

UDC 821.581-1.09:305-055.2]:159.9

THE POETICS OF WOMEN'S SCARS IN THE PROSE OF CAN XUE

Oksana Halchuk

DSc (Philology), Professor

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

18/2, Bulvarno-Kudriavska St., Kyiv, 04053, Ukraine

o.halchuk@kubg.edu.ua

ORCID: 0000-0002-3676-7356

Victoriia Maksymets

PhD (Philology)

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

18/2, Bulvarno-Kudriavska St., Kyiv, 04053, Ukraine

v.maksymets@kubg.edu.ua

ORCID: 0000-0002-8528-5986

The purpose of the paper is to define the artistic features of Can Xue's works that depict female existence as a traumatic experience. Understanding the semantic models of female existence and their artistic representation is relevant, as it enables the exploration of the writer's unique approach to Chinese women's discourse and helps outline the key issues characteristic of contemporary women's literature. We identify Can Xue's works as an example of women's writing, the writer explores women's place and role in contemporary society, debates the biological determination of women's social unfulfillment, and reinterprets the traditionally negative male perception of a "woman as the Other" into an affirmative one – a search for own identity in a feminine interpretation, etc. Therefore, among the complex scientific methods and approaches applied in the study, the feminist approach and the narrative construction of trauma as one of the key aspects of trauma studies are prioritized.

Can Xue's flash fiction is examined through the framework of artistic models of female existence as a set of various interpretations, modifications, and transformations of women's prose themes in the author's stylistic vision. The differentiation criteria for the typology are based on the most common aspects of female existence interpretation in humanities studies: sociological ("woman in wedlock" and "woman as a mother"), psychological ("woman as the Other"), and cultural ("woman in the world of a male artist").

Can Xue's perception of female experience as trauma, resulting from a collision with a world structured by patriarchal norms, is evident in her collection *Scars*, which carries a highly symbolic title. In her reflections on the absence of a mother as the loss of a "link" in the generational "chain", the writer highlights women's social alienation, employing a unique chronotype where reality and the surreal merge, while also emphasizing themes of corporeality (*A Woman with Legs Like a Fishing Net* (双脚像一团鱼网的女人)). The realization that her marriage is a trap deeply scars the protagonist's psyche, as it is structured around patriarchal notions of the submissive role of a "woman who serves" (*Anonymous* (匿名者)). Can Xue delve into the psychology of a heroine who, in an attempt to escape the "scar" of loneliness, ultimately renounces her own identity (*The Usurer* (索债者)). In this psychoanalytical exploration, the concept of female submission is taken to an absurd extreme through the phantasmagorical image of a cat, a projection of the "male abuser".

© 2025 O. Halchuk and V. Maksymets; Published by the A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies, NAS of Ukraine on behalf of *The World of the Orient*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Thus, Can Xue's dominant interpretation of female existence is that of a traumatic experience, as her protagonists struggle to establish or rediscover their identity.

Keywords: artistic model of female existence; Can Xue; Chinese literature; female existence; flash fiction; trauma

ПОЕТИКА ЖІНОЧИХ “ШРАМІВ” У ПРОЗІ ЦАНЬ СЮЕ

О. В. Гальчук, В. О. Максимець

Вступ

Сучасна китайська письменниця Цань Сюе належить до парадоксального типу митців: про неї, як писав у своєму “Дослідженні Цань Сюе” Чжо Цзінь, покликаючись на спостереження С. Зонтаг, чув лише один із десяти тисячі китайців [卓今 2012], а проте її ім'я двічі потрапляло у списки Міжнародної Букерівської премії і звучало серед претендентів на Нобелівську премію з літератури 2024 року. Її творчість для багатьох зарубіжних критиків є репрезентантом сучасної прози Піднебесної, але для китайського читача її стиль надто експериментальний – руйнує традиційні форми нарації, містить елементи сюрреалізму, спрямований на художнє дослідження людської психології. Особливо психології та ідентичності жінки, буття якої зазвичай інтерпретується авторкою як екзистенція (буття) травмованої особистості від зіткнення з чоловічим (у сенсі “патріархатним” чи таким, що містить його рудименти) світом. Актуальність дослідження творів Цань Сюе, присвячених фізичним і душевним шрамам жінки, зумовлена підвищеним інтересом науковців до жіночого літературного дискурсу загалом і його національних варіантів зокрема, потребою вивчення авторських інтерпретацій проблематики жіночої екзистенції, а також потребою подальших розробок студій травми.

Метою студії є визначення художніх особливостей творів Цань Сюе крізь призму проблематики жіночої екзистенції. Задля цього вважаємо за потрібне окреслити художні моделі жіночої екзистенції у прозі Цань Сюе; з'ясувати комплекс мотивів її реалізації як травматичного досвіду; визначити джерела і роль інтертексту у творах про жіночі “шрами”. Основними об'єктами дослідження є новели “Жінка з ногами ніби рибальська сіть” (“双脚像一团鱼网的女人”), “Анонім” (“匿名者”) і “Лихвар” (“索债者”) зі збірки Цань Сюе “Шрами” (“痕” 2001). Для ілюстрації типології художніх моделей жіночої екзистенції у прозі Цань Сюе обрані окремі тексти (17 новел та оповідань) зі збірок “Стара мандрівна хмарина” (“苍老的浮云” 1998), “Вибрані твори Цань Сюе” (“残雪自选” 2004) і “Танець чорних душ” (“黑暗灵魂的舞蹈” 2009). Вибір об'єктів дослідження зумовлений, по-перше, зображенням у них історії жінки і жіночої свідомості як тематичного маркера жіночої прози; по-друге, кореляцією їхньої проблематики з проблематикою травми в контексті питань жіночого буття; по-третє, оприявленням у тканині цих творів найбільш питомих для ідіостилю Цань Сюе художніх концептів.

Новизна цього дослідження полягає в його предметі – художньому вираженні топосу травми як частини жіночої екзистенції – і в застосованій методології аналізу. Зокрема, у поєднанні герменевтичного, феміністичного, інтертекстуального методів, методу літературознавчого моделювання, основних положень травмології щодо метафоричної природи наративізації травматичного досвіду, зв'язку між травмою та ідентичністю.

