

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.581+821.161.2]-32.09:305-55.2

МАКСИМЕЦЬ ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

ДИСЕРТАЦІЯ
ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ЖІНОЧОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК І ЦАНЬ СЮЕ

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело _____ В. О. Максимець

Науковий керівник:

Гальчук Оксана Василівна,

доктор філологічних наук, професор

Київ-2025

АНОТАЦІЯ

Максимець В. О. Художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2025.

Дослідження присвячене аналізу творів Галини Пагутяк як представниці сучасного українського і Цань Сюе – сучасного китайського письменства крізь призму типології художніх моделей авторського бачення буття жінки як пошуку, втрати чи утвердження власної ідентичності. Мета дисертації полягає у визначенні й характеристиці основних моделей художньої репрезентації проблемно-тематичного комплексу «жіноча екзистенція» їхній у творчості, розкритті типологічних спільних і відмінних рис та формально-змістової специфіки кожної з моделей. Вибір мистецьких постатей Галини Пагутяк і Цань Сюе як об'єктів студіювання зумовлений зв'язком тематики їхніх творів із комплексом питань жіночої прози і домінуванням жінки-протагоніста чи/і жіночої нарації; тяжінням авторок до творення психоаналітичного і міфопоетичного типу письма; їхньою роллю у формуванні парадигми жіночого дискурсу в кожній із національних літератур.

Об'єктами дослідження є новели й оповідання різних років, об'єднані в книгу Галини Пагутяк «Потонулі в снігах» (2010) і книги Цань Сюе «Стара мандрівна хмарина» (1998), «Шрами» (2001), «Вибрані твори» (2004), «Танець чорних душ» (2009); есеїстика китайської письменниці «Мистецька відплата. Літературознавчі нотатки Цань Сюе» (2003) і цикли есеїв «Брама для солі і вітру» (2010), «Жорстокість існування» (2002), «Рукави, вологі від роси» (2003) Галини Пагутяк. Предмет дослідження – типологічно значущі подібності та

художня своєрідність малої прози й есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе як текстових репрезентацій жіночої екзистенції.

Дослідження базується на основоположних засадах компаративістики. Пріоритетним є синтез історико-літературного, порівняльно-типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного, гендерного, психоаналітичного, інтертекстуального, архетипного і міфопоетичного підходів.

У дисертації окреслено основні вектори критичної рецепції творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе як представниць українського і китайського жіночого дискурсу відповідно: 1) історико-літературний, де на тлі широкого контексту в українському (С. Філоненко, В. Агеєва, Т. Гундорова, Г. Рижкова, Р. Жаркова та ін.) і китайському (Хун Цзичен, Чжан Чженьцзін, Лю Хайянь, Чень Сяомін, Н. Ісаєва) письменствах окреслюється їхнє місце серед творців жіночої прози; 2) поетикальний, де проаналізовані особливості ідіостилю Галини Пагутяк як авторки міфопоетичної прози (І. Біла, Т. Тебешевська-Качак, Г. Бокшань, Т. Гребенюк, О. Левицька, М. Гірняк, Я. Голобородько, О. Романенко, Н. Ткачик, Н. Чухонцева, Ю. Вишницька, Г. Бітківська та ін.) і Цань Сюе як репрезентантки «експериментального письма» чи «авангардистської прози» (Чжо Цзін, Дун Вайпін і Ян Цзінцзянь, Тань Гуйлін, М. Война, О. Воробей та ін.); 3) компаративний, де досліджуються міжтекстові зв'язки творів Галини Пагутяк (Н. Букіна, Г. Бокшань, Т. Бовсунівська, С. Хопта, О. Гальчук та ін.) і Цань Сюе (Луо Фан і Лей Хаоцзе, Ян Цзінцзянь і Дун Вайпін, Хе Шаоцзюнь, Н. Ісаєва, О. Воробей та ін.).

У дисертації уточнено і верифіковано методологічний інструментарій, необхідний для релевантності порівняльного аналізу творів Галини Пагутяк і Цань Сюе. Під *жіночою екзистенцією* розуміється буття жінки в психологічному, культурологічному й соціологічному ракурсах. Її текстовими втіленнями є роздуми про роль жінки в суспільстві; художній аналіз досвіду і психологічних характеристик жіночого «я» як перспективи в авторських спостереженнях за соціальним життям, історією та природою; відображення тілесних, психологічних, творчих та інших характеристик жінки; дискусії з

гендерними стереотипами як рудиментами патріархатного суспільства. В інтерпретації Галини Пагутяк і Цань Сюе метою жіночої екзистенції є пошуки й утвердження різних типів *ідентичності*, насамперед особистісної. *Художня модель жіночої екзистенції* в нашому дослідженні – це сукупність різного роду інтерпретацій, модифікацій, трансформацій проблематики жіночої прози в авторських стильових варіантах Галини Пагутяк і Цань Сюе з притаманними для кожної атрибутами, як-от: лейтмотивами; типами хронотопів, ключовими образами та інтертекстами.

У дисертації запропонована типологія художніх моделей жіночої екзистенції, чотири з яких – «жінка у шлюбі»; «випробування материнством»; «жінка у світі творчості чоловіка»; «Я-інша як самоозначення» – увиразнені в новелах й оповіданнях Галини Пагутяк і Цань Сюе. П'ята модель «жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності» окреслюється в есеїстиці, де *жіночий наратив* оприявлюється в позиції авторок щодо суспільства, роздумах про природу людини, мистецький процес, у тім числі і про власну творчість.

У дослідженні визначено проблемно-змістові і стильові особливості художніх моделей жіночої екзистенції. У першій, де представлені тексти з проблемою «жінка у шлюбі», домінує мотив розчарування жінки в інституті шлюбу, від якого вона не отримує очікуваного – кохання, поваги, можливості особистісного розвитку. У творах Галини Пагутяк («Сліпуче лице осені», «Втрата пам'яті», «Кров і піт вигаданого світу») жінка-персонаж віддає перевагу ілюзії шлюбу-порятунку перед екзистенційною самотністю. Драматизм ситуації оприявлюється в соціальних, фаталістичних і психологічних мотивах, де специфіку буття героїні увиразнюють імпліцитні покликання на національний (Г. Сковорода, В. Стефаник) і зарубіжний (Біблія, Данте, Ф.Кафка, Кнут Гамсун, література «втраченого покоління») інтертекст. Натомість героїня творів Цань Сюе («Анонім», «Віл», «Пейзаж у руїнах», «Побачення», «Життя двох незнайомих», «У пустелі») усвідомлює, що її орієнтований на патріархатні уявлення про підпорядковану роль жінки в союзі з чоловіком шлюб і роль «жінка, яка служить», – це пастка. Мотиви самотності

удвох, «втеча» жінки у світ фантазій, зображення кардинально різних систем цінностей, неготовність чоловіка брати відповідальність не тільки за долю жінки, а й за власну, употужнені топосами естетики потворності (дім-руїна, розлом у стіні, дім-пустеля, хворе тіло, сни-марення тощо), які корелюють із кафкіанською образністю химерного й відразливого світу.

Текстові репрезентанти другої моделі *«випробування материнством»* засвідчують спільне для обох авторок превалювання драматичного ракурсу у висвітленні цієї проблеми. Функціонує як традиційний образ матері-берегині (переважає в Галин Пагутяк: *«Дивись назад, «Тебе спалить сонце», «Знак»*), так і десакралізований образ матері-тирана чи демонічної матері (притаманний для *«Мильної бульбашки в брудній воді», «Сумних думок А Мей одного сонячного дня», «Чорних очей» Цань Сюе*). Якщо перший уплетений у мотив морального і психічного зростання дитини в перебігу пошуку власного «Я», то другий – в історії руйнування матір'ю-тираном ідентичності дорослої дитини і формування інфантильної, нездатної на вчинки особистості. У Галини Пагутяк такий психотип дитини-доньки зумовлений розмитою ідентичністю самої матері (*«Калинова сопілка»*). Трагедію втрати дитини Галина Пагутяк (*«Як хату будували», «Відречення», «Бабина смерть», «Підманули Галю...», «Хам, син Ноя»*) і Цань Сюе (*«Та мить, коли кує зозуля»*) тлумачать екзистенційним станом, коли жінка заповнює внутрішню порожнечу виходом у магічний (інфернальний) простір. Складні психологічні колізії перетворюють оповідання і новели цієї моделі на психоаналітичне письмо, а завдяки міжтекстовим зв'язкам (переважно архетипно-міфологічного характеру) – на тексти про радість і труднощі бути матір'ю.

З'ясовано, що в текстах третьої моделі *«жінка у світі чоловіка-митця»* розглядаються проблематичні аспекти (роль жінки у творчій реалізації чоловіка; творчість, якою надихається сама жінка; образ жінки-мисткині), притаманні для металітератури. Для авторських інтерпретацій характерні 1) руйнування патріархатних стереотипів щодо пасивної ролі жінки як об'єкта у творчому процесі, ініційованому і реалізованому чоловіком (*«Видіння Орфея»*

Галини Пагутяк і «Сни, які ніколи не були описані» Цань Сюе); 2) тлумачення творчості і мистецького сприйняття світу одним із виявів ідентичності жінки («Німе просвітлення», «Всередині», «У головних залах бібліотеки» Цань Сюе). Авторки активно звертаються до художнього потенціалу архетипно-міфологічних образів (вода, дім тощо) і виходять за межі власне метапроблематики. У Галини Пагутяк естетикологічні мотиви поєднуються з постколоніальною проблематикою («Потонула душа») і сатиричним переосмисленням традиційних образів (Орфея, Еврідіки, музи). У Цань Сюе – з автобіографічними мотивами і роздумами про роль традицій культури в реалізації митця, де запропоновано синтез східного із західним (перегуки з мотивом епіфанії Дж.Джойса, борхесівський образ бібліотеки тощо).

Доведено, що найбільш варіативною є четверта модель *«Я-інша як самоозначення»*. На відміну від перших трьох, де критично осмислюються гендері стереотипи, укорінені в упередження чоловіка щодо жінки як Іншої, у творах цієї моделі жінка сама приймає інакшість як власну сутність. Інша за зовнішністю, за сприйняттям світу, за вірою в «тонкий світ» тощо, жінки-протагоністки Галини Пагутяк постають переважно в ірреальному хронотопі, оптимальному для реалізації їхньої амбівалентності. Авторка акцентує на руйнівному і креативному водночас у символічній репрезентації жіночого буття («Інша», «Плач ріки Бистриці»); на інтуїтивному осягненні жінкою справжньої сутності («Містерія небес», «Міст і духи»); на збереженні нею усної історії роду («Числа живих і мертвих»); на домені духовного й виборі самотності як способу вдосконалення душі (цикл «Душа метелика»). Натомість жінка в Цань Сюе, навіть усвідомлюючи свою інакшість як самотожність («Порожні кімнати», «Дім») і мріючи про свій-інший простір, не наважується вийти за межі свого-чужого дому. На відміну від активної позиції жінки Галини Пагутяк, вона обирає пасивну згоду перетворитися з «тіні» батька на «тінь» чоловіка («Повернення»), обмежується лише мріями про свободу («Туман», «Хатинка на пагорбі») і навіть, боячись самотності, стає добровільною жертвою аб'юзера («Лихвар»).

У дослідженні проаналізовано есеїстику Галини Пагутяк і Цань Сюе як текстовий простір репрезентації п'ятої моделі, яка перегукується з проблематикою «жінка у світі чоловіка-митця», але зі зміною позиції жінки-об'єкта на жінку-суб'єкта. Модель «жінки в мистецтві як форма (само)ідентичності», оприявлену в есеях різного типу (ліричні есеї; есеї-рефлексії; есеїстична спогадова проза; публіцистичні і літературознавчі есеї) схарактеризовано символічною «трибуною», «катедрою» і «сповідальнею» Галини Пагутяк і Цань Сюе, формою (само)терапії і (само)ідентичності. Зміст домінантних у Галини Пагутяк лірико-філософських і публіцистичних есеїв спрямований на розкриття авторської *концепції світу* (цикл «Жорстокість існування»), *людини*, зокрема її соціальної, біологічної і духовної природи («Беззахисність»), *мистецтва* («Рукави, вологі від роси»). У цій трилогії постає аналогічний до філософії екзистенціалістів образ абсурдного й жорстокого світу, де мисляча людина мусить зробити вибір. Протиставляючи розуміння сенсу життя як «боротьбу за виживання» і «життя як боротьба зі злом», Галина Пагутяк формує свій ідеал людини у таких варіантах особистості, як-от: сковородинівський («Потрапити в сад», «Великий день, велика ніч»); донкіхотівський («Життя як боротьба?», «Громадянська непокора», «Святий Антоній і чекісти», «Структури гріха»); кантіанський («Саламандра за золотими дверима», «Дайте смерті спокійно померти», «Вежа, яку будують згори»). Важливу роль у поетиці трилогії відіграє світовий інтертекст, утім числі і східний (особливо в «Рукавах, вологих від роси»).

Доведено, що специфікою есеїв літературознавчого змісту, серед яких розрізняємо 1) автобіографії; 2) твори присвячені постаті національної культури; 3) есей-аналіз творчості зарубіжного митця; є уникання біографічних деталей приватного змісту; «включеність» мистецького життя в історико-суспільний контекст; перегук із мотивами і образами власної прози; тлумачення власної мистецької реалізації формою екзистенції, а отже, ідентифікації («Автобіографія без дат і майже без фактів» Галини Пагутяк і цикл «Автобіографія» Цань Сюе). Жіночий наратив як форма ідентифікації авторок

виразний в есеях про творчість митців національної («Григорій Сковорода у снігах» Галини Пагутяк, «Прочитання Лу Сюня» Цань Сюе) і зарубіжної («Романтична прогулянка з Вільямом Блейком», «Ілюзія фейлетонної доби» Галини Пагутяк, «Прочитання Данте» Цань Сюе) культури. Визначаючи, як резонують ідеї цих постатей зі світовідчуттям сучасників, Галина Пагутяк частіше апелює до проблематики національної та громадянської ідентичностей, тоді як Цань Сюе – до особистісної.

Наукова новизна результатів дисертації полягає в тому, що вперше в сучасному літературознавстві здійснене компаративне дослідження малої прози та есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе з проєкції художнього відтворення письменницями питання специфіки буття жінки. У праці узагальнено й осмислено поняття «жіноча екзистенція» і «художня модель жіночої екзистенції». Визначено основні типи художніх моделей жіночої екзистенції, проаналізовано їхню специфіку як варіантів індивідуально-авторських репрезентацій у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе. Окреслено поетикальні (на рівні ключових мотивів й образів, інтертекстуальних маркерів тощо) параметри кожної з моделей. Зазначено специфіку і психотип протагоніста різних моделей жіночої екзистенції і його зв'язок з проблемою ідентичності.

Теоретичне значення роботи полягає в обґрунтуванні поняття «художня модель жіночої екзистенції» й окресленні характерологічних рис, у подальшій розробці теорії сучасної жіночої прози. Зокрема визначено індивідуально-авторські інтерпретації мотивної та образної парадигми жінки як відображення тенденцій жіночого дискурсу сучасної української і китайської літератури, досліджено роль художньої національної і світової культури у її формуванні.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути застосовані для подальшого вивчення творчості представниць жіночого дискурсу загалом і для порівняльних досліджень сучасної української і китайської прози зокрема. Основні положення дисертаційної праці можуть бути використані у викладанні історико-літературних дисциплін і курсу

порівняльного літературознавства, спецкурсів із питань компаративістики та при написанні різножанрових наукових студій.

Результати проведеного дослідження уможливили загальні висновки щодо релевантності порівняльного аналізу текстових репрезентантів художніх моделей жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе. Її чинниками стали 1) генераційна приналежність письменниць, мистецька ідентичність яких сформувалися в типологічно подібних умовах; 2) проблемно-тематичний діапазон їхньої творчості, пов'язаний насамперед з осмисленням минулого і теперішнього власного суспільства, нації і ширше – людства – в історіях жінок, в образах яких актуалізуються проблеми ідентичностей різних типів і питання екзистенційного характеру; 3) властивий обом письменницям жіночий наратив, що оприявлюється в гендерно маркованій художній картині світу та в автобіографічних мотивах (у новелах і оповіданнях) і в позиції-коментарі жінки-авторки (в есеях), яка транслює власне бачення мистецьких, філософських, соціальних і суспільно-політичних питань; 4) типологічно подібні поетикальні риси творчості як представниць «українського магічного реалізму» (Галина Пагутяк) і «індивідуалізованого письма» в китайській літературі (Цань Сюе); 5) жанрова характеристика творів як зразків малої художньої (оповідання і новели) та художньо-публіцистичної (есеї) прози, що складають вагому частину творчого доробку обох письменниць.

Проте наукове значення порівняльного аналізу творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе не вичерпується лише призмою цих художніх моделей жіночої екзистенції. Перспективним дослідженням є визначення й аналіз форм і способів інтеграції східного літературного і філософського інтертексту в доробок Галини Пагутяк і відповідного західного – у творчість Цань Сюе.

Ключові слова: Галина Пагутяк, Цань Сюе, жіноча література, мала художня проза, есеїстика, жіноча екзистенція, ідентичність, художня модель, типологія, інтертекстуальність, екзистенційні мотиви, естетика потворності, компаративний аналіз, українсько-китайські порівняльні студії

SUMMARY

Maksymets V. O. Artistic Models of Female Existence in the Works of Halyna Pahutiak and Can Xue. – Manuscript.

