, я вдихала кожен твій видих, жадібно вбирала на повні груди... То було влітку, навкруги було все таким спокійним і віддаленим. Я мовчки упивалася твоїм диханням, плекаючи думку про те, що ми дихаємо в унісон. Якщо кохаєш, то буде достатньо і вуглекислого газу, щоб вижити.

Сцена 17

[Ніч, дім Малу.]

Малу. Раз овечка, два овечка, три овечка, чотири овечка... Я постійно чекаю, коли ж нарешті засну, наче той юнак, який сновидів кошмарами. Як ми можемо знати, що наше звичне життя – не просто сон, який ми бачимо в іншому світі, лежачи зовсім в іншому ліжку? Аби ж тільки ти ще раз постала переді мною і я міг би тебе обійняти... Я так хочу заснути, так хочу заснути... Сім овечка, вісім овечка, дев'ять овечка...

[Мінмін з'являється перед ліжком Малу.]

Малу. Ти знову прийшла. Це, певно, сон, але мене влаштовує.

[Малу несподівано хапає Мінмін і голосно кричить: «Це сон! Це сон!».]

Мінмін. Що з тобою?

Малу. Ти дійсно поруч? Не йди від мене, не йди від мене! Не йди!

Сцена 18

Дасянь. Це вже занадто, веде себе наче ловелас, ніби тільки у нього період гону, а всі інші – гермафродити.

Хейцзи. Він щовечора ходить на комп'ютерні курси.

Зубна щітка. І на курси англійської мови.

Хейцзи. А по неділях вчиться водінню.

Зубна щітка. Щодня ходить на роботу з портфелем.

Хейцзи. А ще він передав директору зоопарку план комп'ютеризації спостережень за життям носорогів.

Дасянь. І копію англійською мовою.

Зубна щітка. Він мисє носорога ледь не в діловому костюмі!

Дасянь. Він ще поезію пише.

Хейцзи. І грає на фортепіано.

Зубна щітка. Жує жуйку.

Дасянь. Співає серенади.

Хейцзи. Завжди міняє шкарпетки.

Зубна щітка. Не їсть часник.

Хейцзи. Миється щодня.

Всі разом. Геть збожеволів.

Зубна щітка. Ми маємо допомогти, інакше йому кінець.

Хейцзи. Я намагався поговорити, але він сказав, що ніколи ще так не жив, як зараз. Ще сказав, щоб я не хвилювався і що я обов'язково колись зустріну жінку, яка згубить мене. Його слова мене збентежити: боюсь, ніхто за все життя не схоче мене згубити.

Дасянь. Це наша щаслива доля. Не слухай підмовлянь Малу. Кохання особливо не відрізняється від якоїсь комедії, спорту чи попмузики, усе це робить життя людей безтурботним.

[Входять Хунхун і Лілі.]

Хунхун і Лілі. Ми не погоджуємося!

Дасянь. А ви ще хто такі?

Хунхун. Про що може бути історія кохання, якщо вона від початку й до самого кінця весела та безжурна? Що цікавого буде в серіалах? Що б ми тоді робили щовечора?

Лілі. Якщо коротко: ти любиш його, він не любить тебе або він любить тебе, а ти не любиш його. Або ж двоє закоханих змушені розійтись.

Дасянь. Ви з телебачення?

Хунхун і Лілі. Ми Хунхун і Лілі.

Зубна щітка. Це я їх знайшов.

Дасянь. Навіщо?

Зубна щітка. Вилікувати Малу.

Хейцзи. Двоє це вже забагато, він не настільки хворий.

Зубна щітка. Вибери більш підхожу для нього.

Хейцзи. А як же інша?

Зубна щітка. Все залежить від її бажання. *[Плескає в долоні]* Увага! Увага! Прошу двох кандидаток підготуватися, починаємо наше шоу. Сюжет серіалу такий: юнак на ім'я Малу закохався у свою красиву сусідку, молоду секретарку.

Хунхун. Як звати?