Запропонована стаття – це спроба доповнити нечисленний список українських наукових студій, присвячених творчості Цань Сюе. На відміну від китайського літературознавства, де до прози письменниці зверталися вже з часу дебюту в 1985 році і оглядово дослідники історії феміністичного дискурсу (Хун Цзичен, Чжан Чженьцзінь, Чень Сяомін та ін.), і предметно як до зразків авангардного письма (Лю Хайянь, Ден Сяоман, Мо Ся, Тань Гуйлінь та ін.), зокрема й з погляду компаративістики

(Чжо Цзінь, Ло Фан і Лей Хаоцзе, Ян Цзіньцзянь та Дун Вайпін, Хе Шаоцзюнь та ін.), то в українському – лише в останнє десятиліття. Творчість письменниці як “індивідуалізоване письмо” розглядала в контексті китайської жіночої прози Н. Ісаєва [Ісаєва 2017]; психоаналітичну інтерпретацію її текстів запропонувала М. Война [Война 2017]; окремі аспекти поетики висвітлили В. Максимець [Максимець 2023], М. Война і О. Воробей [Voina, Vorobei 2021], питання перекладу – І. Семеніст і О. Коцюба [Kotsiuba, Semenist 2023]. Проте аналіз творів Цань Сюе крізь призму типології моделей жіночої екзистенції, частиною якої є “життя зі шрами”, здійснюється вперше¹.

***Художні моделі відображення жіночої екзистенції
як призма прочитання малої прози Цань Сюе***

На відміну від класичних екзистенціалістів, які, говорячи про буття, не пов’язували його з конкретним гендером, представниці феміністичної критики (Ю. Крістева, Г. Сіксу, С. Штоллер та ін.), розвинувши ідеї С. де Бовуар, в означенні жіночого буття поєднали ідеї екзистенціалізму, ідентичності, свободи, тілесності та ролі соціальних структур. Спільними для них були положення щодо повноцінної реалізації жінки, можливої лише за умови здобуття нею власної автономії, а не тільки функції в патріархатному суспільстві; визнання тіла основою досвіду жінки, а поняття “тілесність” – складником “ідентичності”; усвідомлення зв’язку жіночої ідентичності з символічними структурами мови й несвідомого та ін. Структуровану за сталими і змінними компонентами (як-от: гендер, біологічна стать, етнічність, культура і релігія, освіта, професія, сімейний стан та ін.) екзистенцію жінки інтерпретуємо поняттям, синонімічним до жіночої ідентичності. Вони корелюють як процес (екзистенція) і його мета (ідентичність), тож буття жінки – це пошук власної ідентичності як відповідь на питання “хто я в чоловічому світі”.

Ідентифікуючи твори Цань Сюе як “жіноче письмо”, тобто як спосіб виявлення екзистенції жінки, визначаємо їх авторськими варіантами психоаналітичної прози про буття жінки в різних хронотопах (реальному чи/і ірреальному) в пошуках чи утвердженні самототожності. Тож у центрі малої прози китайської письменниці перебуває жінка, яка разом з універсальними екзистенційними проблемами вирішує специфічні гендерні питання буття та демонструє свій особливий погляд на світ. Власне, цей тематичний комплекс визначають маркером жіночої прози (літератури) загалом. Із часу появи і розвитку феномену жіночої прози як традиції письма, де в межах особливого досвіду і світосприйняття взаємодіють жінки-авторки, жінки-персонажі і жінки-читачки, науковці продовжують розробляти його категоріальний апарат і пропонувати визначення цього феномену. У численних дослідженнях жіночої прози, інспірованих методологічним плюралізмом останніх десятиліть, виокремлювались її питомі риси й у перебігу наукових дискусій формувались різні варіанти дефініцій. У китайському літературознавстві сутнісні характеристики “жіночої прози” з’ясовували у своїх працях Цзян Хунянь, Цзінь Вень’є, Лі Сяоцзян, Лю Хуеймін, Лоу Чжаомін, Шень Ін, Ван Фей, Чан Лі, Ван Кань та ін. Зокрема, Ван Кань наголошувала, що жіноча література – це літературна форма, у якій жінки є суб’єктами літературної творчості та використовують протистояння зі світом як письменницький жест. Це змінило і досі змінює підпозицію письменниць та їхніх текстів у літературній традиції: жінка водночас залучена та відчужена від основної культури та ідеології, втілюючи критичну духовну позицію [王侃 1998]. Це визначення, на нашу думку, перегукується із запропонованим С. Губар і С. М. Гілберт у класичній феміністичній праці “Божевільна на горищі: письменниця і літературна уява XIX століття” спостереженням щодо жіночої прози як способу ревізії канону й водночас акту спротиву, який полягає в “переписуванні” переважальної чоловічої літературної

традиції [Gilbert, Gubar 2020]. У контексті дослідження “індивідуалізованого письма” (Н. Ісаєва) Цань Сюе у відтворенні жіночих “шрамів” такі дефініції є особливо актуальними.

Обравши за об’єкт зображення специфічний досвід жіночого існування, Цань Сюе вдається до властивого їй психоаналітичного і міфопоетичного типу художнього письма. Разом зі спрямованістю на різні типи ідентичностей і тип жінки-персонажа, яка переживає світоглядну чи/і психологічну кризу як віддзеркалення досвіду існування сучасної людини взагалі, авторка витворює текстові репрезентанти художніх моделей жіночої екзистенції.