Dissertation for a Doctoral degree in Philosophy: Research speciality 035 Philology (03 – Humanitarian sciences). – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2025.

The research is devoted to the analysis of the works of Halyna Pahutiak, a representative of contemporary Ukrainian literature, and Can Xue, a contemporary Chinese writer, through the prism of the typology of artistic models of the author's vision of a woman's existence as a search, loss, or affirmation of her identity. The aim of the dissertation is to identify and characterize the main models of artistic representation of the problem-thematic complex of "female existence" in their works, revealing typological commonalities and differences as well as the formal-content specificity of each model. The choice of the literary figures of Halyna Pahutiak and Can Xue as objects of study is determined by the connection of the themes in their works with the complex issues of women's prose and the dominance of the female protagonist and/or female narration; their inclination towards creating a psychoanalytic and mythopoetic type of writing; and their role in shaping the paradigm of female discourse in each of the national literatures.

The objects of the research are the novellas and short stories of various years, collected in Halyna Pahutiak's book *Drowned in the Snow* (2010), and the books of Can Xue *The Old Wandering Cloud* (1998), *Scars* (2001), *Selected Works* (2004), and *The Dance of Black Souls* (2009); the essays of the Chinese writer *Artistic Revenge. Literary Notes Can Xue* (2003), as well as the essay cycles *The Gate for Salt and Wind* (2010), *The Cruelty of Existence* (2002), *Sleeves Wet with Dew* (2003) by Halyna Pahutiak. The subject of the research is the typologically significant similarities and the artistic uniqueness of the short prose and essays of Halyna Pahutiak and Can Xue as textual representations of female existence.

The research is based on fundamental principles of comparative literature studies. The priority is a synthesis of historical-literary, comparative-typological, structural-semiotic, hermeneutic, gender, psychoanalytical, intertextual, archetypal, and mythopoetic approaches.

The dissertation outlines the main vectors of critical reception of the works of Halyna Pahutiak and Can Xue as representatives of Ukrainian and Chinese female discourse, respectively: 1) the historical-literary vector, where their place among creators of women's prose is determined against a broad Ukrainian (S. Filonenko, V. Ageyeva, T. Hundorova, H. Ryzhkova, R. Zharkova, et al.) and Chinese (Hong Zichen, Zhang Zhenjing, Liu Haiyan, Chen Xiaomin, N. Isaeva) literary context; 2) the poetic vector, where the peculiarities of Halyna Pahutiak's idiostyle as an author of mythopoetic prose (I. Bila, T. Tebeshevskaya-Kachak, H. Bokshan, T. Grebenyuk, O. Levytska, M. Hirnyak, Ya. Holoborodko, O. Romanenko, N. Tkachyk, N. Chukhontseva, Yu. Vyshnytska, H. Bitkivska, et al.) and Can Xue as a representative of "experimental writing" or "avant-garde prose" (Zhou Jin, Dong Waiping, Yang Jingjian, Tan Guilin, M. Voyna, O. Vorobey, et al.) are analyzed; 3) the comparative vector, where intertextual connections between Halyna Pahutiak's works (N. Bukina, H. Bokshan, T. Bovsunivska, S. Khopta, O. Halchuk, et al.) and Can Xue's works (Luo Fan and Lei Haojie, Yang Jingjian and Dong Waiping, He Shaojun, N. Isaeva, O. Vorobey, et al.) are examined.

The dissertation clarifies and verifies the methodological toolkit necessary for the relevance of the comparative analysis of the works of Halyna Pahutiak and Can Xue. Female existence is understood as a woman's psychological, cultural, and sociological being. Its textual manifestations include reflections on the role of women in society; artistic analysis of the experience and psychological characteristics of the female "self" as a perspective in the author's observations of social life, history, and nature; the depiction of bodily, psychological, creative, and other characteristics of women; discussions with gender stereotypes as remnants of a patriarchal society. In the interpretation of Halyna Pahutiak and Can Xue, the goal of female existence is the search for and affirmation of different types of identity, primarily personal. The

artistic model of female existence in this study is a set of various interpretations, modifications, and transformations of women's prose themes in the stylistic variants of Halyna Pahutiak and Can Xue, with attributes characteristic of each, such as leitmotifs, types of chronotopes, key images, and intertextual references.

The dissertation proposes a typology of artistic models of women's existence, four of which – “woman in marriage”, “the trial of motherhood”, “woman in the world of the male artist”, and “I-other as self-definition” – are highlighted in the novellas and short stories of Halyna Pahutiak and Can Xue. The fifth model, “woman in art as a form of (self)identity”, is outlined in the essays, where the female narrative is manifested in the authors positions on society, reflections on human nature, the artistic process, including their own creativity.

The study identifies the problem-content and stylistic features of the artistic models of women's existence. The first model, which includes texts dealing with the problem of “woman in marriage”, is dominated by the motif of a woman's disillusionment with the institution of marriage, from which she does not receive the expected love, respect, or opportunity for personal development. In the works of Halyna Pahutiak (*The Dazzling Face of Autumn, Loss of Memory, Blood and Sweat of the Imaginary World*), the female character prefers the illusion of marriage-as-salvation over existential loneliness. The dramatism of the situation is intensified by social, fatalistic, and psychological motives, where the specifics of the heroine's existence are emphasised by implicit references to national (H. Skovoroda, V. Stefanyk) and foreign (Bible, Dante, F. Kafka, Knut Hamsun, “lost generation” literature) intertext. Meanwhile, in Can Xue's works (*Anonymous, The Ox, Landscape in Ruins, Date, Life of Two Strangers, In the Desert*), the heroine realises that her patriarchal marriage and the role of “serving woman” is a trap. Themes of loneliness together, “escape” into a world of fantasies, radically different value systems, and the man's unwillingness to take responsibility is reinforced by grotesque aesthetics (house ruin, crack in the wall, house desert, sick body, dream-hallucinations, etc.), correlating with Kafkaesque imagery of a bizarre and repulsive world.

The textual representations of the second model, “trial of motherhood”, demonstrate a prevailing dramatic perspective on this issue common to both authors. The traditional image of the mother as a guardian is present (predominantly in Halyna Pahutiak’s works – *Look Back, The Sun Will Burn You, The Sign*) alongside a desacralised image of the tyrannical or demonic mother (characteristic of Can Xue’s works: *A Soap Bubble in Dirty Water, Sad Thoughts of A Mei on a Sunny Day, Black Eyes*). While the former is interwoven with the motif of the child’s moral and psychological growth in the search for their own “Self”, the latter is embedded in the narrative of a mother-tyrant destroying the identity of an adult child and shaping an infantile personality incapable of independent actions. In Halyna Pahutiak’s works, this psychotype of the daughter-child results from the mother’s blurred identity (*Viburnum flute*). The tragedy of losing a child is interpreted by both Halyna Pahutiak (*How the House Was Built, Renunciation, Grandmother’s Death, They Deceived Halia..., Ham, the Son of Noah*) and Can Xue (*That Moment When the Cuckoo Sings*) as an existential state, where a woman fills an inner void by escaping into a magical (infernal) space. Complex psychological conflicts transform the stories and novellas of this model into psychoanalytical writing. At the same time, intertextual connections (mostly archetypal-mythological) turn them into texts about the joys and challenges of motherhood.

The study establishes that the texts of the third model, “A Woman in the World of the Male Artist”, examine problematic aspects (the role of a woman in a man’s creative fulfilment, the creativity that inspires the woman herself, the image of the female artist) characteristic of metaliterature. The authors’ interpretations are marked by: 1) the deconstruction of patriarchal stereotypes regarding the passive role of women as mere objects in the creative process initiated and implemented by men (*The Vision of Orpheus* by Halyna Pahutiak and *Dreams That Were Never Described* by Can Xue); 2) an understanding of creativity and artistic perception as an expression of a woman’s identity (*Mute Enlightenment, Inside, In the Main Halls of the Library* by Can Xue). The authors actively engage with the artistic potential of archetypal-mythological images (water, home, etc.), transcending meta-problematics

boundaries. In Halyna Pahutiak's works, aesthetic motifs combine postcolonial issues and a satirical reinterpretation of traditional figures (Orpheus, Eurydice, the muse). In Can Xue's works, these motifs are linked to autobiographical themes and reflections on the role of cultural traditions in an artist's self-realisation, where she proposes a synthesis of Eastern and Western traditions (echoes of the epiphany motif from James Joyce, Borges image of the library, etc.).

The fourth model, "I-Other as Self-Definition", is the most variable. Unlike the first three models, which critically assess gender stereotypes rooted in men's biases against women as the Other, the works of this model depict women who accept otherness as their essence. The Other in the short prose of both authors is a woman who differs in appearance, perception of the world, or belief in the "subtle world", among other aspects. Thus, Halyna Pahutiak's protagonists primarily exist in an unreal chronotope, optimal for expressing their ambivalence. The author emphasises the simultaneously destructive and creative elements of symbolic representations of female existence (*The Other, The Cry of the Bystrytsia River*), the intuitive comprehension of a woman's true essence (*The Mystery of the Heavens, The Bridge and The Spirits*); her role in preserving oral family history (*The Numbers of the Living and the Dead*); and her domain of spirituality, choosing solitude as a means of soul refinement (*The Butterfly's Soul* cycle). In contrast, the women in Can Xue's works, even when recognising their otherness as self-identity (*Empty Rooms, Home*) and dreaming of personal space, do not dare to step beyond the confines of their home alienation. Unlike the active stance of Halyna Pahutiak's female characters, Can Xue's women choose passive acceptance, transforming from "the father's shadow" to "the husband's shadow" (*The Return*), limiting themselves to dreams of freedom (*Fog, The Hut on the Hill*), and even, fearing loneliness, becoming willing victims of abusers (*The Usurer*).

The study analyses the essayistic works of Halyna Pahutiak and Can Xue as a textual space representing the fifth model, which echoes the themes of "a woman in the world of the male artist" but shifts the perspective from a woman as an object to the woman as a subject. The model "woman in art as a form of (self)identity",

represented in various types of essays (lyrical essays, reflective essays, memoir essays, journalistic and literary essays), is characterised as the symbolic “tribune”, “cathedra”, and “confessional” of Halyna Pahutiak and Can Xue – a form of (self)therapy and (self)identity. The dominant themes in Halyna Pahutiak’s lyrical-philosophical and journalistic essays focus on her author’s worldview (*The Cruelty of Existence* cycle), humanity, particularly its social, biological, and spiritual nature (*Vulnerability*), and art (*Sleeves Wet with Dew*). This trilogy presents an existentialist-like vision of an absurd and cruel world where a thinking individual must choose. Contrasting the notions of life’s meaning as a “struggle for survival” versus “life as a battle against evil”, Halyna Pahutiak shapes her ideal human through various personality archetypes: Skovorodian (*Entering the Garden, A Great Day, A Great Night*), Don Quixote-like (*Life as Struggle?, Civil Disobedience, Saint Anthony and the Chekists, Structures of Sin*), and Kantian (*Salamander Behind the Golden Doors, Let Death Die in Peace, The Tower Built from Above*). The intertextual layer, including Eastern cultural influences, plays a significant role in the poetics of the trilogy (especially in *Sleeves Wet with Dew*).

It has been established that the specificity of essays with a literary-critical content, among which we distinguish: 1) autobiographies; 2) works dedicated to national cultural figures; 3) essays analyzing the work of foreign artists, lies in the avoidance of private biographical details; the “inclusion” of artistic life in the historical and social context; echoes with the motifs and images from their own prose; and the interpretation of their artistic realization as a form of existence, and hence, identification (*Autobiography Without Dates and Almost Without Facts* by Halyna Pahutiak and *Autobiography* cycle by Can Xue).

The female narrative as a form of the authors identification is particularly evident in their essays about the creativity of artists from both national (*Hryhorii Skovoroda in the Snow* by Halyna Pahutiak, *Reading Lu Xun* by Can Xue) and foreign (*A Romantic Walk with William Blake, The Illusion of the Fable Era* by Halyna Pahutiak, *Reading Dante* by Can Xue) cultures. By analyzing how the ideas of these figures resonate with the worldview of their contemporaries, Halyna

Pahutiak more frequently appeals to the problems of national and civic identities, whereas Can Xue focuses more on personal identity.

The scientific novelty of the dissertation results lies in the fact that for the first time in contemporary literary studies, a comparative analysis of the short prose and essays of Halyna Pahutiak and Can Xue has been conducted, focusing on the artistic depiction by these writers of the specificity of women's existence. The work generalizes and analyzes the concepts of "female existence" and "artistic model of female existence". The main types of artistic models of female existence have been identified, and their specificities as individual authorial representations in the works of Halyna Pahutiak and Can Xue have been analyzed. The poetic parameters (such as key motifs and images, intertextual markers, etc.) of each model have been outlined. The dissertation also highlights the specificity and psychological type of the protagonists in different models of female existence and their connection to the problem of identity.

The theoretical significance of the work lies in the justification of the concept of "artistic model of female existence" and the delineation of its characteristic traits, as well as in the further development of the theory of contemporary women's prose. Specifically, it defines the individual authorial interpretations of the motif and imagery paradigm of women as a reflection of the trends in female discourse within contemporary Ukrainian and Chinese literature, and examines the role of both national and global artistic culture in its formation.

The practical significance of the obtained results lies in their potential application for further study of the works of female discourse representatives in general, and for comparative research of contemporary Ukrainian and Chinese prose in particular. The main findings of the dissertation can be used in teaching historical-literary disciplines and comparative literature courses, as well as specialized courses on issues of comparative studies, and in writing various scientific studies across genres.

The study confirms the relevance of a comparative analysis of the textual representations of female existential models in the works of Halyna Pahutiak and Can

Xue. The key factors in this relevance are: 1) the generational affiliation of the authors, whose artistic identities were formed under typologically similar conditions; 2) the thematic spectrum of their work, primarily concerned with reflections on the past and present of their respective societies, nations, and humanity at large, explored through female characters whose identities engage with existential issues; 3) a distinct female narrative, manifesting in a gender-marked artistic worldview and autobiographical motives (in stories and novellas) as well as in the female-author's commentary position (in essays), transmitting personal views on artistic, philosophical, social, and political matters; 4) typologically similar poetic features of their works, representing "Ukrainian magical realism" (Halyna Pahutiak) and "individualized writing" in Chinese literature (Can Xue); 5) the genre characteristics of their works, comprising short fiction (stories and novellas) and literary-journalistic prose (essays), which form a substantial part of their creative legacy. However, the scholarly significance of the comparative analysis of Halyna Pahutiak's and Can Xue's works is not limited to the artistic models of female existence. A promising area of research involves identifying and analysing the forms and methods of integrating Eastern literary and philosophical intertext into Halyna Pahutiak's work and its Western counterpart into Can Xue's writing.

Keywords: Halyna Pahutiak, Can Xue, women's literature, short prose, essay writing, female existence, identity, artistic model, typology, intertextuality, existential motifs, aesthetics of ugliness, comparative analysis, Ukrainian-Chinese comparative studies.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, У ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату
опублікування до переліку наукових фахових видань України:**

1. Maksymets V. Narrative strategy of Oksana Dragomanova as a marker of the «feminine» picture of the world (in the example of the story «Sentimental Story»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія.