Зубна щітка. Малу.

Лілі. Ми питаємо про секретарку.

Зубна щітка. Яка різниця, як її звати?

Хейцзи. Мінмін, її звати Мінмін.

Зубна щітка *[Кидає сердитий погляд на Хейцзи].* Малу закохався в Мінмін, але вона його не кохає.

Хунхун. Вона кохає іншого, але той не кохає її.

Хейцзи. Як ви здогадались?

Лілі. Завжди так.

Зубна щітка. Малу дуже страждає, ледве не божеволіє. А тепер питання, як розвиватиметься його історія?

[Хунхун і Лілі одночасно натискають на свої кнопки і кожна намагається відповісти першою.]

Хунхун. Він зустріне добру дівчину, яка дбатиме про нього...

Лілі. ...допомагатиме йому, зігріє його змерзле серце...

Хунхун. Одного дощового дня дівчина нестиме Малу поїсти, послизнеться край дороги і травмує ногу.

Лілі. Одного сніжного дня Малу, рятуючи маленьку дитинку, потрапить під колеса вантажівки.

Хунхун. Дівчина, шкутильгаючи прийде до Малу, він побачить її брудну з голови до ніг і, розчулившись, стисне її руку...

Лілі. Малу лежить непритомний в лікарні, в безпам'яті гукаючи Мінмін, а коли відкріє очі, то побачить поряд іншу дівчину...

Хунхун. Так починається ще одна романтична історія. Саме в цей момент стається непередбачуване...

Лілі. Дівчина три дні і три ночі, не стуляючи очей, чатувала біля нього. Серце Малу сповнювалось новими почуттями. Але щастя не дається просто так...

Дасянь. Ви двоє – справжні майстрині.

Хейцзи. Ти можеш попросити їх говорити по черзі?

Зубна щітка. Як нам їх оцінювати? Вони на одному рівні.

Дасянь. Дійсно складно визначитись.

Хейцзи. Мені здається, що історію Малу з порятунком дитини та вантажівкою буде важко втілити.

Лілі. Що значить важко втілити? Спочатку крупним планом знімаємо, як гудить вантажівка, в наступному кадрі – охоплене панікою обличчя дитини, потім середнім планом як Малу відштовхує дитину під звуки різкого гальмування, переводимо камеру на водія вантажівки, в цей час Малу вже лежить посередині вулиці.

Дасянь. Але ми поки не знаємо, чи погодиться Малу бути збитим вантажівкою.

Зубна щітка. По-моєму, краще вже нехай дівчина пошкодить ногу. І не треба по-справжньому травмуватися – підмалюємо потім трошки марганцівкою і нормально буде. Що скажете?

Хейцзи. Думаю, Хунхун підходить Малу. А мені підходить Лілі.

Зубна щітка. Чудово, а тепер члени журі виставлять бали. Перша конкурсантка – 99,75 бала, друга конкурсантка – 0 балів. Перемогла перша конкурсантка.

[Лілі плаче і тікає за куліси.]

Хейцзи. Лілі!

Хунхун. Молодий хлопець вибігає зі сцени навздогін Лілі, тримаючи її за руку. Він промовляє: «Не плач, я знаю, що ти найкраща». І Лілі падає в його обійми.

Хейцзи. Правда?!

[Хунхун киває головою, Хейцзи біжить за куліси.]

Хунхун. Молодий хлопець, погладжуючи Лілі по голові, тихенько промовляє: «Не плач, дурненька, не плач...».

Зубна щітка: Досить!

Хунхун [*Продовжує, не звертаючи уваги*]. «Довір всі свої проблеми мені, допоки ми разом...».

Дасянь. Знято! Кінець фільму. Ролі та виконавці. Спонсор...

[Хунхун зупиняється, йде зі сцени.]

Зубна щітка. Нічого собі! Важко повірити, що життя Малу може бути цікавішим за серіал.