Під “художньою моделлю жіночої екзистенції” розуміємо текстово оприявлену питому для фемінного дискурсу проблематику специфіки жіночого буття та проблеми ідентичності як його мети і результатів. Її інтерпретація увиразнюється ідіосинкразією авторки, що постає на перетині індивідуального, національного і світового. Проблематичний ракурс кожної з моделей корелює з такими атрибутивними характеристиками, як комплекс лейтмотивів; гендерно марковані типи хронотопів, у яких розгортається буття жінки-персонажа; ключові образи та інтертекстеми (з огляду на виразні міждискурсивні зв’язки як питомі стильові ознаки). На матеріалі малої прози Цань Сюе, зокрема творів зі збірок “Стара мандрівна хмарина” (“苍老的浮云”), “Танець чорних душ” (“黑暗灵魂的舞蹈”), “Вибрані твори Цань Сюе” (“残雪自选”), виокремлюємо кілька таких моделей. Диференційними ознаками для типології обираємо ракурси інтерпретації буття жінки в гуманітарних студіях: соціологічний, психологічний і культурологічний. Соціологічний аспект передбачає осмислення усталених патріархатних гендерних ролей “жінка у шлюбі” і “жінка-мати”. З ракурсу культурологічного – “жінка у світі чоловіка-митця”. Найбільш репрезентативною є модель, яка відповідає психологічному ракурсові, де постає образ жінки як *Іншої*, зокрема й у свідомості самої жінки. У творах цієї моделі Цань Сюе аналізує питання місця і ролі жінки в суспільстві; дискутує щодо біологічної зумовленості її соціальної нереалізованості; переосмислює негативну з погляду чоловіка конотацію “жінка-Інша” на позитивну – форму пошуку власної ідентичності у фемінній інтерпретації тощо. Для кожної з моделей характерний комплекс своїх лейтмотивів; гендерно марковані хронотопи, де розгортається буття жінки-персонажа; ключові образи та інтертекстеми. Отже, художні моделі жіночої екзистенції Цань Сюе – це сукупність різного роду інтерпретацій і модифікацій проблематики жіночої прози в авторському стильовому прочитанні. Зокрема, у текстах проблематики “жінка у шлюбі” (“Віл” (“公牛”), “Пейзаж у руїнах” (“断垣残壁里的风景”), “Побачення” (“约会”), “Життя двох незнайомих” (“两个身世人不明的人”), “У пустелі” (“旷野里”) та ін.) домінує мотив розчарування жінки в інституті шлюбу. Героїня переживає трагедію усвідомлення того, що її шлюб – це пастка. Бо, орієнтований на уявлення про підпорядковану роль жінки в союзі з чоловіком, він вимагає від неї ролі “жінка, яка служить чоловікові”, не передбачає її особистого розвитку. Типовими є мотиви самотності удвох, втечі жінки у свій вигаданий світ, акцент на різних – чоловічій і жіночій – системах цінностей, а отже, і поглядах на щастя, неготовність чоловіка брати на себе відповідальність не тільки за долю жінки, а й за власне “Я”. Ці мотиви употужнені топосами естетики потворності, як-от: дим-руїна, розлом у стіні, дим-пустеля з отруйними комахами, хвороблива тілесність, сни-марення тощо, які нагадують кафкіанську образність химерного й відразливого світу.

У творах Цань Сюе, пов’язаних із проблематикою материнства, превалює трагічний ракурс її висвітлення. Непоодиноким десакралізований образ матері-тирана чи демонічної матері (“Мильна бульбашка в брудній воді” (“污水上的肥皂泡”), “Сумні думки А Мей одного сонячного дня” (“阿梅在一个太阳天里的愁思”), “Чорні очі” (“黑眼睛”)), яка руйнує ідентичність дорослої дитини, формуючи інфантильну, позбавлену власної волі і здатності на вчинки особистість. Тоді як трагедія втрати

дитини (“Та мить, коли кує зозуля” (“布谷鸟叫的那一瞬间”)) тлумачиться екзистенційним станом, коли внутрішню порожнечу жінка заповнює виходом в інфернальний простір. Складні психологічні колізії, притаманні творам цієї моделі, перетворюють їх на зразки психоаналітичного дискурсу, а оприявлені в них розгалужені міжтекстові зв’язки (переважно архетипно-міфологічного і фольклорного характеру) – на універсальні розповіді про радість і труднощі бути матір’ю.

Модель “жінка у світі чоловіка-митця” структурують лейтмотив руйнування стереотипів щодо пасивної ролі жінки як об’єкта у творчому процесі, ініційованому й реалізованому чоловіком, і лейтмотив мистецького сприйняття світу як ознаки ідентичності жінки. Вони співвідносяться зі змістовим наповненням металітератури як текстів про митця і творчий процес. Звертаючись до художнього потенціалу архетипно-міфологічних образів, Цань Сюе розробляє автобіографічні мотиви і розмірковує про роль національної культури в реалізації митця (“Німе просвітлення” (“无声的启蒙”), “Усередині” (“里面”), “У головних залах бібліотеки” (“在书院大厅里”)). Синтез національного із західним інтертекстом, як-от типологічні перегуки з ідеєю епіфанії Дж. Джойса, борхесівські образи лабіринту і бібліотеки, кортасарівський топос “гри в класики”, є ознакою поетики творів цієї моделі.

У художній моделі жіночої екзистенції, де *Інша* – це самовизначення жінки, яка, навіть приймаючи свою інакшість (“Порожні кімнати” (“空房间”), “Дім” (“家”)) і мріючи про інший простір, не наважується вийти за межі рідного, але чужого для неї дому. Але й нова оселя може виявитися черговою ілюзією “свого” простору (“Повернення” (“归途”)), бо не змінюються правила екзистенціювання жінки, де з “тіні” батька вона має перетворитися на “тінь” чоловіка. Для неї мрії про свободу важливіші за вчинки (“Туман” (“雾”), “Хатинка на пагорбі” (“山上的小屋”)), і перед страхом самотності вона відмовляється від них, а отже, і від власного “Я”. Такий тип жіночого персонажа притаманний більшості творів Цань Сюе. Це героїні з розмитою чи навіть негативною особистісною ідентичністю, яка інтерпретується авторкою як аномалія жіночої екзистенції. Задля оприявлення цієї думки вона вдається до поетики травми: майже всі її жінки мають симптоми певних психічних захворювань (одержимість, манія переслідування, параноїдальна трансформація особистості тощо). Так письменниця реалізує завдання *trauma studies*, коли “травматичний досвід переписується як метафора” [Tal 1996, 16]. Отже, Цань Сюе метафорично вказує на соціальне й історично-культурне підґрунтя таких патологій – рудименти патріархатності суспільства, знецінення особистості й насамперед обмеження свободи жінки. Звичний простір буття її жінки – це занедбаний дім, кухня в напівзруйнованому будинку. Він віддзеркалює її зруйновану чи невизначену ідентичність як символічні шрами після зіткнення з чоловічим світом.

Травма як частина екзистенції жіночих персонажів збірки “Шрами” (“痕”)

Застосовуючи типологію художніх моделей жіночої екзистенції до обраних для аналізу творів “Шрамів”, констатуємо, що, як і в інших збірках Цань Сюе, спільним для них є тип жіночого персонажа в граничній ситуації. Щоправда, такі ситуації, за С. Штоллер, є іншими, ніж у чоловіків, адже для жінок вони є наслідком специфічного досвіду, зумовленого їхньою тілесністю – вагітністю, соціальною нерівністю, сексуальним насильством, старінням тощо [Stoller 2010]. Проживання такого досвіду залишає болючий слід, про що Цань Сюе сигналізує вже на рівні назви збірки “Шрами”. Так визначається один зі смислових аспектів жіночого письма цієї книги, пов’язаний з образом травми як наслідком зіткнення жінки зі збудованим за чоловічими законами світом. Буття жінки в цьому контексті набуває у “Шрамах” специфічної інтерпретації як потреби “травмованій особистості” боротися за власну

ідентичність. “Шрами”, на думку Лю Хайянь, не тільки показові для третього етапу (1991–2001) творчості Цань Сюе, а й сфокусовані на духовних символах [刘海燕 2010].