2022. № 57. С. 167–169. ISSN (Online): 2409-1154. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.57.40>

2. Максимець В. Естетика потворного в образній системі прози Цань Сюе. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2023. № 60. С. 124–126. ISSN (Online): 2409-1154. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.1.29>

3. Максимець В. Художній досвід західноєвропейських літератур у рецепції Цань Сюе: прочитання Кафки. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2023. № 2 (24). С. 197–204. ISSN (Online): 2617-3921. DOI: <https://doi.org/10.32782/2617-3921.2023.24.197-204>

4. Максимець В. Типологія жіночих образів Цань Сюе (на матеріалі малої прози). *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 35. С. 269–276. ISSN (Online): 2663-4899. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.47>

5. Максимець В. Голос жінки-митця в есеях-автобіографіях Галини Пагутяк і Цань Сюе. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського, серія «Філологія. Журналістика»*. 2024. Т. 35 (74) № 4. С. 158–166. ISSN (Online): 2710-4664. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.4.1/27>

Публікації, у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації:

6. Максимець В. Рецепція західного літературознавства у творчості Цань Сюе. *Матеріали Всеукраїнської (з міжнародною участю) наукової онлайн конференції «Літературний процес: межі толерантності»*. (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 03.12. 2022). С. 243–246. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/182/3629/8193-1>

7. Максимець В. Творчість Цань Сюе як об'єкт літературно-критичної рецепції: основні тенденції. *Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції «Китайська цивілізація: традиції та сучасність»*. (Інститут Сходознавства імені

А. Ю. Кримського НАН України, 14.12. 2023). С. 313–317. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/253/7187/16056-1>

8. Цимбал С.В., Максимець В.О. Імпліцитна вербалізація концепту «мир» у сучасному китайськомовному дипломатичному дискурсі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2023. № 60(2). С. 80–84. ISSN (Online): 2409-1154. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.19>

9. Максимець В. Жіноча проза і жіноча екзистенція: загальні зауваги. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Вектори розвитку філологічних наук у сучасному контексті»/International scientific conference «Development vectors of philological sciences in the modern context»*. (Wloclawek, Republic of Poland. Riga, Latvia, 3–4 квітня, 2024). С. 78–81. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/458/12346/25803-1>

10. Максимець В. Жінка як «Інша» в чоловічому світі: художній досвід Цань Сюе і Галини Пагутяк. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «XVII Сходознавчі читання А. Кримського»* (Київ, 27–28 червня 2024). С. 43–44. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/322/9489/21445-1>

ЗМІСТ

ВСТУП	21
Розділ 1. Творчість Галини Пагутяк і Цань Сюе як представниць жіночої прози: критичний і методологічний аспекти	
1.1. Критична рецепція прози Галини Пагутяк і Цань Сюе: основні напрями.....	31
1.2. Змістове наповнення понятійно-категоріального інструментарію дослідження проблеми жіночої екзистенції.....	54
Висновки до першого розділу.....	72
Розділ 2. Типологія і поетика художніх моделей жіночої екзистенції (на матеріалі метановелістики Галини Пагутяк і Цань Сюе)	
2.1. Модель «Жінка у шлюбi».....	76
2.2. Модель «Випробування материнством».....	95
2.3. Модель «Жінка у світі чоловіка-митця».....	121
2.4. Модель «Я-інша як самоозначення».....	132
Висновки до другого розділу.....	159
Розділ 3. Художня модель «жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності» (на матеріалі есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе)	
3.1. «Голос» жінки-мисткині в лірико-філософських есеях Галини Пагутяк	161
3.2. Осмислення Галиною Пагутяк і Цань Сюе (авто)біографії митця як практика (само)ідентифікації	186
Висновки до третього розділу.....	220
ВИСНОВКИ	224
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	237
ДОДАТКИ	262

ВСТУП

Гендерне літературознавство як складник сучасної науки про літературу, активно послуговуючись новітнім методологічним інструментарієм, щороку поповнюється новими студіями. У тім числі і порівняльними, відкриваючи широкий простір для досліджень. Зокрема у вивченні комплексу питань, пов'язаних зі специфікою жіночої прози в різних національних літературах, як-от: образ жінки-автора і репрезентація нею художньої картини світу; проблематика творів, які маркують «жіночими текстами»; особливості художньої мови жіночої прози; кореляція індивідуально-авторських, національних і універсальних символів у тканині текстів про жінок і написаних жінками тощо. Перспектива розв'язання таких проблемних питань викликає підвищений інтерес науковців. А відтак **актуальність теми** «Художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе» зумовлена, по-перше, можливістю не тільки їхнього комплексного, але і компаративного висвітлення на матеріалі творчості представниць різних – української і китайської – національних літературних традицій. По-друге, перспективою визначити основні художні моделі екзистенції жінки й окреслити їхні характерні риси, а отже, долучитися до подальшої розробки теорії феномену жіночої літератури. По-третє, необхідністю визначити індивідуально-авторські і національні варіанти жіночої прози, репрезентовані творчістю українки Галини Пагутяк і китаянки Цань Сюе (残雪, справжнє ім'я – Ден Сяохуа). Адже цей вектор компаративних студій ще не розроблений. По-четверте, потребою проаналізувати важливі в умовах глобалізації питання, пов'язані з особистісною, гендерною, національною, мистецькою та іншими типами ідентичностей як частиною жіночої екзистенції.

Галина Пагутяк (нар. 1958 р.) – одна з найвідоміших представниць української жіночої прози, у творчості якої яскраво виявляється характерна для всього фемінного дискурсу відкритість до інтерпретації філософської, зокрема екзистенціалістської проблематики, і поліфонія естетичних тенденцій,

пропущених через авторське «Я». «Жіночі голоси» прози Галини Пагутяк, лавреатки Шевченківської премії 2009 року, звучать в унісон із «жіночими голосами» Оксани Забужко, Світлани Йовенко, Євгенії Кононенко, Марії Матіос, Галини Тарасюк та інших, зберігаючи при цьому лише їй властиві стильові особливості – високий рівень суб'єктивності художнього мислення, підтекст, образи-символи, інтертекстуальність, екзистенційно-філософські та релігійно-містичні мотиви. Усі ці маркери творчості Галини Пагутяк увиразнені у її, позначеній, окрім цього, і автобіографічними мотивами, малій прозі.

Типологічно близькими з акцентом на екзистенціальній проблематиці пошуку сенсу буття, самопізнання, самотності особистості є новели й оповідання Цань Сюе (нар. 1953 р.). Чи не найвідоміша за межами рідної країни сучасна китайська письменниця належить до покоління, що голосно заявило про себе в часи «Політики реформ і відкритості». Серед визнаних читачами і літературними критиками авторок жіночої прози (Чжан Цзе, Чжан Айлін, Шень Жун, Чжан Канкан) її творчість вирізняється новаторським для китайської літератури синкретизмом глибокого психологізму, уваги до потаємних глибин людської душі, вражаючого сюжету, нерідко химерної форми. Таким чином, множинність точок перетину мистецьких постатей Галини Пагутяк і Цань Сюе як представниць сучасного жіночого літературного дискурсу зумовила звернення до їхнього художнього доробку як об'єкта визначення й аналізу основних художніх моделей жіночої екзистенції.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№0117U005200). Тему дисертації уточнено на засіданні Вченої ради Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 20 червня 2024 р.).

Мета дисертаційної праці полягає у визначенні й характеристиці основних моделей художньої репрезентації проблемно-тематичного комплексу «жіноча екзистенція» у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе; у розкритті типологічних спільних і відмінних рис кожної з моделей і їхньої формально-змістової специфіки.

Задля реалізації поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- окреслити основні тенденції критичної рецепції малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе як представниць українського і китайського жіночого дискурсу відповідно;
- верифікувати методологічний інструментарій дослідження, уточнивши поняття *жіноча екзистенція*, *жіночий наратив*; *художня модель жіночої екзистенції*;
- запропонувати типологію художніх моделей жіночої екзистенції у її кореляції з проблематикою феномену жіночої прози;
- визначити проблемно-змістові і стильові особливості основних художніх моделей жіночої екзистенції в малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе;
- дослідити есеї української і китайської письменниці як зразки метанаративу жінки-мисткині;
- проаналізувати спільне і відмінне у творчості Цань Сюе і Галини Пагутяк крізь призму художнього зображення жіночої екзистенції.

Об'єктами дослідження є *новели й оповідання* різних років, об'єднані в книгу Галини Пагутяк «Потонулі в снігах» (2010) і книги Цань Сюе «Стара мандрівна хмарина» (1998), «Шрами» (2001), «Вибрані твори» (2004), «Танець чорних душ» (2009). Та *есеїстика* китайської письменниці «Мистецька відплата. Літературознавчі нотатки Цань Сюе» (2003) і цикли есеїв «Брама для солі і вітру» з книги «Потонулі в снігах» (2010), «Жорстокість існування» (2002), «Рукави, вологі від роси» (2003) Галини Пагутяк.

Вибір об'єктів студіювання зумовлений: 1) зв'язком тематики цих творів із комплексом питомих для жіночої прози питань і домінуванням жіночого протагоніста чи/ї жіночої нарації; 2) тяжінням їхніх авторок до творення психоаналітичного і міфопоетичного типу художнього письма; 3) роллю Галини Пагутяк і Цань Сюе у формуванні парадигми жіночого дискурсу в кожній із національних літератур. Порівняльне дослідження творів української і китайської письменниць розглядаємо як одну зі спроб заповнити вакуум компаративних студій такого типу, адже чи не єдиною на сьогодні в українському літературознавстві є розвідка 2021 року Н. Ісаєвої і О. Воробей, присвячена мистецьким постатям Лесі Українки і Цю Цзінь [174].

Зосереджуємося на малій художній прозі й есеїстиці Галини Пагутяк і Цань Сюе, виходячи зі спостереження сучасних науковців, що «в постколоніальному письменстві особливого значення набувають “малі наративи”, які передбачають актуалізацію приватної, родинної, побутової сфери, співвідносною передусім з фемінним способом осягнення дійсності» [19, с. 415]. Окрім того, включення до об'єктів дослідження есеїв зумовлене не тільки їхнім місцем у доробку обох письменниць, а і роллю у висвітленні питань жіночої ідентичності, про що, перераховуючи цикли своїх есеїв, писала Галина Пагутяк: «Вони можуть більше сказати про мене, ніж мої романи, бо я втілила в них принцип “освіченого серця” (Бруно Беттельгейм). І свій власний принцип: “Так є, але так не повинно бути”» [2, с. 11].

Предметом дослідження є типологічно значущі подібності та художня своєрідність малої прози й есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе як текстових репрезентацій жіночої екзистенції.

Методи дослідження. Дисертація базується на основоположних засадах компаративістики. Пріоритетними методами дослідження є поєднання історико-літературного, порівняльно-типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного, гендерного, психоаналітичного, інтертекстуального, архетипного і міфопоетичного підходів.

Застосування різних наукових методик дозволяє всебічно розглянути художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе. Метод *добору і систематизації* необхідний для відбору текстів як ілюстративного матеріалу для теоретичних та історико-літературних узагальнень. У праці застосовуються також *історико-літературний* (для визначення національної специфіки – в українському і китайському письменстві – феномену жіночої літератури в діахронічній проєкції), *гендерний* (для дослідження елементів поетики художнього тексту, зумовлених гендерною свідомістю, та механізмів реалізації фемінної художньої свідомості в тексті), *порівняльно-типологічний* (щоб встановити і зіставити своєрідність авторських художніх моделей екзистенції жінки), *герменевтичний* (для тлумачення творів, їхніх образів і мотивів), *архетипно-міфологічний* (для аналізу архетипів, міфологем і міфем, які структурують концепцію жіночої екзистенції в текстовому просторі), *інтертекстуальний* (для вияву міжтекстових зв'язків як характерної ознаки поетики аналізованих творів і засобу об'єктивації «жіночої» картини світу), *психоаналітичний* (з метою аналізу притаманної для творчості обох письменниць поетики вільних асоціацій, інтерпретації художнього втілення несвідомого (сновидінь, марень тощо), для визначення психотипів жіночих образів їхньої малої прози) і *метод літературознавчого моделювання* (спрямований на розробку моделі типологічної ідентифікації малої прози і есеїстики письменниць з урахуванням форм і способів виявлення та характеристики жіночої екзистенції). Враховано *синхронний і діахронний аспект* аналізу образу жінки та дослідницьку оптику *постколоніальних студій* щодо питань, пов'язаних зі специфікою національної і особистісної ідентичностей. Для розуміння національно-індивідуальних смислів інтерпретації жіночої екзистенції залучено *історичний, культурно-історичний і культурно-політичний контексти*.

Основне положення, на якому ґрунтується концепція нашого дослідження: новели й оповідання Галини Пагутяк і Цань Сюе – це авторські варіанти лірико-філософської і психоаналітичної прози про існування

(екзистенцію) Жінки в різних хронотопах (у реальному минулому чи теперішньому, ірреальному позачасовому хронотопі чи в поєднанні обох) у пошуках самототожності. Щодо есеїстики, то вона інтерпретується простором для вираження наративу мисткині в її поглядах на світ і творчість – власну та інших, тобто формою (само)ідентифікації жінки-письменниці.

Теоретико-методологічну базу дисертації формують праці науковців, які займалися вивченням дотичних до предмета нашого дослідження питань. Це дослідження феномену жіночої прози в українській (В. Агеєва [10], О. Башкирова [19], Т. Гундорова [58], Н. Зборовська, М. Ільницька [73], Г. Улюра [138], С. Філоненко [142], Р. Харчук [148] та ін.) і китайській (Цзян Хунянь [206], Чень Цзюньтао [191], Цзінь Вень'є [207], Хун Цзичен [200], Шень Їн [224], Ше Шусень, Чень Сюйгуан [225], Чжан Чженьцзінь [242]) літературах; праці з гендеру (М. Варикаша [32], В. Вулф [38], С. де Бовуар [25], М. Рубчак [121], Е. Шовалтер [182], С. Губар і С. Гілберт [171], С. Павличко [111] та ін.); студії, присвячені питанням ідентичності (С. Андрусів [14], Б. Рубчак [120], Е. Саїд [123], Е. Д. Сміт [130], Е. Гелнер [63], Е. Еріксон [167], К. Ясперс [170]); структурно-семіотичні дослідження для застосування методу літературознавчого моделювання (Р. Барт [163], Ц. Тодоров [134], Е. Фоккема [168], У. Еко [67], Н. Астрахан [16], Л. Кавун [78], М. Маркова [98] та ін.); основні положення психоаналітичних студій (З. Фройд [144], К. Г. Юнг [159; 160; 161], К. Хорні [149], Ж. Лакан [175], С. Павличко [112], Н. Зборовська [72] та ін.); дослідження з міфопоетики і архетипної критики та вивчення інтертекстуальних кодів (Н. Фрай [169], Дж. Кемпбелл [80] та ін.); ідеї постколоніальних студій (В. Агеєва [12], А. Матусяк [99], О. Гнатюк [54], С. Плохій [115], Е. Томпсон [135]). Враховані результати досліджень, присвячених різним аспектам творчості Галини Пагутяк (А. Артюх [15], І. Біла [20], Г. Бітківська [21], Т. Бовсунівська [24], Г. Бокшань [26; 27; 28], Ю. Вишницька [36; 37], О. Гальчук [48; 49], Я. Голобородько [55], Т. Гребенюк [56], С. Журба [70], О. Корабльова [83; 84], Н. Синицька [128], Т. Тебешевська-Качак [133], Т. Шевченко [155]). Критично осмислені висновки та узагальнення

наукових досліджень творчості Цань Сюе, зокрема праці китайських літературознавців (Чжо Цзінь [243, 244], Бай Сяньюнь [185]; Мо Ся [218], Ван Фей [231], Му Хоуцінь [219, 220] та ін.); українських (М. Война [40, 41, 42], О. Воробей [39], Н. Ісаєва [74; 76], Д. Москальов [178], І. Семеніст [124]) і зарубіжних (А. Веделл-Веделлсборг [184], С. Зонтаг [226], М.С. Дюк [165], Ш. Іннес і Б. Морроу [164]).

Творчість Галини Пагутяк уже тривалий час і різнобічно вивчається в українському літературознавстві. При цьому домінують наукові праці, присвячені поезії її романів і повістей, тоді як малу прозу комплексно аналізувала Т. Тебешевська-Качак [133], окремі твори – О. Мітракова [105], К. Оселедько [110], Г. Бокшань [26; 27], О. Гальчук [48; 49] та ін. Натомість постать Цань Сюе в нашому літературознавстві досліджена вкрай недостатньо: загальний огляд її творчості в контексті вивчення китайської літератури здійснила Н. Ісаєва [75; 77], інтерпретацію під кутом психоаналітичного прочитання запропонувала М. Война [43], окремі новели проаналізувала О. Воробей [39]. Зауважимо, що вже саме звернення до малої прози, обраної Галиною Пагутяк і Цань Сюе за оптимальну художню форму для власного літературного фемінізму, вважаємо мистецьким викликом. Як зазначала свого часу В. Вулф, пояснюючи зацікавлення жінками-письменницями романом: «Всі старі літературні форми застигли й встановилися задовго до того, як жінка стала письменницею» [38, с. 73—74]. Звернутися до «старого і застиглого», щоб надати йому нового «життя», у тім числі і за рахунок проблематики жіночої екзистенції як встановленої призми інтерпретації – це певний виклик письменниць як авторок, що стає викликом і для дослідника. Особливо можливо здійснити порівняльний аналіз, зробивши спробу заповнити вакуум системного висвітлення малої художньої прози і есеїстики Галини Пагутяк у зіставленні з аналогічним текстовим доробком китайської письменниці Цань Сюе. Адже таке дослідження розглядаємо і як перспективу ще раз підтвердити спостереження, виголошене свого часу Л. Рудницьким щодо української літератури як «ідеального предмета порівняльного літературознавства»:

«Географічно це письменство бачать між Сходом і Заходом; історично-релігійно – поміж Константинополем і Римом, з точки зору світової культури, – її можна помістити між Азією і Європою» [122, с. 114].

Наукова новизна одержаних у дисертації результатів полягає в тому, що *вперше* в сучасному літературознавстві здійснене компаративне дослідження малої прози та есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе з проєкції художнього відтворення письменницями питання специфіки буття жінки в сучасному світі. У праці *узагальнено й осмислено* поняття «жіноча екзистенція» і «художня модель жіночої екзистенції». *Визначено* основні типи художніх моделей жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе, *проаналізовано* їхню специфіку як варіантів індивідуально-авторських репрезентацій. *Окреслено* поетикальні (на рівні ключових мотивів й образів, інтертекстуальних маркерів) параметри кожної з художніх моделей жіночої екзистенції. *Зазначено* специфіку і психотип жіночого персонажа різних моделей і його зв'язок із проблемою ідентичності.

Теоретичне значення роботи полягає в *обґрунтуванні* поняття «художня модель жіночої екзистенції» і її типологічних рис, у *подальшій розробці* теорії жіночої прози. Зокрема *визначено* індивідуально-авторські інтерпретації мотивної та образної парадигми жінки як відображення тенденцій жіночого дискурсу сучасних української і китайської літератур, *досліджено* роль художньої національної і світової культури у її формуванні.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути застосовані для подальшого вивчення творчості представниць жіночого дискурсу загалом і для порівняльних досліджень сучасної української і китайської прози зокрема. Основні положення дисертаційної праці можуть бути використані у викладанні історико-літературних дисциплін і курсу порівняльного літературознавства, спецкурсів із питань компаративістики та при написанні наукових студій різного формату.

Особистий внесок здобувача. Виклад матеріалу, отримані результати та висновки дослідження є наслідком самостійної роботи дисертанта, ідеї

оприлюднені в публікаціях. Будь-які форми використання результатів наукових студій інших авторів оформлені в тексті дисертації відповідними покликаннями.