Сцена 19

Малу. Я дав собі слово: якщо не вдасться приборкати свою пристрасть, якщо не зможу просто спокійно дивитися на тебе, то я більше тебе не побачу. І я зміг. Я і подумати не міг, що надії здатні змінити колір неба, форму предметів і зробити сни настільки матеріальними, але тепер я знаю, що це через те, що надіям не вистачало сили. Мінмін, не сердься на мене. Можливо, я просто від природи такий божевільний.

Мінмін. Надворі дощить?

Малу. Схоже, поки що ні.

Мінмін. Поки що?

Малу. Але всі мають при собі парасольки.

Мінмін. Вони геть не дивляться на небо, їм тільки треба знати, яка вірогідність опадів. Як парко, вже давно гримить, а дощу все немає! Така погода завжди пробуджує мої палкі бажання, і я не можу вгамуватись. Життя знову повертається у звичне русло, щодня витягуючи з мене сили. Я тільки й можу, що ходити з одного кута кімнати в інший. Сон не йде, мене пронизує бажанням. І не через почуття, а через сам потяг. Я жадаю чоловіка. Ця пристрасть не дає мені спокою і можливості заснути. Це навіть лякає. Мені вже нестерпно бути на самоті, нестерпно проживати ці спокійні ночі. Тіло збурене, а моє лоно чимдуж стає вологішим. З 31 числа і до сьогодні – вже сім днів. Це так жахливо.

Малу. Ти захворіла? Скільки днів ти не виходила на роботу?

Мінмін. Нічого, я розберусь. Я нібито улюблениця у нашого начальника. Поговори зі мною трохи. Як там твій Тула?

Малу. Не дуже. Не хоче рухатись і їсть менше, ніж раніше, може злякатись, коли хтось підходить. Можливо, це старість, але йому лишень двадцять років, це тільки середній вік для носорога.

Мінмін. Можливо, це туга за коханням.

Малу. Можливо, це я його заразив.

[Мінмін сміється.]

Мінмін. Ось, це тобі. *[Дає йому гаманець, який вже дарувала Малу тієї самої ночі. Малу не може повірити своїм очам. Підносить його до носа і нюхає.]* Того дня у Ченя Фея був день народження. Я чекала його до глибокої ночі, але він так і не прийшов. Тоді я віддала торт, подарунок і свою пристрасть тобі.

Малу. Хочеш сказати, що та ніч мені не наснилась?

Мінмін. На ранок після свого дня народження Чен Фей поїхав десь далеко за кордон. Я цілий тиждень сумувала в ліжку і вирішила забути його.

Малу. Хочеш сказати, що та ніч мені не наснилась?

Мінмін. Краще думай, що то був сон. Тобі однаково нічого з цього не належало.

Малу. А вчора? Вчора ввечері?

Мінмін. Що вчора ввечері?

Малу. Ти приходила чи ні?

Мінмін. Про що ти?

Малу. Господи! Ти геть задурила мені голову! Як так можна?!

Мінмін. Ти маєш на увазі те, що сталося вночі?

Малу. Так.

Мінмін. Тобі не сподобалось?

Малу. Ні! Я справді вже не знаю, хто з нас божевільний – ти чи я.

Мінмін. Це вже не важливо, все скінчено.

Малу. Все скінчено з тим іншим. А у нас все тільки починається.

Мінмін. Немає ніяких «нас», врешті, є тільки «я».

Малу. Я не покину тебе і не дозволю тобі покинути мене.

Мінмін. Не намагайся перевершити мене у лестошах.

Малу. Це ми ще побачимо, час покаже.

Переклад з кит. О. Воробей, А.-С. Баданової

Стаття надійшла до редакції 10.07.2024



Мета Асоціації полягає в сприянні розвитку наукових досліджень Китаю в Україні й розробці освітніх китаєзнавчих дисциплін, а також у популяризації сучасних знань про китайську цивілізацію.

Будь-яка людина, зацікавлена в сприянні досягнення цілей і завдань діяльності Української асоціації китаєзнавців, може вступити в Асоціацію шляхом подання заявки на членство.