Важливо зауважити, що в Цань Сюе як авторки “Шрамів” у китайській літературній традиції були свої автори-прецеденти: зокрема, оповідання “Шрами” (“伤痕”) Лу Сінхуа було, на думку Чень Сяоміна, настільки показовим для літератури після культурної революції 1965–1976 рр., що за його назвою дослідник виокремив “літературу шрамів” в один із дискурсів того часу. Тож Цань Сюе продовжує традицію зображення травматичного досвіду, надаючи “шрамам” гендерного змісту. Але і в цьому сенсі перед письменницею був досвід великого попередника – Лу Сюня. У його творчості не раз постають образи жінок, які є об’єктами пригнічення чи пристосування до нестерпних соціальних умов [Харишин 2014], тобто “травмовані жінки”: забобонна літня жінка Хуа Дама (“Ліки”), убиті горем жінки Шаньсі (“Завтра”) та Сянлінь (“Моління про щастя”). Типологічні перегуки можна простежити і на рівні ідеї критики суспільства та людської нікчемності, якій протиставляється ідеал активної особистості, і на рівні питомих поетикальних засобів. В ідіостилі Лу Сюня, зокрема в його поезії в прозі “Дикі трави”, виразними є протиставлення реального й ірреального, мотиви абсурду, самотності, відчаю, використання оніричних образів, топосів ночі, смерті, чорного кольору тощо, які через десятиліття творчо розвиватиме й інтерпретуватиме Цань Сюе. Ба більше, в одному зі своїх літературознавчих есеїв (“Прочитання Лу Сюня” (“读鲁迅”)) письменниця віддає належне творчості Лу Сюня і його “Диким травам”, називаючи віхою в історії китайської літератури. Органічність підвищеного інтересу Цань Сюе до постаті письменника зумовлена і зазначеними самою авторкою есею тематичними напрямками творчості Лу Сюня – художнім дослідженням людської природи, особливо її жорстокого і потворного боку, і критичним поглядом на життя китайського суспільства, що притаманні і її власному творчому почерку. Отже, творчість Лу Сюня, який, як пізніше й Цань Сюе, зазнав впливу західної філософської та естетичної думки і водночас намагався модернізувати національну літературну традицію, стала для письменниці поряд із художнім досвідом західноєвропейських авторів одним із чинників актуалізації в її прозі проблематики “жіночих шрамів”, але вже в постмодерну добу.

З-поміж аналізованих творів оповідання “Жінка з ногами ніби рибальська сіть” (“双脚像一团鱼网的女人”) має особливе значення. З одного боку, у тексті переплітаються кілька мотивів: взаємини різних поколінь (“бабуся – онук”), пізнання світу через усвідомлення зв’язку між реальним та ірреальним, саморепрезентація жінки як *Іншої*. З іншого боку, це оповідання можна інтерпретувати як певний маніфест Цань Сюе як авторки жіночого письма, де її уявлення про екзистенцію жінки корелює, дискутуючи, з образністю Ж. П. Сартра щодо об’єктивації жінки та обмежень, накладених на неї суспільством. Попри те що окремої праці про жіночу екзистенцію у французького філософа немає, у праці “Буття і ніщо” він, розмірковуючи про сексуальні стосунки як боротьбу між свідомостями, де кожен прагне підкорити іншого або, навпаки, уникнути власної об’єктивації, оперує образом жінки з перев’язаними (забинтованими) ногами [Сартр 2001]. Відсилаючи читача до цієї давньої китайської практики, Ж. П. Сартр мав на меті продемонструвати приклад ідентифікації жінкою себе як об’єкта бажання через прийняття фізичних обмежень, накладених на нею культурою. Отже, приймаючи травму, а разом із нею й окреслення обмеженого простору своєї екзистенції (дім, хатній простір), жінка заперечує свою свободу та суб’єктність. Ж. П. Сартр підкреслював амбівалентність жінки, вкладаючи в метафору “перев’язаних ніг” уявлення про її становище в патріархатному суспільстві як про “завойований простір” і водночас певну романтизацію жінкою своєї несвободи через усвідомлення власної сексуальності як пастки. Натомість

представниці феміністичної критики вбачали в цій метафорі більш трагічний зміст. На їхню думку, метафора “перев’язаних ніг” – це радше про брак вибору для жінки між власними бажаннями та очікуванням соціуму, про соціальний контроль над жіночою сексуальністю (С. де Бовуар), про обмеження не так фізичні, як мовні й культурні (Ю. Крістева), про пошуки альтернативного способу вираження своєї ідентичності попри обмеження (Г. Сіксу). До такої інтерпретації, на нашу думку, близька і Цань Сюе: її образ жінки з ногами ніби рибальська сіть – це авторський варіант “жінки з перев’язаними ногами” в роздумах про її екзистенцію в суспільстві з потужними стереотипними уявленнями щодо ролі жінки.