Апробація дослідження. Текст дисертаційної роботи обговорено на спільному засіданні кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства і кафедри світової літератури Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол №3 від 13.02.2025 року). Основні положення й висновки дослідження оприлюднено в доповідях на 11 науково-практичних конференціях, зокрема на *7 всеукраїнських*, як-от:

1. VI Конгрес сходознавців (Україна, Київ, 06.12.2022);
2. Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «Дослідження молодих вчених: від ідеї до реалізації» (Україна, Київ, 21–22 квітня 2023);
3. «I Всеукраїнський форум молодих сходознавців» (Україна, Київ, 23-24 травня 2023);
4. II Всеукраїнський форум молодих сходознавців (Україна, Київ, 23–24 травня 2024),

у тому числі на *3 всеукраїнських із міжнародною участю*:

5. Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова-онлайн конференція «Літературний процес: межі толерантності» (Україна, Київ, 08.10.2021);
6. VII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Україна, Харків, 13 квітня 2023);
7. Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція «Літературний процес: від нації колонізованої до нації-переможця» (Україна, Київ, 28.04.2023);

та *4 міжнародних наукових конференціях, як-от*:

8. IV Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Україна, Харків, 24.03.2023);

9. XVI Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (Україна, Київ, 14.12.2023);

10. Міжнародна наукова конференція «XVII Сходознавчі читання А. Кримського» (Україна, Київ, 27–28 червня 2024),

у тому числі закордонній

11. International scientific conference «Development vectors of philological sciences in the modern context» (Польща, Влоцлавек, 3–4 квітня 2024).

Публікації. Наукові результати дисертації висвітлено в 10 наукових публікаціях, із них 9 одноосібних: 5 статей у виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України; 5 публікацій (1 – у співавторстві), у яких додатково відображені наукові результати дослідження. У статті «Імпліцитна вербалізація концепту «мир» у сучасному китайськомовному дипломатичному дискурсі» (у співавторстві з С. В. Цимбал), внесок В. О. Максимець полягає в розробці й опису методології дослідження, у зборі ілюстративного текстового матеріалу, що загалом складає 50% тексту публікації.

Структура дослідження зумовлена його метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до розділів і загальних висновків, списку використаних джерел (245 позицій), додатків. **Загальний обсяг** рукопису – 265 сторінки, із них 236 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧИСТЬ ГАЛИНИ ПАГУТЯК І ЦАНЬ СЮЕ
ЯК ПРЕДСТАВНИЦЬ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ:
КРИТИЧНИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1. Критична рецепція прози Галини Пагутяк і Цань Сюе: основні напрями

Глибоко символічно, що обидві письменниці – Галина Пагутяк і Цань Сюе – чий імена асоціюються в українській і китайській літературі відповідно з дискурсом жіночої прози, дебютували практично одночасно: Галина Пагутяк у 1981 році, коли в журналі «Дніпро» побачила світ її повість «Діти», яка, зізнавалася авторка, була навіяна снами. Цань Сюе – 1985 року, опублікувавши в журналі «Нова творчість» (新创作) новелу «Мильна бульбашка у брудній воді» («污水上的肥皂泡»), яка до сьогодні є не тільки текстовою «візитівкою» письменниці, а й усієї китайської жіночої прози. Справжнє визнання і мистецьке утвердження обох авторок збіглося з появою того потоку творів, що згодом сформували окремий – жіночий – дискурс, структурований різножанровий художніми і літературно-критичними текстами.

Чинниками актуалізації жіночої прози і в українській, і в китайській літературі стали типологічно подібні явища і процеси. В українському суспільстві – це вихід із колоніальних обіймів тоталітарного есересеру, зміни в соціальній структурі, новий етап національного самоусвідомлення. Як наголошує Ю. Кушнерюк, досліджуючи становлення української жіночої прози, «історична закономірність розвитку української літератури в межах патріархатного дискурсу виступила передумовою формування стереотипів, які відображають андроцентричний погляд на світ, проте трансформація сучасної світоглядної парадигми, процеси демократизації, зростання особистісного самоусвідомлення і процеси гендерної стратифікації наприкінці ХХ століття сприяли формуванню альтернативної світоглядної парадигми, яка закономірно

відбивається в художній картині світу в творах, написаних жінками» [87, с. 12]. Усі українські дослідники солідаризуються в думці, що з кінця 1980-х рр.. жіночий дискурс «матеріалізувався» насамперед у романах (М. Гримич «Варфоломієва ніч», О. Думанська «Ексклюзив», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Т. Зарівна «Каміння, що росте крізь нас» та «Солом'яний вирій», С. Зоріна «Наїзд», О. Компанієць «Назустріч», Є. Кононенко «Ностальгія» та «Зрада», С. Короненко (М. Омели) «Мертва кров», С. Майданська «Землетрус» та «Діти Ніоби», М. Меднікова «ТЮ!», С. Пиркало «Не думай про червоне», І. Роздобудько «Мерці» та «Ескорт у смерть», Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська», Л. Холодюк «Браслет із знаком лева», А. Хома «Репетитор», Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка»), а також у новелах й оповіданнях (О. Забужко, С. Йовенко, М. Матіос, Л. Пономаренко, Г. Пагутяк), тобто у великій і малій прозі. А відтак актуалізувалася і потреба наукового осмислення творів, які репрезентують жіночий дискурс.

Спільною тенденцією всіх критичних рефлексій над жіночою прозою є, по-перше, вихід за межі чинника статі як єдиного і визначального; по-друге, її інтерпретація наслідком поєднання теоретичних концепцій і розвитку літературної практики. При цьому практично жодне дослідження жіночої прози як національного літературного феномену в Україні і в Китаї не може оминати імен Галини Пагутяк і Цань Сюе. Так, системному аналізу української жіночої прози присвячені праця С. Філоненко [142] про взаємозв'язок і взаємовпливи жіночої прози як літературного феномену з новою концепцією особистості жінки в українській літературі і феміністичною теорією. А також дослідження В. Агеєвої «Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму» [11]; Т. Гундорової «Гендер і письмо» [58], Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» [72] і Н. Зборовської і М. Ільницької «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків» [73]; Г. Рижкової «Українська “жіноча” проза 90-х років ХХ – початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика» [118], Р. Харчук «Феміністичний дискурс сучасної української прози. Сучасна українська проза: Постмодерний період»

[148]. Теоретичні засади жіночої прози і її класифікації розглядали Т. Шарова [151], Г. Улюра в «Пострадянській жіночій прозі як соціокультурному та естетичному проекті» [139]. Проблемі авторки і героїні присвячена розвідка Р. Жаркової [69]. Окремих аспектів жіночої прози торкалися М. Крупка [85], О. Соловей [131], О. Філоненко [141], Т. Тебешевська-Качак [133] та ін.

Аналогічно і в китайському суспільстві, де становлення та розвиток жіночої прози ХХ ст. тісно пов'язані з глобальними змінами в історичному та соціально-культурному процесах. Активізація творчого жіночого потенціалу та визнання прав жінки на самовираження в літературі пов'язують із рухом «4 травня» (五四运动) у 1920-х рр., найважливішими характеристиками якого були ідеологічна революція, соціальна відкритість, гендерна рівність, свобода кохання та освітня рівність [207, с. 64], та 1980-і рр. У праці «Творчість письменниць. Історія сучасної китайської літератури» («女作家的创作. 中国当代文学史») (1999) Хун Цзичен (洪子诚) виокремлює дві потужні «хвилі» розвитку жіночої прози, що припадають на ті часи. Зокрема, у період «4 травня», який відзначений просвітницькими тенденціями та зростанням громадських рухів за «індивідуальне звільнення», за право на свободу шлюбу та ін., рух за визволення жінок став найважливішим. Жіноча літературна творчість отримувала підтримку інтелігенції, яка висувала реформаторські ідеї. Але через надмірну участь у громадських рухах «жіноча проза» почала розглядатися не лише в культурному, а й у політичному контексті. Рух за просвітництво спіткала невдача, й «індивідуальне», що стало об'єктом літературної творчості жінок-письменниць, також зазнало спаду [200, с. 255]. Тоді як 1980-ті роки відзначені кардинальними змінами в економіці та політиці, і офіційним закликem інтелігенції до «розкріпачення свідомості» в культурі. Після «культурної революції» на літературну сцену виступила ціла плеяда жінок-письменниць, які зробили чималий внесок у розвиток сучасної китайської прози та сприяли її розквіту. Традиційне уявлення про роль жінки в сім'ї та суспільстві зазнало змін, що дозволило їй займатися літературною

творчістю. Розквіт жіночої прози в Китаї в ці роки став результатом прориву західної жіночої літератури. Відтак основою дослідження жіночої літератури стали, з одного боку, переклад і репрезентація теоретичних праць західної феміністичної критики, а з другого, – «коментування» творів китайських письменниць. Обидві «хвилі» розвитку жіночої прози в Китаї мають риси протесту, відображають вплив громадсько-політичних рухів за свободу жінок, розвивають тему рівноправ'я. Хун Цзичен зазначає, що «з погляду читача і критика, відмінність між чоловічою і жіночою літературною творчістю зовсім не очевидна, адже і чоловіки, і жінки брали активну участь у створенні літератури “пошуку коріння” (寻根文学)...» [200, с. 270]. Починаючи з 1980-х рр., такі впливові видання, як «Літературна критика» (文学评论), «Критичний огляд іноземної літератури» (外国文学学论), «Шанхайська літературна критика» (上海文论), «Дослідження в галузі літератури і мистецтва» (文艺理论研究论) та ін. почали публікувати не тільки численні переклади творів письменників Заходу (Ф. Кафка, Х. Л. Борхес, Дж. Джойс, Г. Гарсія Маркес), а й критичні статті та рецензії на твори авторів-жінок. Тобто оприявлення жіночого літературного дискурсу і певна «вестернізація» китайської літератури збіглися в часі. Характерно, що у прозі Цань Сюе ці обидві тенденції поєднуються, зумовлюючи особливий стиль, притаманний тільки її прозі (що підкреслюють усі дослідники), де виразними є міжтекстуальні «сліди» літератури експресіонізму й екзистенціалізму. Про кінець 1980-х рр., означений «прозовою лихоманкою» (散文热) як початком дискурсу жіночої прози в китайській літературі, писали Ше Шусень (余树森) та Чень Сюйгуан (陈旭光) у праці «Історія розвитку сучасної китайської прози та документальної літератури» («中国当代散文报告文学发展史»). При цьому вони зазначали, що «не вся проза, написана письменницями-жінками, може бути названа “жіночою прозою» [225, с. 122]. Цього погляду дотримується і Чжан Чженьцзін (张振金) в «Історії сучасної китайської прози» («中国当代散文史») [242, с. 412].

Чень Сяомін (陈晓明) у праці «Основні течії сучасної китайської літератури» («中国当代文学主潮») також вважає 1980-і роки першим із трьох періодів розвитку жіночої літератури в Китаї. Провідною тенденцією першого є відтворення жіночого досвіду в контексті історичних подій ХХ ст., коли в центрі уваги письменниць опиняються особистість жінки, її індивідуальна свобода та самореалізація в суспільстві. Показовою в цей час, окрім творчості Цань Сюе, є художня діяльність Чжан Цзе (张洁), Чжан Сінсін (张幸欣), Ван Ань'ї (王安忆), Те Нінь (铁凝), Чжан Канкан (张抗抗). Другий період – це початок 1990-х рр., умовно названий «дискурсом жіночого самоаналізу». Провідним стає відтворення внутрішнього стану жінки під впливом ідей західного фемінізму у творчості Чень Жань (陈染), Лін Бай (林白), Чи Цзицзянь (迟子建), Сюй Сяобін (徐小斌), Хун Їн (红影), Хай Нань (海男), Сюй Кунь (徐坤). Третій період (з кінця 1990-х рр.) дослідник називає часом «модно-епатажного жіночого письма», коли на літературну сцену виходить покоління «постсімдесятих» – Вей Хуей (卫慧), Мян Мян (棉棉), Шен Ке'ї (盛可以), Аньні Баобей (安妮宝贝) [192, с. 399—412].

Із 1990-х років, завдяки подальшому розвитку творчості жінок-письменниць, поширенню західної феміністичної критичної теорії, а особливо важливій ролі, яку відіграв Четвертий Всесвітній конгрес жінок у Китаї (1995), дослідження жіночої літератури стали актуальними і вийшли на новий рівень. Як зазначив Хун Цзи Чена, «китайська жіноча література стала важливим складником сучасної китайської літератури з погляду кількості та якості» [200, с. 205]. На його думку, жінки-авторки завжди були і залишаються важливою частиною літературного світу. У їхніх творах читачі не тільки оцінюють силу та чарівність жінки, а й бачать їхні зусилля в реалізації власних цінностей та життєвих ідеалів. Відображений у них дух незалежності та самовдосконалення також спонукає реципієнтів, особливо читачок, замислитися над своїм життєвим вибором та прагненнями, що має певне просвітницьке значення.

Отже, Галина Пагутяк в українському і Цань Сюе в китайському літературознавстві традиційно вписані в контекст комплексних критичних праць, присвячених феномену жіночої прози. Але і як окремий об'єкт дослідження творчість цих письменниць продовжує перебувати у фокусі пильної критичної рецепції. Ставлячи за мету виявити типологічну подібність і схожість аксіологічних координат жіночої екзистенції в малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе, дослідник неминуче стикається з необхідністю з'ясувати питання місця творчості письменниць у національних літературних процесах і специфіки їхнього ідіостилю.

Галина Пагутяк в українській літературі – постать оригінальна. І йдеться не тільки про містичний зміст «урізьких хронік» (від назви села Уріж, де пройшло дитинство і відбуваються події багатьох її творів), а і про творчу і внутрішню свободу, втіленням якої стали літературний і життєвий шлях письменниці. Вона здобула освіту філолога в Київському державному університеті (тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка), працювала вчителькою, а потім у краєзнавчому музеї Дрогобича, у Львівській картинній галереї. Її появу в тоді ще радянській українській літературі, що доживала своє останнє десятиліття, Ю. Винничук метафорично назвав «входом через димар»: «Вона ввійшла, не постукавши і не попросивши дозволу ввійти, вона влетіла через димар і змусила рахуватися з нею. Їй вдалося обійтися без творів, яких вимагала епоха, а разом з тим подарувати твори, яких вимагала душа» [35, с. 5]. Із роками прийшло визнання і критиків, і читачів, означені в численних державних нагородах: у літературній премії Фондації Антоновичів (1998), премії Форуму видавців (м. Львів) (2007), премії «Портал» (2008), Національній премії імені Тараса Шевченка (2010). Хоча місце Галини Пагутяк у дискурсі жіночої прози визначили насамперед великі епічні твори (романи «Писар Східних Воріт Притулку» (2003), «Писар Західних Воріт Притулку» (2006), «Слуга з Добромиля» (2007), «Зачаровані музиканти» (2009), «Книгоноші з Королівства» (2010) та ін.), саме мала проза мисткині засвідчила, що в українському письменстві з'явилася авторка зі своїм особливим творчим

голосом, яку критики порівнювали з О. Кобилянською. У контексті цього дослідження дефініція, пов'язана з ім'ям першої української письменниці-феміністки, видається знаковою, оскільки сигналізує про підвищений інтерес Галини Пагутяк до питань жіночої екзистенції.

Домінанта жанрів малої прози (оповідання, новели) притаманна ранній творчості Галини Пагутяк, що припадає на період 1980-1990-х рр. Про її якість говорив В. Габор, називаючи філігранною, коли в кількох рядках, в одному абзаці письменниця «могла творити надзвичайної сили й яскравості образи» [44]. Для творів цього періоду характерний реалістичний або фантастичний хронотоп і поетикальні риси, які стануть основними ідіостильовими ознаками текстів письменниці – міфопоетика, інтертекстуальність (діалогічність), інтерес до питань національної проблематики, що отримають подальший розвиток у творах наступних десятиліть. Романи цього періоду продемонстрували специфіку художнього світу Галини Пагутяк, його стилістичну багатовимірність, де реальне поєднується з ірреальним, дійсне з умовним («Смітник Господа нашого», «Записки Білого пташка»), де в просторі одного тексту співіснують казковий первінь із лірико-романтичним («Лялечка і Мацько», «Бесіди з Перевізником»), фантастика із психоаналізом («Господар», «Гірчичне зерно»).

Власне, оригінальність творчого стилю Галини Пагутяк стала для дослідників одним із аргументів у тезі щодо розмаїття жіночого літературного дискурсу, у потоці якого виокремлюють різні стильові течії, поколіннєві розшарування текстів, багатство світоглядних систем і психологічних типів авторства. Враховуючи характерні для творчості письменниці риси, науковці визначали творчу манеру письменниці як міфопоетичну прозу чи прозу українського магічного реалізму. Одне з перших системних досліджень творчості Галини Пагутяк здійснив В. Габор. Він наголошував, що їй «властиві фантастично-символічна манера письма, прорив до “вигаданого світу”, потяг до містики та безнастанних пошуків спасіння людської душі у жорстокому світі. Письменниця постійно прагне зазирнути і за межу людської свідомості та

осмислити межовий стан людського буття. Недомовленість у багатьох її творах дає великий простір читацькій фантазії, спонукає до співтворчості, робить образи багатовимірними, урешті, несе в собі шарм таємничості й незбагненності» [44]. Щоправда, сама письменниця зовсім не вважала свої фантастично-містичні сюжети втечею від реальності, наголошуючи: «Мені просто подобається все незвичайне і чудесне. Це теж реальність. Мабуть, критики плутають реальність із буденністю. Я хочу створювати світи, у яких можна жити не тільки мені, але й іншим. Я хочу, щоб кожний знав, що в цій похмурій буденності існує безліч дверей, які відкриваються в інші світи. І я знаходжу і показую деякі з них. У Королівстві є приказка: “Якщо не можеш знайти двері, намалюй їх на стіні”» [113, с. 73]. Проте саме аспекти міфопоетики творів Галини Пагутяк досліджуються якнайактивніше. Зокрема художні форми умовності розглядала Т. Гребенюк [56], міфопоетику гір – О. Левицька [88]. Окремі міфологічні мотиви й образи аналізували В. Агеєва [11], М. Гірняк [52], Я. Голобородько [55], Т. Гребенюк [56], Є. Нахлік [107], О. Романенко [119]; міфологічні сценарії у творах Галини Пагутяк – Ю. Вишницька [36, 37] та ін.