Членство в Асоціації відкрито для громадян усіх країн світу, чий інтереси пов'язані з китаєзнавством.

Усі члени Асоціації запрошуються до участі в заходах і нарадах Української асоціації китаєзнавців, а також мають право голосувати й посідати виборні місця.

Президент: КІКТЕНКО Віктор Олексійович, д-р філос. наук, ст. н. сп.,
в. о. директора Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України
тел.: (+380 44) 353-7286
моб.тел.: (+380 96) 852-7454
e-mail: kiktenko@gmail.com

Виконавчий секретар: ГОБОВА Євгенія Валеріївна, канд. філол. наук,
молодший науковий співробітник відділу Азіатсько-Тихоокеанського регіону
Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України
моб. тел.: (+380 66) 729-0549
e-mail: jane.lutsenko@gmail.com

Місцезнаходження:

01001 Україна, Київ, вул. Грушевського, 4,
Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України,
кімн. 211, Українська асоціація китаєзнавців
тел.: (+038-044) 353-7285
e-mail: info@sinologist.com.ua
<http://www.sinologist.com.ua>

«КИТАЙСЬКИЙ ШОВК І ШОВКОВИЙ ШЛЯХ» В УКРАЇНІ: ВІДКРИВАЮЧИ СТАРОДАВНІ ТАЄМНИЦІ



Коли ми говоримо про Китай, однією з перших асоціацій, що спадають на думку, є шовк. Шовк став символом розкоші, вишуканості та високого мистецтва, і його вплив на світову культуру й торгівлю не може бути недооцінено.

Водночас українці теж мають особливу цікавість до шовку. Україна має власні традиції у текстильній промисловості, включаючи шовківництво, яке стало частиною культурної спадщини країни. Інтерес до шовку в Україні виявляється через спеціалізовані майстерні, виставки та події, де українці можуть дізнатися більше про мистецтво шовку. Ця книга, в свою чергу, дозволяє українським читачам поглибити знання у галузі шовківництва.

Сьогодні шовк – одна з *найдорожчих і найпопулярніших тканин* у всьому світі, але яким чином він був відкритий? З чого було зроблено перший шовк? На сторінках цієї книги розкривається походження шовку та його первісне використання у Китаї.

Щоб зрозуміти, як виробляють шовк, необхідно вивчити життєвий цикл шовкопряда, а також розглянути роль тутових дерев у шовківництві. Читач дізнається про те, які етапи включає процес отримання ниток шовку, які були відмінності в тканинах, що вироблялися на півночі та півдні Алтайських гір, і які особливості вони мали? Книга розкриває дивовижні історії про виробництво шовку, торгівлю та обміни, які відбувалися протягом тисячоліть.

Шовківництво в Китаї традиційно *супроводжувалося ритуалами й обрядами* – у книзі розповідається про релігійні та містичні аспекти, пов'язані з шовківництвом. Яким чином шовк і Шовковий шлях увійшли до легенд та міфології Європи? Як філософія п'яти елементів і п'яти кольорів впливала на шовкове мистецтво?

Археологічні знахідки надають нам цінні докази про те, *коли і де почали виробляти й використовувати шовк*. Вони включають не лише шовк, а й цінні артефакти, які розкривають перед нами життя стародавніх народів. Які маршрути використовувалися для доставки китайського шовку на Захід? Які візерунки та мотиви були популярні на шовкових тканинах у цей час? Ці питання – лише початок розгадування глибоких таємниць, викладених у книзі.



Шовк *цзінь* із написом
«*усін чу дунфан лі Чжуню*»
та реконструйований візерунок



Хубілай-хан у червоних шатах
із вишитію золотом парчі
з візерунком дракона (фрагмент
картини «Хубілай на полюванні»)

Поповнюючи цією книгою свою бібліотеку, читач набуває не лише джерело знань, а й унікальне дослідження, яке розширить його бачення світу. Вона стає свого роду вікном у минуле й путівником у майбутнє, відкриваючи нові перспективи для розуміння світової історії та культури.