В оповіданні “Жінка з ногами ніби рибальська сіть” жіночий образ постає у трьох варіантах, проте всі символізують відчуження (ізоляцію) жінки від зовнішнього світу. Особливостями поетики тексту є специфічний хронотоп, де межа між реальністю і ірреальністю – умовна, і призма мотиву відчуження від власного тіла. Фабула твору обертається навколо взаємин онука Ні Чжу і бабусі. Вона, як мудра Стара, підтримує і наставляє хлопця. А він своєю чергою не тільки наповнюється її знаннями і спогадами, а й спостерігає за віковими змінами її тіла (“чорно-жовті ікла”, “довге блідо-блакитне обличчя”, “спина була згорблена, очі опущені, сиве волосся розвівалося” (黑黄色的门牙, 淡蓝色的长脸, 弓着背, 垂着眼, 白发飘飘 [残雪 2001b])). Так мотив деформації тіла як частини жіночої екзистенції в Цань Сюе набуває значення інструменту пізнання. Разом із зовнішнім (фізичним) світом онук відкриває для себе світ ментальний. Для нього бабуса є і частиною ірреального світу: у його уяві вона ніколи не спить, може змінювати свій зовнішній вигляд залежно від настрою і розмовляти з духами. Таким духом і є жінка з ногами ніби рибальська сітка – ще одна жіноча іпостась у творі. Бабуса розповідає про неї як про свою подругу А Си, але, окрім неї, її ніхто не бачив. Загадкова подруга з’являється тоді, коли “душа розгублена, а думки і слова перебувають у стані блукання” (思想和语言处于游离状态时 [残雪 2001b])). А час, проведений із нею, бабуса сприймає за можливість краще пізнати себе: “я щодня ходила з нею до ставка, і ми пильно вдивлялись у власні відображення у воді, це тривало роками” (我每天与她一起去池塘边, 我们紧盯水中自己的倒影看, 那种事我们持续了好多年啊 [残雪 2001b])). Припускаємо, що це художнє втілення архетипу двійника в поєднанні з актуальною для Цань Сюе проблематикою нереалізованої ідентичності жінки в китайському суспільстві. До такого припущення підштовхує образ стриманих рибальською сіткою рухів жінки, символічної соціальної пастки: “захоплива річ – людина, яка ходить, але не має ніг, і водночас можна чути звуки її кроків” (而且一个人没有脚, 却又在行走中发出脚步声, 这也是令人兴奋的一件事啊 [残雪 2001b])). Вигадана подруга бабусі – її alter ego, ув’язнена у власному вже немолодому тілі й залежна від сформованих соціумом стереотипних ролей жінки: “Те, що можна ходити без ніг, – це не те, з чим може впоратися психіка звичайної людини. Як багато людей, з якими я говорила про це, обливаються холодним потом від страху” (没有脚却又可以走路这个事实不是凡人的心理所能承受的, 多少人和我谈及此事都因恐惧而冷汗淋漓 [残雪 2001b])). Характерно, що, як і бабуса, онук також бачить таємничу жіночу постать. Власне, тільки руку молоді жінки на плечі своєї бабусі. Це ще одна жіноча іпостась у творі, яку можна сприймати і як ідеал-мрію юнака, і як образ-відповідник бабусі, який, у супереч реальності, асоціюється з молодістю і, можливо, образом його власної матері. У тексті є вказівка, що Ні Чжу ще немовлям опинився під опікою бабусі. І вона, знаючи особливе сприйняття світу своїм онуком (“Я знаю, ти завжди бачиш щось незвичайне і красиве, як та рука, про яку ти згадував” (我知道, 你总是看见一些异常美丽的东西, 比如你提到的那只手 [残雪 2001b])), розуміє це. Ні Чжу відчуває і жах перед цією уявною жінкою, і неймовірне бажання бачити її (“Це відчуття не влаштовувало, воно було нескінченним, без початку і кінця, як безмежна темрява ночі за вікном. Щось подібне було в очах моєї бабусі, коли вона

розповідала про бабусю А Си...” (那种感觉并不适合于她, 那种感觉是无穷无尽的, 既没有开端, 也没有结束, 如窗外无边无际的暗夜. 祖母谈到隔壁的阿四婆婆时 [残雪 2001b]), та тільки поряд із нею переживає “відчуття триєдності” (三位一体的感觉 [残雪 2001b]). Вважаємо, що тут оприявлюється і питомий для прози Цань Сюе зв'язок травми та ідентичності: вихований “травмованою” бабусею, Ні Чжу також переживає травму, про що й сигналізує нав'язливий образ руки. Адже, як зазначала К. Керут у передмові до монографії “Травма: студії пам'яті”, розмірковуючи про “запізнілість” травми, “бути травмованим – це... бути одержимим образом або подією” [Caruth 1995, 4–5]. Отже, жіноча екзистенція у творі інтерпретується у двох ключах – психологічному і філософському. У першому її специфіка розгортається в контексті поколіннєвої проблематики як історія складних взаємин представників старшої (бабуся) і молодшої (онук) генерацій і драми втраченої “ланки” в наступництві, що виражається в чуттєвому світосприйнятті юнака та його болісних пошуках “матері”. Драма розриву генераційного зв'язку може мати і власне китайську оптику тлумачення: і як тиск авторитету старшого покоління, що нівелює ідентичність і дітей (фантом матері), і внуків, намагаючись виховати їх своїм повторенням; і як аллюзія на політичні репресії. У другому інтерпретаційному ключі ідеєю твору є філософське міркування про відносність віку. Звідси – метаморфоза “молодої” жінки у “стару” і навпаки та неможливість провести між ними межу: “Такі жінки ніби дуже старі, а ніби й дуже молоді” (这类女人似乎很老, 又似乎很年轻 [残雪 2001b]). Розгортаючи антиномію “тіло (видиме) – душа (невидиме)”, авторка веде мову про “шрами” віку. Це відповідає тенденції жіночої прози “фемінного” періоду, про який Н. Ісаєва писала як про час, коли «авторки переосмислюють соціально-політичну концепцію “жіночого звільнення” у психофізіологічному дискурсі (реабілітація тілесності, звернення до табуйованого сексуального досвіду, вивільнення первинних інстинктів, переживання афективних станів, пошук ідентичності в постмаоїстському суспільстві тощо» [Ісаєва 2017, 227–229].

Новелу “Анонім” (“匿名者”) розглядаємо в контексті проблематики художньої моделі “жінка у шлюбі”, де також порушується питання вікових змін. Але, на відміну від оповідання “Жінка з ногами ніби рибальська сіть”, Цань Сюе розглядає його не в контексті поколіннєвої проблематики, а інтимної. Невідступні думки чоловіка про вік коханої стають сигналом про назрівання кризи в їхніх стосунках: “Загалом, він ні на мить не усвідомлював, що вік партнера може стати проблемою. І все ж у цих взаєминах між ними були певні етапи, і якщо ретельно проаналізувати, то вони були схожі на процес росту рицини від зародження до зів'язлих коренів, за винятком того, що йому було важко розрізнити, який етап належить до якого” (总的来说, 他一刻也没有自发地意识到对方的年龄会是一个问题. 不过他们之间的这种关系还是有阶段性的, 仔细一分析, 和一株蓖麻从破土到枯萎的全过程也很相似, 只是他很难区分从什么时候到什么时候属于哪个阶段罢了 [残雪 2001a]). Зіставляючи “тоді” і “зараз”, чоловік помічає ознаки старіння жінки, нав'язливими для нього стають одоративні образи зі сфери Танатосу: запах поту (“він відчув легкий запах поту її тіла, це роздратувало його. Дивно, адже в молодості вона ніколи не пітніла, і він уже призвичаївся до цього” (他闻见了她身上微微的汗味, 这略为令他有些不快. 很奇怪, 她年轻时似乎从不出汗, 他已习惯了不出汗的她 [残雪 2001a])) і запах моргу (“в її волоссі заплутався запах моргу” (她的头发里散发着浓浓的停尸间的气息 [残雪 2001a])). Вони сигналізують не тільки про тілесний розпад, а й про смерть стосунків. Чоловік починає згадувати давні образи, зосереджуватися на дріб'язковому, акцентувати негативні емоції, складаючи символічний “мартиролог” їхнього кохання: “вона критикувала його квартиру” (她批评过他的住处“以前 [残雪 2001a]), “раніше, дуже давно, вона була нетерплячою, часом навіть грубою” (很久以前, 她确实很急躁过, 甚至有时还很粗鲁 [残雪 2001a]), “він згадав про свою улюблену порцелянову чашку з блакитними квітами, яку вона викинула у вікно” (他记得