Значний внесок у вивчення творчості Галини Пагутяк здійснили авторки спеціальних комплексних наукових досліджень: «Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю» (2009) А. Артюх [15], «Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст» (2011) І. Біла [20], «Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк» (2017) Г. Бокшань [28]. Зокрема в останній науковій розвідці, виокремлюючи як константи ідіостилу письменниці філософічність, психологізм, інтелектуалізм, містичність, символічність, камерність, герметизм, домінантною рисою Г. Бокшань вважає міфологічність, а відтак зараховує її творчість до зразків неоміфологічного дискурсу в українській літературі [28]. Тоді як на думку Ю. Кушнерюк, творчість Галини Пагутяк (як і О. Забужко, Н. Зборовської, С. Майданської) типологічно близька до інтелектуального письма, тексти якого за стилістичними тенденціями наближені до європейського жіночого

екзистенціального роману [87]. Адже у творах Галини Пагутяк порушено проблеми пошуку і сенсу буття, самопізнання людини, самотності особистості, що, власне, і засвідчує їхній екзистенціалістський характер. Саме крізь призму екзистенційного прочитання аналізує О. Галаєва [47] мотив страху в прозі письменниці. Концепт самотності став предметом дослідження О. Корабльової [83]. Архетипно-нарративні концепти творчості Галини Пагутяк в контексті екзистенційних модусів проаналізувала С. Хопта [147].

Натомість Т. Тебешевська-Качак, аналізуючи творчість Галини Пагутяк у контексті жіночої прози 1980-1990-х років [133], визначає, що цій прозі загалом притаманна увага до питань морально-етичного, гендерно-феміністичного, екзистенційно-філософського, мистецького, історико-національного та суспільного спрямування, а за жанрово-стильовими модифікаціями тексти письменниці зараховує до експериментальної прози. Проте, погоджуємося з тезою більшості дослідників (О. Леоненко, Д. Хохель, О. Романенко, К. Оселедько) щодо демонстрації Галиною Пагутяк традиційного для постмодерної літературної доби синкретизму стилю: використання сюрреалістичних тенденцій, традицій класичного й «нового» роману, карнавального хаосу, постмодерної гри, символомислення та біблійних ремінісценцій; художніх прийомів сну, фрагментарного «потoku свідомості», специфічного хронотопу (тривимірного часу і двовимірного простору), мозаїчної композиції, принципу кіномонтажу тощо. Так, О. Леоненко [89], Д. Хохель [150] розглядали жанрово-стильові модифікації фентезі у творчості Галини Пагутяк; О. Романенко окреслила функції оніричних мотивів у хронотопі роману «Зачаровані музиканти» [119]; К. Оселедько досліджувала конфлікт християнської і язичницької етики, відбитий у творчості Галини Пагутяк [110].

Окремі дослідження присвячені малій прозі письменниці: оповідання і новели були об'єктом вивчення Н. Мельник, яка схарактеризувала їх магічними [101]; про оригінальність стилю Галини Пагутяк писала О. Петрушенко [114], аналізуючи цикл новел «Душа метелика»; окремі твори

досліджувала Г. Бокшань [26, 27]; про малу прозу письменниці як метановелістику писала О. Гальчук [48]. Отже, творча індивідуальність Галини Пагутяк розвивається так яскраво і своєрідно, що її літературний доробок дедалі частіше стає об'єктом різноаспектних наукових студій.

Важливим напрямом дослідження творчості Галини Пагутяк є також компаративний. Так, предметом низки порівняльних студій став міфопоетичний характер її творів. Н. Букіна схарактеризувала готичні елементи у творах української письменниці і романі Г. Волпола «Замок Отранто» крізь призму гендерної проблематики [30]. Г. Бокшань з'ясовувала специфіку втілення кельтських міфологем у творах Галини Пагутяк і Айріс Мердок із метою виявлення типологічних паралелей [26]. А для визначення особливостей авторських неоміфів у творчості Галини Пагутяк дослідниця порівнювала їх не тільки з художньою практикою письменників материкової України і діаспори (Ю. Винничука, Т. Прохаська, М. Матіс, Г. Вдовиченко, В. Вовк, Е. Андієвська), а й зарубіжних – Р. Бредбері, Дж. Фаулза, Я. Вассермана [28]. Як відомо, Галина Пагутяк одна з небагатьох в українській літературі письменниць, які звертаються до теми Сходу: її роман «Книга снів і пробуджень» написаний у жанрі дзуйхіцу, традиційному для японської літератури. У науковій розвідці «Східна меланхолія в творчості Орхана Памука, Матіаса Енара і Галини Пагутяк» Т. Бовсунівська подивилася на орієнтальні мотиви у творчості письменниці в компаративному аспекті [24]. Порівняльний аналіз окремих новел Галини Пагутяк і твору «Про мишей і людей» Дж. Стейнбека крізь призму «Іншого» запропонувала О. Гальчук [49]. Проте мала проза Галини Пагутяк залишається ще недостатньо дослідженою в компаративному аспекті, зокрема в українсько-китайському векторі. При цьому вважаємо, що порівняння із творчістю китайки Цань Сюе відкриває перспективи виявити нові нюанси в прозі обох письменниць.

Критичне осмислення творчості Цань Сюе, як і української письменниці, так само розпочалося відразу після її дебюту в 1985 році, хоча не завжди мало однакову схвальну інтонацію, та завжди у спільному контексті феномену

китайської жіночої прози. Характерно, що, як і для української літератури, кінець 1980-х рр. виявився знаковим (за визначенням Т. Гундорової початок «постчорнобильської бібліотеки»), так у китайському письменстві 1985 рік вважається поворотним моментом, адже тоді в царині художньої літератури з'явилася велика кількість новаторських творів, автори яких відкидали традиційні естетичні норми та ігнорували постулати офіційної ідеології. Вбираючи модерністські елементи у свою творчість, багато письменників, таких Лю Сула (刘素拉), Ма Юань (马原), Ге Фей (格非), Юй Хуа (余华) та інші, запропонували читачам абсолютно нові тексти як результати різноманітних експериментів із мовою, тематикою, формою і стилем. Поряд із митцями-чоловіками стильове «обличчя» китайської літератури того часу почали визначати і письменниці-жінки.

Уявлення про «обличчя» жіночої китайської прози формувалось на основі читацької і критичної рецепції творчості письменниць, разом із якими Цань Сюе виступила літературній сцені, як Цзун Пу, Ван Ань'ї, Те Нінь, Чжан Цзе, Чжан Канкан та ін. Розмаїття тематики і стильових прийомів цих авторок ілюструють національну специфіку китайської жіночої літератури і водночас її «перегук» зі світовим явищем фемінного письма. Так, у «Дослідженні творчості Цзун Пу» («宗璞创作论») науковиця Ду Цзюань (杜娟) висловлює думку про специфіку творчості Цзун Пу (宗璞) як авторки романів (цикл «Дикий гарбуз Їнь») про долю інтелектуалів китайської нації, що відзначається оригінальним стилем, у якому відображений «пошук нових ідей, <...> чітка і витончена мова, плавний і протяжний ритм. Її проза глибока і змістовна, невідвладна часу, як вода» [196, с. 58].

Поєднуючи побутову і любовну тематику, притаманну традиції «жіночих романів» («Пісня вічної печалі», «Рух вперед», «Історія кохання у перукарні», «Небесний аромат» та ін.), зосереджується на неординарному досвіді та почуттях звичайних людей інша письменниця – Ван Ань'ї. На думку критиків, гасло її творчості – це «розуміти і любити». Н. Ісаєва, аналізуючи твори Ван

Ань'ї, зіставляє їх зі здобутками Те Нін і наголошує на спільному для обох письменниць «жіночому погляді» на власне тіло, «сконструйованому у психофізіологічному та соціальному дискурсі», що зумовило сприйняття ними жіночої тілесності «як природну і позитивну в гіноцентричній системі цінності» [75, с. 4]. Щодо самої Те Нін, то її твори виразної жіночої тематики («Двері з троянд», «Велика жінка, яка купається», «Безглузда квітка», «О, духмяні сніжинки», «Дванадцята ніч» та ін.) були відзначені численними літературними преміями і забезпечили їй, на відміну від «складних взаємин» із реципієнтами текстів Цань Сюе, успіх у читацькій аудиторії.

Індивідуальним авторським інтонаціями наділені твори Чжан Цзе, авторки «Кохання неможливо забути», «Ковчегу», «Смарагду», «Важких крил», «Лише одного сонце», «Без слів» та ін. У статті «Творчість і біографія Чжан Цзе (1978-2020)» (张洁文学年谱 (1978-2020)) Цзян Хунвей (姜红伟) відзначив, що письменниця «зображувала духовний світ людини сильними емоційними і водночас делікатними, глибокими, елегантними та м'якими “мазками”» [205].

У контексті проблематики такого дискурсу китайської літератури, як «література про життя міської молоді в селі під час “культурної революції”» (知青文学), розпочинала свою творчість (роман «Лінія розмежування», оповідання «Право на кохання») Чжан Канкан. Пізніше, у романі «Невидимий партнер» вона виходить за межі цього дискурсу і зосереджується на особистому (автобіографічному) наративі, щоб, як зазначив Ма Чженьхун (马振宏), дослідити «сутність людського буття» [217].

Список представниць китайської жіночої прози розширює українська науковиця Н. Ісаєва, досліджуючи гендерну диференціацію літературного канону китайського письменства, – Чень Жань, Лінь Бай, Хун Їн та ін. На її думку, їхні твори складають окремий дискурс 1990-х рр., де гендерний принцип є визначальним і щодо авторства, і щодо проблематики текстів.

Таким чином, мистецький «голос» Цань Сюе вливається у досить презентабельний «хор» китайських письменниць, при цьому не розчиняючись у

ньому, бо її жіночий погляд і жіночий наратив мають яскраво виражений ідіостиль, що дало підстави багатьом критикам, і зокрема Ден Сяоману (邓晓), стверджувати, що вона є втіленням «нового літературного стилю» [195]. Н. Ісаєва дає цьому стилю окрему назву – «індивідуалізоване письмо» [75, с. 4]. Як і знакові твори письменників-авангардистів, тексти Цань Сюе одразу викликали підвищений інтерес читачів і критиків, у якому на одному полюсі було захоплення і схвалення, а на протилежному – відторгнення і суперечлива репутація. Ця читацька і критична рецепція супроводжувала Цань Сюе-письменницю від дебюту впродовж усіх років її творчої діяльності, коли були опубліковані книги оповідань і новел «Стара мандрівна хмарина» (1998), «Шрами» (2001), «Вибрані твори Цань Сюе» (2004), «Танець чорних душ» (2009), роман «Останній коханець» (2015), «Життя в нетрях» (2020) та ін. Письменниця плідно працює і в сфері есеїстики – «Мистецька відплата. Літературознавчі нотатки Цань Сюе» (2003).

На сьогодні в китайському та зарубіжному літературознавстві визначилися кілька напрямів критичного осмислення творчості Цань Сюе. Перший – це комплексні дослідження всього багатогранного доробку письменниці, де її творча постать розглядається крізь призму насамперед історико-літературного і біографічного методів. Найбільш ґрунтовним репрезентантом цього напрямку вважаємо працю «Дослідження Цань Сюе» («殘雪研究») Чжо Цзіня (卓今). Автор деталізовано подає біографію Цань Сюе, простежує еволюцію її художнього методу, визначає провідні мотиви і образи її прози. Окремо наголошує на естетичних пріоритетах письменниці, які зумовили діалогічний характер її творів. Наведений автором дослідження фактичний матеріал, на нашу думку, дозволяє певною мірою інтерпретувати автобіографічні мотиви жіночих текстів Цань Сюе як діалог авторки з собою, а також визначати психолого-емоційне підґрунтя притаманної їй творам естетики потворного. Так, коли майбутній письменниці було лише 5 років, через діяльність батька як лідера «Антипартійної групи», якого разом із матір'ю

відправили на виправні роботи, її велика родина була виселена у провінцію Хунань, де біля підніжжя гори Юелу і пройшло дитинство майбутньої письменниці. Місце, де проживала Цань Сюе було наповнене містицизмом, адже за часів династій Цінь та Хань землі на південь від річки Янцзи були переважно язичницькими. Це була болотиста місцевість, з отруйними комахами та плазунами (традиційні для поезики малої прози Цань Сюе образи, які асоціюються з негативним, небезпечним), де, щоб вижити в жахливих умовах існування, місцеві мешканці зверталися за допомогою до духів, магів. Тож для китайців провінція Хунань – це місце, де процвітало чаклунство та магія, а «представниками та незмінними прихильниками таких дій були переважно жінки похилого віку» [243, с. 4]. Сама ж письменниця в одному з інтерв'ю японському письменнику Хіно Кейдзо (日野啓三) зазначала, що Хунань – це містичне місце, тут дивні люди. Якщо говорити недобррозичливо, жителі Хунань – ексцентричні, кажучи по-доброму, вони сумлінно прагнуть до чогось, і якщо починають, то вже не можуть зупинитися [189]. Жінка, яка чує «голоси» і бачить невидиме для інших, – один із типових жіночих образів Цань Сюе, у якому, на думку дослідників, увиразнений і її особливий зв'язок із бабусею. Про це писали свого часу Дун Вайпін (董外平) і Ян Цзінцзянь (杨经建) у статті «Про містицизму Чу і творчий процес Цань Сюе» («论楚巫神秘主义与残雪的小说创作»), які досліджували витoki літературного містицизму Цань Сюе. Автори дослідження переконані, що він зумовлений автобіографічним контекстом. Зокрема, йшлося про вплив на майбутню мисткиню бабусі, яка відкрила для неї таємничий світ вірувань провінції Хунань – містичної Чу. Дун Вайпін і Ян Цзінцзянь переконані, що особливий досвід дорослішання поряд із таємницями шаманської культури Чу мав вагомий вплив на Цань Сюе, що поступово втілювалося в унікальному характер її творчості: «Бабуся Цань Сюе була людиною, зануреною у відьомські звичаї земель Чу. Особливий досвід дорослішання з таємничими факторами шаманської культури мав вагомий вплив на Цань Сюе, який поступово втілювався в унікальний характер її

творчості» [197, с. 55]. Сама письменниця в інтерв'ю ділилася спогадами, як вони з бабусею виганяли привидів: «Глухий звук свисту вітру доносився з внутрішнього дворика, і це бабуся виганяла там привидів із дерев'яною палицею в руці, а місячне світло відсвічувало її старе і мужнє обличчя, яке було дуже таємничим. Вона вигнула свою згорблену спину і робила дивні жести, кажучи мені йти за нею. У темряві я спустилася сходами до кухні, і бабусина крижана рука вхопила мене. Я присіла навпочіпки, як і вона, біля щойно відвойованої грядки з овочами. У місячному світлі все її тіло було волохатим, а волосся висіло, як тоненькі клаптики білого диму, з якого розносився запах, і я вирішила, що цей дим виходив з її живота» [187]. Зауважимо, що, на відміну від Дун Вайпіна і Ян Цзінцзяня, які пояснюють генезу магічного реалізму Цань Сюе біографічним контекстом, Чжо Цзінь у своїй монографії наголошує на ролі культурної спадщини у формуванні авторського стилю з виразними інтертекстуальними покликаннями. І це при тому, що спочатку освіта майбутньої письменниці було більш ніж скромна. Адже, здобувши тільки початкову освіту, з 17 років Цань Сюе змушена була працювати у визначених «вуличним комітетом» (адміністративна одиниця в територіальному поділі Китаю) промислових майстернях, то «босоногою лікаркою» (так називали селян, які проходили короткострокові курси елементарної медичної підготовки), а потім разом із чоловіком займалася кравецтвом. Офіційна робота для майбутньої письменниці як доньки «крайнього радикала» була недоступною. Тож це відчуття несвободи стає частиною свідомості багатьох героїнь її прози, що опиняються замкнутими у просторі власного і почасти ворожого до неї дому. Попри ці обставини, Цань Сюе активно займалася самоосвітою і список літературних зацікавлень, який пізніше відбився в міжтекстових зв'язках її творів, вражає.