Історія шовку та Шовкового Шляху – це не тільки минуле, а й частина *всесвітньої культурної спадщини*, яка збагатить наше розуміння власного часу та допоможе нам бачити світ із широкою перспективи.

Валентина Віткова,
перекладач, Видавничий дім «Гельветика»

ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ АВТОРІВ

Науковий збірник «Китаєзнавчі дослідження» приймає статті українською, англійською та китайською мовами, надіслані на e-mail: chinese.studies.com.ua@gmail.com.

Вимоги до оформлення статті:

Рукопис подається у вигляді документа MS Word із розширенням *.rtf або *.doc. Редакція журналу здійснює зовнішнє та внутрішнє анонімне рецензування статей і перевірку на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Рекомендується така схема представлення наукової статті в журналі:

Блок 1. УДК, заголовок, П. І. Б автора (співавторів) (транслітерація), науковий ступінь, учене звання, назва, адреса організації, електронна пошта всіх або одного автора, анотація (270–300 слів), ключові слова (5–7 слів) англійською мовою.

Блок 2. Заголовок, П. І. Б автора (співавторів), повний текст статті мовою оригіналу.

Блок 3. Список літератури з кириличними посиланнями.

Блок 4. Транслітерований список літератури (References).

Блок 5. Заголовок, П. І. Б автора (співавторів), анотація, ключові слова українською мовою.

Вимоги до ілюстрацій та списку літератури:

Усі графічні файли подаються окремо від текстового у відповідному форматі, наприклад *.jpg.

Посилання на літературу наводяться в тексті. У квадратних дужках подається ім'я автора, рік видання (без коми перед ним) і в разі потреби сторінки: [Michalak-Pikulska 2002, 66]. Ініціали наводяться після прізвища автора лише в тому випадку, коли в статті є посилання на кількох авторів з однаковим прізвищем. Якщо в одному місці наводяться посилання на кілька праць, вони подаються в хронологічному порядку через крапку з комою. Якщо йде посилання на колективну монографію, енциклопедію, словник тощо, у квадратних дужках наводяться перші слова назви: [Manzil... 2013]. Текстові посилання подаються наприкінці статті, перед літературою.

Список цитованої літератури, розміщений в алфавітному порядку, подається в кінці статті під назвою **ЛІТЕРАТУРА**. При оформленні списку літератури слід дотримуватися вимог Національного стандарту України **ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання»**. Назви цитованих праць оформляються за таким зразком:

Кіктенко В. О. «Китайська мрія» як теорія нового етапу модернізації КНР. *Східний світ*. 2015. № 3. С. 106–114.

Манхейм К. Избранное: диагноз нашего времени. Москва : Изд-во «РАО Говорящая книга», 2010. 744 с.

Brown K. The Communist Party of China and Ideology. *China: An International Journal*. 2012. Vol. 10. № 2. P. 52–68.

Транслітерований список цитованої літератури (**References**) оформлюється за гарвардським стилем. Він подається повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наведений мовою оригіналу відповідно до вимог ДАК України, незалежно від наявності в ньому англійських джерел. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються в **References**. Транслітерація здійснюється за стандартом BGN/PCGN.

Для транслітерованих праць (з оригіналу кирилицею) пишемо англійською мовою повне місце видання, а також позначення томів, номерів, сторінок ("Vol.", "No.", "pp.", "p."). Назву видавництва залишаємо транслітерованою. Зазначаємо наприкінці речення мову видання, наприклад (In Ukrainian). Більше інформації див.: http://chinese-studies.com.ua/uk/for_authors.

Транслітерація іншомовних слів здійснюється латинською графікою з відповідною діакритикою. Власні імена, назви передаються за допомогою літер українського алфавіту з урахуванням традиційних написань.

Формат 70×108/16. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 6,51

Замов. № 0125/025. Наклад 200 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефон +38 (095) 934 48 28

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК No 7623 від 22.06.2022 р.