他最喜爱的那只蓝花瓷杯就是她从窗口扔出去的 [残雪 2001a]). Мотив болісних стосунків оприявлюється в образах крові, уявного навмисного вбивства випадкового перехожого, трупів, які виринають у свідомості чоловіка, коли він блукає дорогами спогадів про складні взаємини з коханою. Тепер “чим старшою вона ставала, тим холоднішими ставали її тон і погляд, і глибшою ставала прірва між ними” (年纪越大她的口气和眼神越冷, 他们之间的隔膜和积怨也越深 [残雪 2001a]). Текст новели, на нашу думку, виразно ілюструє ту стильову особливість прози письменниці, про яку Му Хоуцзін говорив як про “лабіринт Цань Сюе”, де пейзаж підсвідомості показаний з метою висловитися про людську природу [穆厚琴 2005, 65]. Кульмінація відчуження оприявлена у фантастичному мотиві, де в уяві чоловіка кохана відкушує шматок м’яса на його руці. Попри все, вони разом, адже бояться самотності. Але залишаються анонімом одне для одного. Отже, стосунки стали для чоловіка “душевною каторгою” (无尽的精神苦役 [残雪 2001a]), бо ціннішими для нього виявилися фізичні фактори віку і зовнішності. Втрачаючи фізичну привабливість, жінка сприймається чоловіком демонічною і набридлою. Тож і для неї шлюб – це пастка, зумовлена її тілесністю і гендерними стереотипами.

Героїня іншого твору збірки “Шрами” Цань Сюе – “Лихвар” (“索债者”) – могла б сказати, що з kota створила “чоловіка”. Вважаємо цей твір психоаналітичною притчею, у якій анімалістичний образ, на відміну від інших творів письменниці, посідає не периферійне, а центральне місце. Зробивши жінку оповідачкою історії її “взаємин” із котом, авторка, на нашу думку, подає алегорію взаємин жінки і чоловіка-аб’юзера. У творі розгортається поетапне формування хворобливої залежності в патологічних взаєминах. Важливим моментом є дослідження психології жінки, яка має комплекс провини, що постав на основі традиційного уявлення про гендерну модель “покірна жінка” чи конфуціанська “рабиня”. У “Лихварі” використаний поширений в експресіоністській прозі композиційний прийом розгортання оповіді з розв’язки (“Я нарешті вигнала свого kota з дому і подумала, що зможу з того часу почати нове життя” (我终于把我的猫从屋子里弄出去了, 我以为从此可以开始一种新生活了 [残雪 2001c])), щоб потім повернутися в часі до початку історії перетворення тварини на домашнього тирана. Жінка усвідомлює, що підібрала kota, бо “хотіла чогось нового, ніби хотіла протистояти власній життєвій рутині” (要标新立异, 又似乎想与自己的生活常规作对 [残雪 2001c]). Але з кожним днем він дедалі більше вимагає уваги, “захоплює” територію будинку і навіть виявляє агресію, але жінка “зробила вигляд, що забула про це” (假装忘了这回事 [残雪 2001c]). У відповідь на її вдавану байдужість кіт псує документи на столі і мочиться в ліжко. Але жінка поводить не менш дивно, згадуючи, як “цілими днями жила в запаху сечі і приносила цей запах в офіс, де ніхто, на щастя, не помічав цього” (于是我成天闻着尿臊味生活, 还将这尿臊味带到了办公室, 幸亏没人注意 [残雪 2001c]). Навіть коли кіт кусає її і вона потрапляє в лікарню, то вважає, що сама винна, бо підібрала тварину, шукаючи порятунку від самотності. І тепер він, як лихвар, змушує її платити “відсотки” за ілюзію потрібності. Із часом жінка, незважаючи на небезпеку, повністю підпорядковує власне життя котові: “Він заволодів усіма моїми думками, і якщо я його вб’ю, то велика порожнеча мого серця розчавить мене. Тож деякі рани і тривожність – це ніщо” (它现在已占据了我整个心灵, 如果我谋杀了它, 我心里的巨大空白一定会把我压垮. 所以现在, 躯体受些伤害, 神经受些骚扰全算不了什么 [残雪 2001c]). Характерним є епізод, який стався на роботі жінки: коли після чергової безсонної ночі через крики кішок, яких у дім приводив “лихвар”, вона відмовилася розповідати про це своїм колегам, то один із чоловіків “сів на мій робочий стіл і стиснув мою шию, виставивши повною дурепою” (他就坐到我办公桌上来, 还搂住我的脖子, 使我大大地出丑 [残雪 2001c]). Тобто він, як і кіт, принижує її і вдається до насильства. На нашу думку, так розширюється семантика символічної назви твору, де не тільки кіт є “лихварем”, що в обмін на потребу емоцій і на спробу

втечі від самотності вимагає свою “лихву” – контроль над життям жінки. Такими стають і чоловіки в її оточенні. Адже бачать перед собою жінку з розмитою ідентичністю, яка лише фіксує незадоволення своїм життям, але не готова боротися за себе. На це вказує відкритий фінал твору: засунувши kota в мішок, жінка вивозить його подалі, але за два дні він знову повертається. *“Як ви знаєте, я не впускаю його в дім. Що буде далі? Можете сказати мені, що буде далі? Усе, що я знаю, це те, що все, що попереду, – важко уявити”* (如你们所知, 我不让它进屋. 以后会怎样呢? 你们能告诉我, 以后会怎样吗? 我只知道今后的一切全是不堪设想的 [残雪 2001c]). Отже, авторка доводить до абсурду жіночу покірність, яка перетворюється на її “шрам”, і розмірковує на тему тягара самотності, де екзистенція жінки зводиться до очікування на безжального лихваря.