Чжо Цзінь у своїй монографії віддає перевагу впливові не біографічного, а культурного контексту на стильову особливість «почерку» Цань Сюе. Дослідник вважає, що всі її твори вкорінені в ґрунт нереальності і зображують не «пейзажі душі», а відтворюють пам'ять життя [244, с. 34]. Проте сама

письменниця вважає, що займається дослідженням душі і її твори «відтворюють оригінальні образи духовної структури», адже «існує лише один критерій справжнього прориву літературного автора, і це – духовна глибина, досягнута його творами» [183]. Чжо Цзінь оминає питання періодизації творчості Цань Сюе, але досить уважно відстежує еволюцію її творчості, ведучи відлік від першої публікації в часописі «Нова творчість» новели «Мильна бульбашка у брудній воді». Потім Цань Сюе створює «Вулицю Жовтої глини», а пізніше оприявлює свої оповідання («Хатинка на пагорбі», «Віл», «Туман», «Та мить, коли кує зозуля», «Сумні думки А Мей одного сонячного дня», «У пустелі») в таких відомих у країні журналах, як «Народна література» (人民文学), «Літературний щомісячник» (文学月报), «Молодіжна література» (青年文学) та «Література Тяньцзіня»(天津文学). Так в історії сучасної китайської літератури з'являється мисткиня Цань Сюе. Уже в 1988 році вона приєднується до Асоціації китайських письменників.

Її гіперболізовані та гротескні персонажі, атмосфера жаху й абсурду, відсутність чіткого хронотопу надають творам виразних ознак ідіостилю, який часто визначають як літературний авангардизм, неможливо сплутати з текстами інших митців. Тож закономірно, що творчість Цань Сюе в цілому і її окремі твори не могли не викликати критичного резонансу. Наукові розвідки різного формату складають другий напрям досліджень феномену Цань Сюе. Для них характерні, з одного боку, широкий національний контекст, де визначається місце Цань Сюе в літературному процесі Китаю. Із другого боку, наголошується на її неординарності як авторки з особливим стилем письма. В об'єктиві таких наукових студій опиняються як збірки чи певні періоди творчості Цань Сюе, так і окремі тексти. Автори цих наукових студій мають на меті продемонструвати синкретизм ідіостилю письменниці, у якому органічно співіснують реальне й ірреальне, естетика потворності і глибокий психологізм, акцент на гендерно маркованій картині світу. Так, у монографії «Тривога репрезентації: історичне розчарування та сучасна літературна трансформація»

(«表意的焦虑：历史祛魅与当代文学变革») Чень Сяомін (陈晓明), аналізуючи китайську літературу після «культурної революції» 1965-1976 рр., виокремлював у ній різні дискурси, як-от: «література шрамів» (伤痕文学) (творчість Лю Сінью, Лу Сінхуа, за оповіданням якого «Шрами» («伤痕») отримав назву цей дискурс), «туманна поезія» (朦胧诗) (творчість Бей Дао, Гу Чен, Ян Лянь), «література реформ» (改革文学) (творчість Цзян Цзилун, Чжан Цзе), «формалістичний авангард» (творчість Су Тун, Хун Фен, Ге Фей, Ма Юань, Юй Хуа, Цань Сюе). Зараховуючи Цань Сюе до представників літературного авангарду, Чень Сяомін наголошував на специфіці творчості «молодих авторів з притаманною креативною свідомістю, які змогли створити свій власний стиль оповіді» [192, с. 71]. Дослідник визначив, що вже в дебютних творах Цань Сюе продемонструвала оригінальне бачення світу, розширення художнього простору творів за рахунок рецепції прийомів західного модернізму в поєднанні з трансформацією національної літературної традиції.

Одним із перших науковців, хто запропонував поетапне осмислення творчості Цань Сюе, є Лю Хайянь (刘海燕). У «Дослідженні образу провидця у художній творчості Цань Сюе» («论残雪小说中的先知形象») він виокремлює чотири етапи її мистецької еволюції, які, на його думку, відповідають певним творам. Перший етап (1985-1986 рр.) репрезентований новелами «Вулиця Жовтої глини» («黄泥街») та «Хатинка на пагорбі» («山上的小屋»), для яких характерні топос «складного зовнішнього світу, який “втручається” в приватне життя людини, що позбавляє її можливості розкрити душу» [212]. Серед творів другого етапу (1987-1990 рр.) дослідник виокремлює такі оповідання, як «Яблуня, посаджена в коридорі» («种在走廊上的苹果树»), «Стара мандрівна хмарина» («苍老的浮云») і роман «Демонстративний прорив» («突围表演»), де авторка занурюється в глибину душі персонажів, сягає їхньої підсвідомості. Показовою для третього етапу (1991-2001 рр.) Лю Хайянь вважає малу прозу

збірки «Шрами» («痕»), сфокусовану на духовних символах. На четвертому етапі (після 2002 р.) стиль Цань Сюе, на думку критика, став більш зрозумілим, при цьому твори (наприклад, «Вчитель Сун Мін» («松明老师») та ін.) не втратили своєї оригінальної тематики.

Характерно, що про «Вулицю Жовтої глини» не тільки як про особливий у творчості Цань Сюе, а і як про твір, що відбиває драматичний досвід «культурної революції», писав відомий критик У Лян (吴亮) [234, с. 60]. Занурення в жахливі спогади, які покоління «культурної революції» хотіли б забути, авторка оприявлює в образах, які корелюють із занепадом, руйнуванням, смородом: жителі вулиці Жовтої глини живуть у брудних прогнилих солом'яних хатинах, харчуються мухами, мертвими тваринами, п'ють стічну воду, крізь сморід, сміття і фекалії. Люди сповнені злоби і образи один на одного, у сім'ях немає любові і теплоти. У Лян вважає, що цей текст інспірований авторським ставленням до політичних питань: «Залучення до політики, можливо, не є чимось, що Цань Сюе транслює свідомо, але це, принаймні, свідчить про те, що справжньою відправною точкою Цань Сюе є не сюрреалізм, а негативне ставлення до реальності. Пізніше сюрреалізм став домінантною тенденцією у творчості Цань Сюе, приглушивши інші характеристики, можливо, як наслідок бажання письменниці триматися подалі від політики, або ж її прагнення розглядати політичні теми в більш тонкий спосіб – символічно» [234, с. 61]. І хоча сама Цань Сюе категорично заперечує таку інтерпретацію, більшість критиків і читачів бачать у «Вулиці Жовтої глини» літературне свідчення про життя китайців у 1960-1970-і роки.

Символічний рух авторки від ранньої «Вулиці Жовтої глини» до «Вулиці П'яти прянощів», написаній у пізній період, – це занурення в художнє дослідження людської сутності і формування методу, який називають «таємницею Цань Сюе». Цю тезу розгортає в розвідці «Зі світу жахить до царства душі» («从梦魇世界到灵魂王国») Му Хоуцінь (穆厚琴). На його думку, «таємниця» містить особливу композицію, так званий «лабіринт Цань Сюе», а її

змістом є пропозиція винятково свого «пейзажу душі/підсвідомості»: «щоб висловитись про людську природу», вона показує людей у різних стосунках – родинних, чоловіка і дружини, коханців, сусідів, колег – розкриваючи найсуттєвіші речі, які вони навіть не можуть усвідомити [219, с. 65]. Жіночі образи в письменниці-авангардистки руйнують традиційні цінності та естетичну психологію чоловіків. Відтак письменниця «деконструює чоловічий героїчний дискурс і водночас намагається побудувати власний літературний світ» [219, с. 60], – підсумовує дослідник.

Аналізові підтексту творів Цань Сюе через інтерпретацію таємниць внутрішнього світу її героїв, сенс та цінності їхнього життя присвячена стаття Мо Ся (莫瑕) «Алегоричний підтекст образів у творчості Цань Сюе» («残雪小说意象描绘的寓言意味»), де автор доходить висновку, що стиль письменниці – «своєрідна алегорична чудернацька робота, спрямована на вираження підсвідомості людей за допомогою неоднозначних образів та відображення ірраціональних внутрішніх почуттів героїв» [218, с. 83].

На особливій ролі образів-символів, «синкретична сутність яких дозволяє виділяти безмежну кількість імпліцитних сенсів тексту» [74] як характерній ознаці авангардної виражально-зображальної палітри творчості Цань Сюе наголошує Н. Ісаєва. Досліджуючи новелу «Цикада», українська науковиця відзначає, що образи комах у Цань Сюе є «інструментами гри, створення химерних лабіринтів творчої уяви, які виводять читача то у світлі коридори прозорих натяків і відвертої констатації явищ, то заводять у заплутані катакомби підсвідомих візій, де кожен символічний сенс породжує нові й нові можливості інтерпретацій» [74].

Над питанням «нечитабельності» творів Цань Сюе розмірковував у статті «Дослідження метаморфічних тенденцій у сучасній творчості Цань Сюе» («评残雪近期创作的蜕变倾向») Тань Гуйлінь (谭桂林). На його думку, так звана нечитабельність авторки, за яку її найбільше хвалять і критикують, пов'язана не тільки з тим, що *зміст* її творів випереджає свій час і викликає зацікавленість,

але й тим, що авторський *стиль* художнього мислення проявляється в кошмарних снах, мареннях та внутрішніх монологів, які наближені до сутнісних рис відьомської (шаманської) культури. Більше того, Цань Сюе доводить особливості мислення відьомської культури до крайнощів, створюючи унікальний вид нарративу [228, с. 98]. Натомість філософ і дослідник творчості Цань Сюе Ден Сяоман (邓晓芒) у книзі «Бачити безодню в небі: діалоги про неокласичну літературу» («于天上看见深渊：新经典主义文学对话录») зауважує щодо способу письма Цань Сюе, який настільки унікальний, що деструктивна життєздатність, виявлена в ньому, є певною небезпекою: «Я думаю, що майже неможливо належним чином прокоментувати твори Цань Сюе. Вона, здається, невтомно намагається розгадати недосяжні речі, які є загадкою і для неї самої» [188, с. 453].

Представники третього напрямку вивчення творчості Цань Сюе зосереджуються на такому визначальному для її творчого методу стильовому аспекті, як діалогізм із традиціями національної і зарубіжної культури, культури Заходу зокрема. Це питання побіжно розглядалося як у згаданому комплексному дослідженні Чжо Цзіня, так і в окремих статтях Луо Фана та Лей Хаоцзе, Ян Цінцзяня та Дун Вайпіна, Хе Шаоцзюнь, Н. Ісаєвої, Р. Хафманна, С. Зонтаг. Так, зарубіжні, українські та китайські літературознавці не раз порівнювали доробок Цань Сюе із творчістю Х.Л. Борхеса, Данте, Й. В. Гете, Вірджинії Вулф, Е.А. По. Проте найчастіше проводили паралель між творчою особистістю письменниці і Ф. Кафкою.

Ло Фан (罗璠) та Лей Хаоцзе (雷浩泽) у статті «Кафка та презентація сучасної свідомості в китайських авангардних творах» («卡夫卡与中国先锋小说现代意识的呈现») зазначають, що, перейнявши мотиви Ф. Кафки, китайська література розширила новий простір для репрезентації мистецтва, наділивши творчість письменників різними формами прояву. А відтак китайська авангардна художня література і насамперед Цань Сюе «творить власне усвідомлення сучасності в успадкуванні та розвитку стилю Кафки,

продемонстроване увагою до художньої форми та проникненням у абсурдну свідомість [216, с. 144].

Попри те, що творчість Цань Сюе зазнала відчутного впливу західного письменства, особливо модерністського, китайська літературна традиція завжди посідала важливе місце в діяльності Цань Сюе – таємничій та ірреальній. Ян Цзінцзянь та Дун Вайпін, аналізуючи творчість письменниці, стверджують, що якщо вплив таких західних письменників, як Данте, Гете, Кафка та Борхес, є очевидним фактом, то традиційна спадщина провінцій Хунань та Хубей як колективно несвідоме також тонко проникла в літературну творчість Цань Сюе. Елементи чуського стилю (культурного містицизму) надають творам письменниці абсурдності, загадковості та ірраціональності [197, с. 56]. А на думку Чжо Цзіня, витоки художнього методу Цань Сюе «також можна знайти у творчості Лу Сюня» [243, с. 212]. На Міжнародному академічному семінарі Хе Шаоцзюнь (贺绍俊) зазначив, що Цань Сюе суттєво відрізняється від письменників-авангардистів, які були популярними в той час (Юй Хуа, Ма Юань, Ге Фей та Су Тун): якщо вони були першопрохідцями ззовні всередину, то Цань Сюе є першопрохідцем зсередини назовні. Відштовхуючись від власного досвіду і розмірковуючи над темами, аналогічними до тем західних модерністів, Цань Сюе відображає особливу психологію сучасних китайців – тривогу, страх, відчуження тощо. Психологічний наратив, який використовує авторка, мимоволі перетинається з наративним методом західного модернізму. Хе Шаоцзюнь також проаналізував причини «холодного» сприйняття творчості Цань Сюе в Китаї. На його думку, тема модернізму є непростюю для розуміння; люди помилково думають, що Цань Сюе перейшла в авангардну літературу, вивчаючи Кафку і Борхеса, тому порівнюють творчість авторки із західними митцями як із чинником, що, своєю чергою, приховує оригінальність письменниці [201, с. 134]. Вважаємо, що перехід від вираження об'єктивного світу до внутрішнього; від опису інших, до опису самої себе, «Я»; від відображення суперечностей і протилежностей між людьми та середовищем, до самопізнання у творчості Цань Сюе свідчить про

творче засвоєння національного досвіду й домінуючу орієнтацію на світовий модерністський досвід. А на думку українського дослідника творчості Цань Сюе Д. Москальова, вона глибоко занурена в традиційну китайську літературу, що бере свій початок від Конфуція: «Тексти Цань Сюе постають багатозначними, такими, що передбачають занурення не тільки в підсвідомість, але й у глибини культури, як китайської, так і світової. Ідеться не тільки про вплив ряду письменників на її творчість, а й взаємодію її текстів із традицією. Недарма сама авторка вказує на Данте як на важливу фігуру для її творчості, адже саме в «Божественній комедії», з одного боку, відбувається подорож душі в потойбіччя, подорож у глибину себе з метою пізнання, а з другого, «Божественна комедія» є енциклопедією всієї попередньої західної культури. Якщо ж говорити про китайську традицію, то той очевидний зв'язок творчості Цань Сюе з прозою Лу Сюня напругу перекидає місток до Конфуція...» [178, с. 14].

Питання рецепції Цань Сюе екзистенційних кафкіанських мотивів в українському літературознавстві досліджувала Н. Ісаєва. Вона доходить висновку, що твори Ф. Кафки і Цань Сюе «...оприявлюють спільні мотиви, що детермінують екзистенціальне буття особистості в межах соціуму категоріями відчуження, кризи слова, боротьби за власну ідентичність» [76, с. 47]. Поділяючи думку китайських, зарубіжних та українських дослідників, вважаємо Цань Сюе чи не найбільш репрезентативним реципієнтом Ф. Кафки в сучасному Китаї, творчості якої притаманні актуальні для кафкіанського художнього світу мотив абсурдності світу; протистояння різних типів свідомості; дослідження міжособистісних стосунків.

Комплекс наукових питань, зокрема вплив західних психоаналітичних досягнень та культурної і звичаєвої спадщини провінції Хунань на формування художньої манери Цань Сюе; авторський зміст архетипних образів-символів таких творів, як «Хатинка на пагорбі» «Мильна бульбашка у брудній воді», «Порожні кімнати» та інші, досліджує в дисертаційній праці «Художня проза

Цань Сюе: психоаналітична інтерпретація» (2017) українська дослідниця М. Война [43].

Таким чином, підвищений інтерес науковців до вивчення різних аспектів творчості Цань Сюе підтверджує її високий статус не тільки в китайській, а й у світовій літературі як однієї з найбільш новаторських і авторитетних сучасних письменниць. Велика кількість літературних нагород тільки підтверджує цей статус: авторка стала лауреатом Нейштадтської міжнародної літературної премії (американська версія Нобелівської премії) і незалежної премії іноземної художньої літератури в Лондоні. 13 березня 2019 року британське видання «The Guardian» повідомило, що серед 13 фіналістів Міжнародної Букерівської премії опинилася Цань Сюе, яка увійшла до списку претендентів за свій роман «Історія кохання нового століття» («新世纪爱情故事»). Спеціальну нагороду першої премії «大益文学双年奖» («Літературна премія Даї») у 2020 році здобуло її оповідання «Королева» («女王») [227]. А американська письменниця С.Зонтаг (Susan Sontag) стверджувала, що, якби їй потрібно було назвати найкращого письменника Китаю, то вона б без вагань сказала «Цань Сюе». Хоча, зауважує С.Зонтаг, напевно, лише один із десяти тисяч китайців чув про мисткиню [226]. Та, як відомо, останнє не завадило включити її ім'я до списку претендентів на Нобелівську премію з літератури 2023 року.

Таким чином, аналіз літературно-критичного доробку, який складають дотичні і спеціальні праці різного формату, присвячені різноманітним аспектам творчості українки Галини Пагутяк і китаянки Цань Сюе, дозволяє сформулювати кілька тез. Перша: серед ключових слів у всіх цих наукових розвідках є терміносполуки «жіноча проза» чи «жіночий літературний дискурс». Відповідно доробок Галини Пагутяк і Цань Сюе розглядається в контексті національних варіантів жіночої прози на її сучасному етапі розвитку, який сформувався суголосно з постмодерністськими тенденціями в літературі. У працях українських дослідників твори Галини Пагутяк марковані як зразки жіночого письма виразного індивідуального стилю, який корелює з

міфопоетичною практикою. Аналогічно і китайські науковці, які займаються питанням розвитку жіночої прози, відводять Цань Сюе окреме місце як письменниці, авангардизм (чи модернізм) творів якої зумовлює «впізнаваний» авторський почерк з підвищеною увагою, як і в Галини Пагутяк, до екзистенційних питань.