Висновки

У процесі дослідження текстів Цань Сюе зі збірки “Шрами” дійшли до таких узагальнень: їхня проблематика вписується в авторську концепцію буття жінки, яка розглядається відповідно до ракурсів її інтерпретації в гуманітарних студіях – у соціологічному (“жінка у шлюбі” і “випробовування материнством”), культурологічному (“жінка у світі чоловіка-митця”) і психологічному (“Я – *Іниа*, як самовизначення жінки”). Ці ракурси лежать в основі типології художніх моделей жіночої екзистенції, текстовими репрезентантами кожної з яких є твори з жіночим персонажем, життєвий досвід якої залишив глибокі шрами. Тягар років, обов’язки перед онуком, якому вона замінює матір, нереалізованість стають основою для витворення жінкою “альтернативної ідентичності” (“Жінка з ногами ніби рибальська сіть”). У світ фантазій також втікає жінка, розчарована у шлюбі (“Анонім”). Її екзистенцію визначають мотиви самотності вдвох, усвідомлення, що вони з чоловіком незнайомці. Глибокий шрам залишає і спроба жінки позбутися самотності, відмовившись від власної тотожності (“Лихвар”), але на марність цієї спроби вказує відкритий фінал твору.

Складником поетики жіночих “шрамів” у творах Цань Сюе є інтертекстуальні коди: завдяки алюзіям та аналогіям ці тексти перетворюються на метафори чи притчі буття китайської жінки, яка шукає чи втрачає власну ідентичність. Екзистенцію жінки, яка через культурні очікування обмежена у своїй свободі й не здатна повністю реалізувати себе, увиразнюють топоси ірреального, як-от: метаморфози, фантастичні образи, сновидіння тощо (“Жінка з ногами ніби рибальська сіть”); топоси естетики потворності (дім-руїна, стосунки-пустеля, хворе тіло, марення тощо), які корелюють із традицією Ф. Кафки (“Анонім”); анімалістичний код, спрямований на розкриття алегоричного потенціалу образу kota як метафори чоловіка, який утримує жінку в моральних заручниках, щоразу підвищуючи “відсотки” за сумнівний порятунок від самотності (“Лихвар”), і водночас переосмислення міфема Цірцеї в драматичній долі жінки.

Багатозначність топосу шраму, який оприявлюється завдяки соціальним, моральним і психологічним мотивам, перетворює його на метафору колективного жіночого досвіду й форми письма про травму. Авторський художній стиль із гіперболізованими та гротескними персонажами, атмосферою жаху й абсурду, браком чіткого хронотопу, відкритими фіналами виявляється оптимальним для висловлення думки про видимі чи невидимі жіночі шрами, завдані патріархатним суспільством.

Перспективним вважаємо компаративне дослідження авторського варіанта жіночої прози Цань Сюе та інших представниць феміністичного літературного дискурсу. У китайській літературі об’єктом порівняльного аналізу можна розглядати Ван Ань’ї – письменницю одного з Цань Сюе покоління, близьку за жанровими вподобаннями і з виразними ознаками постмодерної поетики. В українській жіночій прозі, зокрема

в “магічному письмі” Галини Пагутяк, вбачаємо типологічні перегуки щодо уваги до проблематики жіночого буття, міфопоетичної образності, інтертекстуальності, високого рівня суб’єктивності художнього мислення, домінування екзистенційно-філософських мотивів, притаманних їй, і Цань Сюе.

¹ Внесок авторок: О. В. Гальчук: концепція дослідження і вибір методологічного інструментарію, аналіз інтертекстуальних елементів, контекст проблематики травми; В. О. Максимець: вибір текстів для аналізу, їхній переклад українською, сумірність із типологією моделей жіночої екзистенції, аналіз китайського літературознавчого складника дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

Война М. О. (2017), *Художня проза Цань Сюе: психоаналітична інтерпретація*, дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ.

Ісаєва Н. С. (2017), *Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза*, дис. ... доктор. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ.

Максимець В. О. (2023), “Естетика потворного в образній системі прози Цань Сюе”, *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, Серія: Філологія, № 60, с. 124–126. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.1.29>

Сартр Ж.-П. (2001), *Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології*, пер. з фр.: Віталій Лях і Петро Тарашук, Видавництво Соломії Павличко, Київ.

Харишин Д. Г. (2014), *Художня концепція особистості у прозі Лу Сіня 20-х років XX століття*, автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ.

Caruth C. (1995), *Introduction. Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 3–12, available at: <https://psycnet.apa.org/record/1995-98039-000> (accessed February 15, 2025).

Gilbert S. M. and Gubar S. (2020), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn74x>

Kotsiuba O. O. and Semenist I. V. (2023), “Strategies of Adaptation in Chinese Fiction Translation (Based on Can Xue’s Short Story ‘黑眼睛’)”, *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*, Serii: Filolohiia, No. 60, pp. 150–153. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.1.36>

Stoller S. (2010), “Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler”, *Continental Philosophy Review*, Vol. 43, Issue 1, pp. 97–110. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11007-010-9133-x>

Tal K. (1996), *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge University Press, Cambridge.

Voina M. and Vorobei O. (2021), “Jungian Approach to Individuation of Personality in the Short Story *Empty Rooms* by Can Xue”, *Shidnij svit*, No. 3, pp. 55–65. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2021.03.055>

残雪 (2001a), 痕. 残雪文集第二卷, 匿名者, 湖南文艺出版社, 湖南, available at: <https://www.99csww.com/book/9994/358065.htm> (accessed January 12, 2025).

残雪 (2001b), 痕. 残雪文集第二卷, 双脚像一团鱼网的女人, 湖南文艺出版社, 湖南, available at: <https://www.99csww.com/book/9994/358060.htm> (accessed January 5, 2025).

残雪 (2001c), 痕. 残雪文集第二卷, 索债者, 湖南文艺出版社, 湖南, available at: <https://www.99csww.com/book/9994/358063.htm> (accessed January 8, 2025).

刘海燕 (2010), 论残雪小说中的先知形象, 重庆师范大学学报, 重庆.

穆厚琴 (2005), 残雪: 从梦魇世界到灵魂王国, 第6期, 江苏工业学院学报, 江苏, 页64–67.

王侃 (1998), “女性文学”的内涵和视野, 第6期, 中国社会科学院, 北京, 页88–97.

卓今 (2012), 残雪研究, 湖南文艺出版社, 长沙.

REFERENCES

- Voina M. O. (2017), *Khudozhnia proza Tsan Siue: psykhoanalytychna interpretatsiia*, Dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.04 – literatura zarubizhnykh krain, Kyivskiy natsionalnyi universytet im. Tarasa Shevchenka, Kyiv. (In Ukrainian).
- Isaieva N. S. (2017), *Genderna dyferentsiatsiia literaturnoho kanonu: kytaiska zhinocha proza*, Dys. ... doktor. filol. nauk: 10.01.04 – literatura zarubizhnykh krain, Kyivskiy natsionalnyi universytet im. Tarasa Shevchenka, Kyiv. (In Ukrainian).
- Maksymets V. O. (2023), “Estetyka potvornoho v obraznii systemi prozy Tsan Siue”, *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*, Seriia: Filolohiia, No. 60, pp. 124–126. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.1.29>
- Sartre Zh.-P. (2001), *Buttia i nishcho: Narys fenomenolohichnoi ontolohii*, Vydavnytstvo Solomii Pavlychko, Kyiv. (In Ukrainian).
- Kharyshyn D. H. (2014), *Khudozhnia kontseptsiiia osobystosti u prozi Lu Sinia 20-kh rokiv XX stolittia*, Avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.04 – literatura zarubizhnykh krain, Kyivskiy natsionalnyi universytet im. Tarasa Shevchenka, Kyiv. (In Ukrainian).
- Caruth C. (1995), *Introduction. Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 3–12, available at: <https://psycnet.apa.org/record/1995-98039-000> (accessed February 15, 2025).
- Gilbert S. M. and Gubar S. (2020), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn74x>
- Stoller S. (2010), “Expressivity and Performativity: Merleau-Ponty and Butler”, *Continental Philosophy Review*, Vol. 43, Issue 1, pp. 97–110. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11007-010-9133-x>
- Tal K. (1996), *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Voina M. and Vorobei O. (2021), “Jungian Approach to Individuation of Personality in the Short Story *Empty Rooms* by Can Xue”, *Shidnij svit*, No. 3, pp. 55–65. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2021.03.055>
- Can Xue (2001a), *Hen. Can Xue wenji Di'er juan, Niming zhe*, Hunan wenyi chubanshe, Hunan, available at: <https://www.99csw.com/book/9994/358065.htm> (accessed January 12, 2025). (In Chinese).
- Can Xue (2001b), *Hen. Can Xue wenji Di'er juan, Shuang jiao xiang yi tuan yu wang de nü ren*, Hunan wenyi chubanshe, Hunan, available at: <https://www.99csw.com/book/9994/358060.htm> (accessed January 5, 2025). (In Chinese).
- Can Xue (2001c), *Hen. Can Xue wenji Di'er juan, Suozhai zhe*, Hunan wenyi chubanshe, Hunan, available at: <https://www.99csw.com/book/9994/358063.htm> (accessed January 8, 2025). (In Chinese).
- Liu Haiyan (2010), *Lun Can Xue xiaoshuo zhong de xianzhi xingxiang*, Chongqing shifan daxue xuebao, Chongqing. (In Chinese).
- Mu Houqin (2005), *Can Xue: Cong mengyan shijie dao linghun wangguo, Di 6 qi*, Jiangsu gongye xueyuan xuebao, Jiangsu, pp. 64–67. (In Chinese).
- Wang Kan (1998), “*Nixing wenxue*” *de neihan he shiye, Di 6 qi*, Zhongguo shehui kexueyuan, Beijing, pp. 88–97. (In Chinese).
- Zhuo Jin (2012), *Can Xue yanjiu*, Hunan wenyi chubanshe, Changsha. (In Chinese).

О. В. Гальчук, В. О. Максимець

Поетика жіночих “шрамів” у прозі Цань Сюе

Метою статті є визначення художніх особливостей творів Цань Сюе про буття жінки як про травматичний досвід. Осмислення змістових моделей жіночої екзистенції і художньої палітри її відтворення є актуальним, позаяк уможливорює дослідження авторських варіантів китайського жіночого дискурсу та дає змогу визначити характерну для сучасної жіночої літератури проблематику загалом. Ідентифікуємо твори Цань Сюе як “жіноче письмо”, де письменниця аналізує питання місця і ролі жінки в сучасному суспільстві; дискутує щодо біологічної зумовленості соціальної нереалізованості жінки, переосмислює негативну з погляду чоловіка конотацію “жінка-Іниа” на стверджувальну як пошук власної ідентичності у фемінінній інтерпретації тощо. Отож у комплексі наукових методів і підходів до дослідження

пріоритетними є феміністичний підхід та ідея наративізації травми як одне з положень травмології.

Мала проза Цань Сюе проаналізована крізь призму художньої моделі жіночої екзистенції як сукупності різного роду інтерпретацій, модифікацій, трансформацій проблематики жіночої прози в авторському стильовому тлумаченні. Диференційними ознаками для типології обрані найбільш поширені ракурси тлумачення жіночої екзистенції в гуманітарних студіях: соціологічний (“жінка у шлюбі” і “жінка-мати”), психологічний (“жінка-Ініїда”) і культурологічний (“жінка у світі чоловіка-митця”).

Про сприйняття Цань Сюе жіночого досвіду як травми внаслідок зіткнення зі світом, збудованим за чоловічими законами, сигналізують твори збірки з промовистою назвою “Шрами” (“痕”). У роздумах про відсутність матері як втрати “ланки” в поколіннєвому “ланцюгу” авторка говорить про соціальне відчуження жінки, вдаючись до специфічного хронотопу, де поєднані реальне й ірреальне, й акцентуючи проблему тілесності (“Жінка з ногами ніби рибальська сіть” (“双脚像一团鱼网的女人”). Залишає глибокий шрам у душі героїні усвідомлення, що її шлюб є пасткою, оскільки орієнтований на патріархатні уявлення про підпорядковану роль “жінки, яка служить” (“Анонім” (“匿名者”)). Цань Сюе досліджує психологію героїні, яка у спробі позбутися “шраму” самотності відмовляється від власної тотожності (“Лихвар” (“索债者”)). У цій психоаналітичній студії концепт жіночої покірності доведений до абсурду за допомогою фантасмагоричного образу kota як проєкції “чоловіка-аб’юзера”. Отже, домінантною в Цань Сюе є інтерпретація жіночої екзистенції як травматичного досвіду героїнь у намаганні утвердити або віднайти власну ідентичність.

Ключові слова: жіноча екзистенція; китайська література; мала проза; травма; художня модель жіночої екзистенції; Цань Сюе

*Стаття надійшла до видання 29.04.2025
Прийнято до друку після рецензування 9.09.2025
Опубліковано 7.10.2025*