Друге: за час побутування в літературному просторі творчість Галини Пагутяк і Цань Сюе не раз привертала увагу дослідників, які у своїх спеціальних працях акцентували на окремих текстових аспектах письменниць, зокрема на екзистенційних мотивах, питаннях міфопоетики, як-от: символіці образів, оніричних топосах, міфологічних сценаріях, поетиці химерності і естетиці потворності тощо.

Третє: окремим напрямом дослідницьких праць є компаративний, що зумовлений і діалогічним характером творів Галини Пагутяк та Цань Сюе, які водночас є потенційним об'єктом порівняльних студій, оскільки обидві письменниці перетворили національну і зарубіжну літературну (ширше – світову культурну спадщину) на органічний інтертекст своїх творів. Вважаємо, що наше дослідження не тільки розпочне практику порівняльних студій, присвячених творчості Цань Сюе і українських авторів, яких ще бракує в нашому літературознавстві, а й дасть можливість долучитись до дискусії про оригінальний авторський стиль, який оприявлюється також у різних художніх моделях жіночої екзистенції цих авторок.

1.2. Змістове наповнення понятійно-категоріального інструментарію дослідження проблеми жіночої екзистенції

Поняття «жіноче» в базових філософських парадигмах, на думку дослідників, розглядається в межах бінарної дихотомії «розум – тіло», де чоловіче характеризується раціональністю, духовністю, активністю та іншими позитивними ознаками, тоді як жіноче – чуттєвістю, нераціональністю, пасивністю, які репрезентуються як негативні риси [31]. Проте саме

феміністична теорія з другої половини ХХ ст. відіграє важливу роль у філософському дискурсі, оскільки в межах парадигмальних змін у концепціях расових, національних, класових типів ідентичності додається і дискурсивний критерій статевої відмінності. Відтак актуалізуються проблеми жіночої ідентичності, суб'єктивності і ширше – жіночої екзистенції. У нашому дослідженні терміносполуки «жіноча екзистенція» і «жіноча ідентичність» (без якої, вважаємо, реалізація екзистенції неможлива), вживатимуться як синонімічні. Ці поняття, як і «художня модель жіночої екзистенції», є основними в понятійно-категоріальному інструментарію нашої праці, уточнення яких є дисертаційним завданням.

Закономірно, що перші теоретичні роздуми щодо жіночої екзистенції пов'язані з категоріями і методологією філософів-екзистенціалістів. Адже вони не тільки ввели поняття «екзистенція» в ранг наукового терміна, «запустивши» суперечки щодо його визначення, типології і специфіки, а й запропонували його інтерпретацію мовою художніх творів. За визначенням філософського словника, екзистенція (існування) трактується як «поняття, протилежне до поняття есенції (сутності). На відміну від представників тваринного світу, доля яких визначена, а сутність зумовлюється їхнім біологічним існуванням, людина обирає свою сутність у процесі свого свідомого існування, основним виявом якого є свобода, яка, відповідно до філософії екзистенціалізму, виникає із наявності в людини тривоги за результат свого вибору» [143].

Завдяки прискіпливій увазі екзистенціалістів до проблеми Іншого та внаслідок «визрівання» упродовж століть феміністичних ідей у європейській гуманітаристиці і художній літературі, з'являється поняття «жіноча екзистенція» і його теоретичне обґрунтування. Зокрема Ж.-П. Сартр, розробляючи теорію Іншого, поряд із такими концептами, як погляд, страх, вина, свобода, тіло, опір, подолання, вибір, оперував і концептом «стать». Гендерне розуміння Іншого досить широке: бачити відмінності в ньому не відповідає тому, що бачити Іншого своєю протилежністю, адже відмінність – це позитивний потенціал розвитку, тоді як протилежність стимулює агресію і

ворожнечу. Таке розуміння стимулює розрізнення багатьох Інших і не заперечує досвіду інакшості, оскільки наявність Інших утворює різноманіття можливостей, вартісних для формування світу. Вважається, що саме за порадою Ж.-П. Сартра осмислити статус жінки у традиційній культурі С. де Бовуар взялася за написання книги «Друга стаття» (1949), яка не тільки відіграла засадничу роль у розумінні гендерного Іншого і у формуванні феміністської теорії загалом, а і визначила вектор подальшого розвитку жіночих студій у світовій науковій думці.

У своєму теоретичному самоусвідомленні фемінізму С. де Бовуар, застосувавши психоаналітичний, соціологічний, структурно-антропологічний методи дослідження, поставила за мету насамперед розширити саме уявлення про фемінізм як ідеологію боротьби за жіночу емансипацію і рівноправність, порушила широкий діапазон питань пов'язаних із жіночою екзистенцією, тобто з існування жінки у світі, який «зробили чоловіки» (С. де Бовуар). Важливою частиною її дослідження є аналіз традиції світової літератури трактувати жіночі образи як вторинні, характеристика (тобто «Я») яких також створена чоловіками і сприймається ними. Спираючись на твори європейських письменників (П. Клодель, А. Бретон, Стендаль, Д.Г. Лоренс та ін.), С. де Бовуар дійшла висновку, що навіть у найбільших симпатиків жіночих прав персонажі-жінки набувають «ваги» пропорційно до їхнього внеску в чоловічу екзистенцію. Відтак, на думку дослідниці, нагальним є завдання деміфологізації таких стереотипів, сформованих у тім числі й літературою. І якщо спочатку визначений С. де Бовуар вектор досліджень був сприйнятий західноєвропейським літературознавством, то з часом і американська феміністична критика перейшла з позиції, орієнтованої на соціологією, на аналогічні французькому феміністичному дискурсі. Так, після виходу «Другої статті», а потім і книги Х. Арндт «Ситуація людини» розпочинається друга хвиля жіночих студій, у результаті чого сформувалася феміністична феноменологія. Праці представників другої хвилі, особливо у 1970-1980-х роках, відзначалася більш радикальним поглядом їхніх авторок саме на

соціальний контекст і послідовною деміфологізацією ним сформованих стереотипів щодо можливості/неможливості жінки реалізуватися в суспільстві. У працях Л. Ірігаре, Дж. Батлер, А. М. Янг увага сфокусована на таких видах досвіду, як рухливість і просторовість, вагітність і материнство, еротичний досвід і сексуальне життя. Зокрема А. М. Янг у своєму есеї «Прямуючи як дівчинка: феноменологія поведінки, рухливості та просторовості жіночого тіла» наголошує на відмінності жіночого переживання (екзистенції) такого досвіду, зумовленого тим, що всі люди народжені жінками і тільки жінки можуть виношувати у своєму тілі іншу людину. Розвиваючи цю думку, Ю. Кристева та ін. вважають за необхідне враховувати це в інтерпретації людського буття, питань життя, смерті, кохання. Тоді як важливим набутком Л. Ірігаре стала теоретичне обґрунтування в праці «Дзеркало іншої жінки» поняття дзеркала як відповіді на лаканівську тезу про відсутність жінки в письмі. Французька дослідниця, говорячи про жіночу мову, застосувала метафору увігнутого (кривого) дзеркала, оскільки така позиція відповідає сприйняттю жінки як Іншого панівною чоловічою «мовою». За допомогою образу дзеркала Л. Ірігаре характеризувала становище жінки як іманентного Іншого в метафізичному дискурсі. Вона утверджує жінку як суб'єкта, руйнуючи разом з тим поширену материнську метафору [64, с. 90]. Л. Томчук у зв'язку з цим наголошує, що проєкції жіночої літературної творчості відображують багатовекторність жіночої свідомості, коли вона маркує різні грані дійсності і робить це в дуже своєрідний спосіб, і метафора дзеркала тут спрацьовує як основоположна. «Вона дозволяє бачити не лише об'єкт художньої творчості, а й сам суб'єкт, до того ж у його непростих, нерідко викривлених відбиттях та висвітленнях, що нерідко нагадують відображення відображень» [136, с. 79—82].

Таким чином, центральним концептом, який розглядають автори феміністичних студій, є тілесність, де тіло тлумачиться певним механізмом поневолення жінки, чинником соціальної нерівності статей. Свого часу Ж. П. Сартр розглядав тілесність поряд з буттям людини, де протиставляв «буття-для-себе» як активного, вільного та трансцендентального, що

асоціюється з чоловічою поведінкою, буттю пасивному, інертному, тобто (у розумінні філософа) жіночому. Відтак у феміністичних дослідженнях повнозвучно лунає заклик звільнити жіночу самоідентифікацію від природних ознак, пов'язаних із тілесністю, позаяк саме тіло як об'єкт задоволення чоловічих сексуальних бажань стоїть на заваді усвідомлення жінкою власної суб'єктності й особистісної цінності. Виступаючи проти тілесності, представники феміністичної критики нерідко намагалися репрезентувати жінку як безтілесну істоту, заперечуючи тим самим і її репродуктивну функцію як природне призначення жіночої статі. Натомість у гендерних студіях, які нерідко називають постфеміністичними чи антифеміністичними, проблема жіночої ідентичності трактується по-іншому. Згідно з гендерним підходом, «людина у своєму культурному розвитку рухається від sex (тілесності, зумовленої народженням, біологічними факторами) до gender (соціалізації людини відповідно до статі). Соціальні очікування від представників кожної статі суспільство формує як соціальну потребу “жіночості” (фемінності) та “мужності” (маскулінності). Маскулінність і фемінність у гендерних дослідженнях не пов'язуються з біологічною статтю, а є виявами психологічних характеристик, історично сформованих особливостями культури певного суспільного середовища» [72, с. 293]. Звідси – логічною є пропозиція Т. Мой розрізняти поняття «жіноче», «феміністичне», «фемінне», які, досліджуючи проблеми жіночої ідентичності, науковці використовують у своїх працях як такі, що вказують на різні аспекти цієї проблеми. Т. Мой пропонує зводити «феміністичне» до політичної позиції, «жіноче» – як питання біології, а «фемінне» – «набір визначених культурою характеристик» [104]. Вважаємо, що всі ці поняття можуть перетинатися в символічній площині під назвою «жіноча екзистенція».

Як компактна і узагальнена терміносполука «жіноча екзистенція» інтерпретується в гуманітарних студіях у таких ракурсах, як психологічний, культурологічний і соціологічний [152, с. 21]. Це зумовлено тим, що жіноча екзистенція чи жіноча ідентичність структурується комплексом сталих чи

змінних компонентів (біологічна стать, гендер, стать, етнічність, культура і релігія, освіта, професійна діяльність, сімейний стан), які, своєю чергою, відповідають різним типам ідентичностей. Так, біологічна стать – компонент ідентифікації жінки, зумовлений її генетичними і фізіологічними особливостями; гендер – соціальна конструкція, яка визначає очікування, норми та поведінку, пов'язані з біологічною статтю; при цьому може збігатися чи не збігатися з біологічною статтю жінки; стать – особисте відчуття себе чоловіком чи жінкою (гетеросексуальною, гомосексуальною, бісексуальною або іншою); етнічність – етнічна ідентичність, яка визначається приналежністю жінки до певної етнічної групи зі спільним походженням, культурою, мовою тощо; культура і релігія – ідентичність, яка визначається приналежністю жінки до певної культури, релігії, яка має спільні цінності, норми поведінки, традиції тощо; освіта впливає на формування світогляду жінки, її цінностей і уявлень про себе; професійна діяльність – професійний статус (чи його відсутність) як частина ідентичності жінки; сімейний стан як чинник впливу на рольові очікування та поведінку жінки.

Окремо або в комбінації ці ракурси жіночої ідентичності (як синонімічне до екзистенції) «транспортуються» і на відтворення її специфіки в художній літературі. Як предмет художнього осмислення жіноча ідентичність (екзистенція) завжди мала амбівалентний характер. Власне про це і говорила С. де Бовуар, наголошуючи на «залежності» позитивної чи негативної оцінки жіночої ідентичності з позиції чоловічої ментальності. Зауважимо, що ця тенденція отримала відбиття ще в міфології, а потім і в теології, і в мистецтві, де жінка поставала в різних, почасти контroversійних іпостасях. Основні з них три. Дві, як-от «жінка-спокусниця», «демониця», бо вона істота «нечиста» (кровоточива), розбещена і тому небезпечна для чоловіка, і «жінка-мати» як постать сакральна, чиста, асексуальна, схарактеризувала Дж. Купферман [25]. Третій різновид описаний С. де Бовуар у «Другій статі» на основі аналізу патріархатної свідомості, де жінка сприймалася медіумом, посланою з небес ясновидицею. Витоки такої інтерпретації – у незбагненному для чоловічої

ментальності глибинному зв'язку жінки з природою через “диво” народження нового життя, яке робило жінку в його очах «завжди Іншою». Д. Рів'єр у книзі «Жіночність як маскарад» переконує, що цю Інакшість употужнював ігровий дискурс, позаяк «будь-які прояви фемінності включають гру як маскарад» [25]. У художній літературі названі основні іпостасі жіночої екзистенції репрезентуються в таких образах-стереотипах, як мати, вірна дружина, господиня (берегиня родини), спокусниця, чаклунка, цілителька, ясновидиця: «Жінка – ідол, служниця, джерело життя, володарка п'їтьми. Вона – основний прихисток істини; вона – хитрість, теревені й вигадка; вона – цілителька і чаклунка; вона – чоловікова здобич; вона – його загибель; вона все те, чим він не є, але чим він хоче володіти; вона – його заперечення й сенс життя» [141, с. 128]. Т. Трофименко, аналізуючи твори останніх десятиліть, не обмежуючись лише текстами авторок-жінок, зробила спробу узагальнити різні типи (деякі з них, на нашу думку, іронічні) жіночих образів у сучасній українській літературі: жінка-жертва, жінка-берегиня роду, жінка-борчиня, феміністка в історичному антуражі, Self-made стерва, тепла жінка до кави, жінка і війна [137, с. 260]. Жіноча проза, окрім іншого, активно критикувала таке стереотипне зображення жінки. У творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе ця тенденція спрацьовує цілковито.

С. Філоненко, авторка однієї з визначальних для дослідження феномену сучасної української жіночої прози монографії «Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ ст.», наголошує, що нова концепція як новий погляд на жінку і створення нового типу героїні постала в результаті актуалізації гендерної проблематики, осмислення ролі жінки в патріархатному суспільстві і можливостей її зміни у світовій культурі. Саме ця нова концепція жінки і зумовлює такі суттєві риси поетики жіночої прози, як «філософічність, інтелектуальність, включення в структуру повісткування елементів есеїстики, документалістики, як полемічна загостреність, суб'єктивізація і ліризація оповіді, трансформація міфологічної, фольклорної образності, активне використання засобів фантастики» [142, с. 117]. Своєю чергою Г. Улюра у

«Коронованій силі жіночої руки, або про тих, хто “пише іншу прозу”» [138] характеризує жіночу прозу структурою теоретичного проєкту, що оприявлює тенденції пов’язаного з наративізацією гендера культурного та ідеологічного виробництва.

Важливо, що питання дефініції «жіночої прози» за усієї його неоднозначності і відсутності суворих жанрово-стильових чи ідейно-тематичних вимірів, так само цікавило дослідників цього феномену в китайській літературі. Досить часто це теоретичне питання розглядалося разом із історико-літературним оглядом самого жіночого дискурсу з метою його періодизації. Так, У праці «Соціальні ролі жінок – жіноча уява – “відьомське мислення”» («女性社会角色 - 女性想象力 - “巫性思维”») Лоу Чжаомін (楼肇明) визначив три основні елементи жіночої прози: роздуми про роль жінки в суспільстві; досвід і психологічні характеристики жіночого «я», як перспектива і точка дотику для спостереження за соціальним життям, історією та природою; відображення психологічних характеристик й уяви жінок, які віддають перевагу або добре знаються на прозрінні, інтуїції та синестезії [215]. Натомість Лю Хуеймін (刘慧敏) у праці «Основні ідеї фемінізму, жіночої свободи та емансипації – аналіз «Другої статі» Бовуар» («存在主义女性主义与女性的自由与解放-浅析波伏娃的») вживає терміносполуку «екзистенційний фемінізм» і наголошує на трансцендентності так званої внутрішньої природи жінки, яка намагається позбутися стану «інакшості» та «несхожості», щоб утвердилася жіноча суб’єктивна свідомість і жінка могла стати вільним суб’єктом та усвідомити власну цінність [213, с. 39].

Цзян Хунянь (降红艳) у статті «“Жіноча література” або “гендерна література”: аналіз “жіночої літератури” та пов’язаних з нею понять» («“女性文学还是性别文学”: “女性文学”及相关概念辨析») визначає зміст «жіночої літератури», «жіночого письма», «феміністичної літератури» та «жіночої свідомості». Ці поняття, на його думку, взаємопов’язані, але мають своє особливе значення. «Зараз критики розуміють “жіночу літературу” вузько і не

можуть охопити всі об'єкти, які вони аналізують. Тому до “жіночої літератури” слід додати “гендерну літературу”. У жіночій літературі об'єктом дослідження є твори жінок-письменниць та проводиться аналіз їхніх естетичних характеристик. Гендерна література ігнорує природну стать автора та використовує гендерну теорію для прояснення відносин гендерних прав, що існують у літературі. Головна думка феміністичної літератури в тому, що відмінності між чоловіком і жінкою породжені не гендерними відмінностями, а відмінностями, створеними суспільством. З сучасного погляду, жіноча література не може ані ігнорувати гендерні відмінності, ані надто обмежуватися гендерними відмінностями. Вона стосується всіх творів письменниць, незалежно від того, чи пов'язаний зміст творів з жіночою тематикою» [206, с.83].

Се Юй'є (谢玉娥) – одна з найавторитетніших дослідниць жіночої літератури в Китаї, зводить інтерпретацію поняття «жіноча проза» до трьох основних варіантів. Перший: усі літературні твори, які описують життя жінок, за умови, що вони зображують жінок, незалежно від того, написані вони письменницями чи письменниками, можна назвати «жіночою літературою»; це визначається об'єктом твору. Другий: за ознакою статі суб'єкта творчості, тобто в широкому сенсі – усі твори, створені жінками-письменницями. Цієї думки дотримується і редакторка «Історії китайської жіночої літератури в двадцятому столітті» («二十世纪中国女性文学史») Шен Їн (盛英), яка виключає з жіночого дискурсу твори про життя жінки, написані письменниками-чоловіками. Третій варіант: твори письменниць, які описують жіноче буття. Перший варіант інтерпретації «жіночої прози», підсумовує Се Юй'є, доволі рідкісний, тоді як другий і третій переважають [236, с. 246].

Лі Сяоцзян (李小江), експертка з жіночих студій у Китаї, дискутуючи на тему визначення поняття «жіноча проза», аргументувала: «Що таке жіноча література? Якщо дати академічне визначення, то можна сказати, що якщо вона написана жіночим «почерком» і описує предмет жіночого життя, то її можна

вважати жіночою літературою» [210, с. 133]. Вона стверджувала, що хоча Агата Крісті, британська письменниця, була жінкою, її твори не відображають життя жінок, а теми не мають нічого спільного з ними, тому їх не можна вважати жіночою літературою. «Ляльковий дім» Ібсена, скандинавського письменника-реаліста, розкриває жіночі проблеми, але оскільки твір не був написаний жінкою, його неможливо включити до жіночої літератури [210, с.157]. Тож дослідниця не тільки акцентує на гендерному чиннику автора, але й наголошує на тому, що тема і проблематика твору також мають бути «жіночими».

Літературний критик Чень Цзюньтао (陈骏涛) визначає жіночу літературу як «літературні твори, створені письменницями, які описують життя жінок, виражають жіночі емоції та мають унікальний жіночий стиль» [191, с. 543]. А дослідниця Ван Кань (王侃) у статті «Значення та бачення “жіночої літератури”» («“女性文学”的内涵和视野»), розмірковуючи над поняттям «жіноча література», зазначила, що воно завжди перебувало у стані невизначеності. Упередження, нерозуміння та багато суперечностей у дискурсі про жіночу літературу зумовлені позицією деяких дослідників, що жіноча література є «продовженням без конотації, порожньою ідентичністю та утворенням з нічого» [232, с. 92]. Аналізуючи західну феміністичну критичну теорію та творчість сучасних китайських письменниць, Ван Кань пропонує власне визначення жіночої літератури як літературної форми, у якій «жінки є суб'єктами літературної творчості та використовують протистояння зі світом як письменницький жест. Це змінило і досі змінює під-позицію письменниць та їхніх текстів у літературній традиції: жінка водночас залучена та відчужена від основної культури та ідеології, втілюючи критичну духовну позицію» [232, с. 92].

Натомість українська дослідниця Н. Ісаєва в дослідженні «Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза» розглядає характерні риси цього літературного феномену разом із питанням періодизації, а отже визначає насамперед національне наповнення змісту «жіночої прози».

Науковиця вважає, що цей феномен набагато триваліший в часі і аналізує його, використавши чотирифазову модель розвитку жіночої літератури як субкультури (за Е. Шовалтер), і виокремлює три періоди: перший період – «фемінінний» (від давнини до початку ХХ ст.) – є імітацією жінками-митцями доміантних моделей письма та естетичних норм конфуціанського канону. Літературною творчістю займаються шляхетні жінки в межах нормативного «жіночого стилю» високої літератури (найпоследовніше – у поетичних жанрах). Авторкам вдається оживити рафіновані прозовий і поетичний стилі, виходячи за межі скорботно-депресивного дискурсу та девіантної ідентичності. На формальному рівні авторки вдаються до розмивання приписів нормативного жанротворення, змішування маскулінних і фемінних символічних кодів, поєднання емоційного та логічного письма, розширення меж чуттєвої саморефлексії, переосмислення історії тощо. Жіночі романи-наслідування продемонстрували потенційні можливості репрезентації жіночого досвіду. Однак, усі жіночі «експерименти» не спрямовані на руйнування загальної системи «великого» конфуціанського канону. Другий період – «феміністичний» (1912–1949 рр.) – починається в руслі позитивної дискримінації і поступово переходить на позиції державного фемінізму, культивуючи образ звільненої жінки із «розкріпаченою свідомістю» та прагненням самореалізації. Залежно від інтерпретації емансипованої жінки китайська жіноча проза першої половини ХХ ст. розвивається у двох напрямках. Перший – т. зв. «унітарний фемінізм», який тяжіє до втілення радикального гасла «жінка й чоловік однакові». У творах Цю Цзін та «письменниць-патріоток» 1930–1940-х рр. з'являється образ мілітаризованої жінки, яка поділяє чоловічу систему цінностей і поведінкові моделі; остаточно редукується жіноча «іншість». Другий – «феміністичні рефлексії», які віддзеркалюють розщеплену ідентичність жінок, їхнє психологічне роздвоєння. Авторки переживають протиріччя, викликані необхідністю відмови від патріархатних традицій та засвоєння західних ідей жіночої емансипації. Письменниці періоду «4 травня» у своїх текстах не послуговуються принципами політичної боротьби за жіночі

права, а відтворюють власний внутрішній досвід переживання конфлікту традиційного і новаторського, що виражається в мотивах професійної реалізації жінок, подолання «трансцендентної несвободи», участі в «параді ідентичності», осмислення складності зв'язку поколінь (передусім «мати – дочка»), викриття вад інституту шлюбу тощо. Прикметною для цього періоду є поява «матріархатних утопій», які на китайському ґрунті набувають рис «спільноти слабких шляхетних жінок», ідеальної родини в обрисах «дитинного сприйняття» тощо. Творчість Чжан Айлін 1940-х рр. є соціально-психологічним зануренням у розщеплену суб'єктивність (а також схиблену природу) жінки. І нарешті третій період – «фемінний» (від 1949 року до початку ХХІ ст.). Він неоднорідний, оскільки на 1949–1977 роки припадає період, який визначають «мертвою зоною» жіночої літератури, яка остаточно абсорбується домінантним каноном соцреалізму. Однак у період 1956–1958 рр. зароджуються тенденції суб'єктивного самовираження жінок, які розвинуться після закінчення «культурної революції». Наприкінці 1970-х рр. мисткині починають усвідомлювати власний досвід як джерело автономної творчості з відмінними від чоловічої способами та стратегіями репрезентації. Жінки відмовляються від ідеологізованого «великого» наративу, виробляючи індивідуальний стиль та звертаючись до «тілесного письма» (апеляція до хаотичності, алогічності, фрагментації, асоціативності тощо); авторки переосмислюють соціально-політичну концепцію «жіночого звільнення» у психофізіологічному дискурсі (реабілітація тілесності, звернення до табуованого сексуального досвіду, вивільнення первинних інстинктів, переживання афективних станів, пошук ідентичності у постмаоїстському суспільстві тощо) [75, с. 227—229]. Саме в цей період і формується манера Цань Сюе, проблематика і поетика її творів.

Таким чином, і в китайській, і в українській літературі на кінець 1980-початок 1990-х рр. складається ситуація, коли запит на жіночу літературу стає не модним жестом чи наслідуванням «зовнішніх» зразків, а глибоко внутрішнім запитом суспільної і художньо-естетичної ситуації як підґрунтя нової концепції жінки. Відповідно, літературознавчі праці, присвячені аналізу творів, які з

кожним роком розширювали і употужнювали жіночий дискурс в українській і китайській літературах, сприяли вироблені теоретичного підґрунтя, положення якого увиразнювалися цими художніми текстами різних жанрів.

Отже, понятійно-термінологічний інструментарій включає «жіночу прозу», «жіночу екзистенцію», «жіночий наратив», з'ясовуючи які виходимо на поняття «художня модель жіночої екзистенції». Узагальнюючи характерні риси жіночої прози і сприймаючи їх певною матрицею для подальшого аналізу творів представниць жіночої прози в українській (Галина Пагутяк) і китайській (Цань Сюе) літературах, апелюємо також до дефініції Р. Шмельової і А. Квітки. Дослідниці вважають, що гендерний аспект жіночого письма увиразнюють «відкриту структуру тексту, здатність до розширення, продовження, надмірну діалогічність, синкретизм у використанні літературних жанрів (так зване «зрощення жанрів»), тенденцію до імітації усного мовлення на письмі (легкий ритм, постійне використання питань, вигуків тощо), акцентування внутрішнього мовлення героїв, потяг до натуралізму, автентичності у зображенні жіночої фізіології, деструкцію часово-просторових координат, ігнорування зовнішніх/внутрішніх меж в зображення закритих місцевостей або, навпаки, безкраїх просторів, поцінування внутрішнього часу (суб'єктивного, щоденного), протиставленого тривалості, протиставлення теперішнього майбутньому або минулому» [156, с. 349]. В інтерпретації жіночої прози поділяємо позицію, що це тексти, де продемонстровано «гендерні модуляції письма, які <...> творять фемінну модель творчості» [59, с. 19]. Так само погоджуємось, що питання статі автора в цьому випадку не є єдино-визначальним. Хоча у випадку Галини Пагутяк і Цань Сюе збігаються всі так би мовити формальні і змістові чинники: чинник авторства, проблематики і протагоніста твору (творів).

Визначальним вважаємо проблематичний комплекс творів-репрезентантів жіночої прози, зосереджений на питаннях *жіночої екзистенції* (буття). Оскільки жіноча екзистенція структурується різними – сталими і змінними – компонентами, як-от: біологічна стать, гендер, стать, етнічність, культура і

релігія, освіта, професійна діяльність, сімейний стан, її (жіночу екзистенцію) інтерпретуємо синонімом до різних типів жіночих ідентичностей. У цьому сенсі нам імпонує ясперівське тлумачення екзистенції тим, що відноситься саме до себе і в цьому відношенні також й до трансценденції [170, с. 175], тобто самотності людини чи її автентичність, завдяки якій людина співвідносить себе із собою. Відтак зміст *жіночої екзистенції* можна звести до формули «буття жінки як пошуки відповідей на питання “хто я?” в чоловічому світі». А малу прозу Галини Пагутяк і Цань Сюе розглядаємо авторськими варіантами психоаналітичної прози про екзистенцію жінки в різних хронотопах (у реальному минулому чи теперішньому, ірреальному позачасовому хронотопі чи в поєднанні обох) у пошуках самотності. Відтак у центрі малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе жінка, яка, разом з універсальними екзистенційними проблемами, порушує специфічні гендерні питання буття (в новелах і оповіданнях) та демонструє особливий, «жіночий», погляд на світ, особливий інтерес до певних сторін екзистенції (зокрема у творчості), заломлених через соціально-психологічні риси фемінного гендеру (в есеях).

Обравши за об'єкт зображення специфічний досвід жіночої екзистенції, і Галина Пагутяк, і Цань Сюе вдаються у своїх текстах і до специфічної стилістики. Вона зумовлена тяжінням обох авторок до психоаналітичного і міфопоетичного типу художнього письма. Разом зі спрямованістю на різні типи ідентичностей і домінуючий типом жінки-персонажа, яка переживає світоглядну чи/і психологічну кризу як віддзеркалення досвіду існування сучасної людини взагалі, письменниці витворюють типологічно близькі тексти, які «прочитуємо» крізь призму проблематики жіночої прози і визначаємо *художніми моделями жіночої екзистенції*.

Як відомо, завдяки працям семіотиків (Ч.С. Пірс, Р. Барт, Ц. Тодоров, У.Еко та ін.) у літературознавстві другої половини ХХ ст. набула поширення практика інтерпретації художніх текстів як знакових систем, що необхідно декодувати, розшифровувати як систему знаків. На основі реферування праці Р. Барта «Уява знаку» Л. Кавун у «Семіотичному літературознавстві» наголошує,

що «значенням знаку є *модель* (курсив наш) деякого явища життя» [78, с. 81]. Аналогічна позиція і в Н. Астрахан. У своєму дослідженні «Моделювання в літературознавстві», критично осмисливши праці зарубіжних семіотиків, вона означила такі рівні сприйняття моделі, як художня; аналітична; інтерпретаційна; теоретична; семіотично-культурологічна, де під художньою моделлю розуміє визначення літературного твору щодо його співвідношення з дійсністю [див. 16]. Задля окреслення моделі, а отже, оперування одним з основних понять семіотики поряд зі знаком, кодом, актантом, дискурсом, інтерпретантом тощо, вважаємо за необхідне наголосити на цілісності малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе, тобто на її системності як «знаку». Тут доречним вважаємо використати термін *метановелістика*, яким дослідники характеризують малу прозу Галини Пагутяк. Зокрема, О. Гальчук називає маркерами оповідань і новел письменниці як «продовження чи розширення сюжетної лінії одного твору в іншому поза певними циклами; наявність повторюваних персонажів і подальший розвиток їхніх життєвих сценаріїв як питомих для творчості письменниці типажів чи/і моделей екзистенції; прирощення новими змістовими нюансами авторської концепції людського буття як постійного пошуку власного простору-захисту, де буде віднайдене власне «Я», завдяки архетипно-міфологічним топосам, які формують інтертекст малої прози» [48, с. 17]. Вважаємо, що текстовий аналіз творів Галини Пагутяк крізь призму проблематики жіночої екзистенції в наступних розділах цієї дисертації уможливить висновок про ще два маркери. Перший – це образ і «голос» жінки як домінуючий і визначальний у картині світу авторки. Із цієї позиції концептуальною є назва книги «Потонулі в снігах» Галини Пагутяк як об'єкта дослідження: образ «потонулих в снігах» викликає асоціацію зі зниклими, відстороненими на короткий час зими індивідуумів (відповідники «Іншого»), з одного боку, та із мовчанням, тишею, з другого. Відсторонені чи відчужені «Інші» не мають голосу промовляти про себе. У Галини Пагутяк це корелює також із «мовчанням колонізованих» (у тому сенсі, як це інтерпретує у книзі «Вийти з мовчання» [99] А. Матусяк). Тому цю функцію перебирає на

себе авторка, ословлюючи їхні «голоси» з позиції письменниці-жінки або доручаючи це жінці-протагоністці.

Зазначені маркери є чинними також щодо новел і оповідань Цань Сюе. Обрані для аналізу збірки її прози, як і книга Галини Пагутяк, позначені внутрішньою ідейно-проблематичною цілісністю і є «фрагментами» загальної картини творчості. Так, твори збірки «Шрами» містять мотиви, які пов'язані з травмою, що залишила «шрами» в душі і на тілі персонажів, переважно жіночих. Відтак буття жінки в цьому контексті набуває специфічної інтерпретації як необхідності жінці (людині з «травмованою особистістю») зруйнувати ілюзії для утвердження власної ідентичності. Показовою може бути і збірка «Танець чорних душ». Її ключові топоси «свого / чужого простору» оприявлюється як в різних образних варіаціях буквального (дім, стіна, кімната, поріг тощо) і переносного (душа, світосприйняття) значення, а й у підвидах новел, зумовлених текстовими лейтмотивами – ліричних новелах чи новелах-настроях, у новелах-роздумах філософської і естетикологічної тематики. Спільним для творів збірки є, окрім просторових топосів, прийом ретроспекції, де оповідачка повертається в дитинство чи юність, аналізуючи свій досвід (пережите, побачене, почуте) як початкову точку світоглядних, творчих, емоційних переконань дорослого життя. Отже, хронотопом новелістики «Танцю чорних душ» є простір минулого як синтезу реального й ірреального, замкнутого в обмеженому просторі дому (країни), що є важливим етапом формування ідентичності жінки-нараторки.

Тож для творів обох авторок об'єднавчим маркером є тип жінки, яка переживає світоглядну чи/і психологічну кризу, у чому віддзеркалюється досвід існування сучасної людини загалом. Це, своєю чергою, зумовлює ще одну спільну точку перетину – сповідальний наратив, втілений в автобіографічних мотивах метановелістики. Це перетворює жіночу прозу Галини Пагутяк і Цань Сюе на символічне психотерапевтичне читання і для автора, і для реципієнтів. У жанрі есею, де жінка є і автором, «голосом», тобто актуалізується «жінка-суб'єкт», її наратив оприявлюється в озвученій позиції щодо суспільства і його

моралі, розмірковують про природу людини і мистецький процес, дають оцінку власній творчості і тих митців, які стали для них зокрема і світової традиції загалом важливими художньо-естетичними і життєвими орієнтирами. У контексті нашого дослідження цю тенденцію визначаємо *жіночим нарративом*, який увиразнюється саме в есеїстиці, що, як і художня проза Галини Пагутяк і Цань Сюе, є цілісним текстовим масивом, для якого притаманні екзистенціалістські мотиви, інтертекстуальність, суб'єктивізм. При цьому специфікою жіночого нарративу української письменниці є публіцистичний пафос, а китайської – літературознавчий.

Наше сприйняття художньої моделі жіночої екзистенції перегукується з розумінням художньої моделі, запропонованим О. Башкировою в монографії «Гендерні художні моделі сучасної української романістики». На її думку, «художня модель є узагальненням художньої картини світу, репрезентованої літературним твором, і характеризується багаторівневістю своєї будови. Її глибинні пласти втілюють архаїчні ментальні уявлення; жанрові особливості, архітектоніка, система персонажів та сюжетних зв'язків, нарративні стратегії становлять динамічні рівні буття художнього цілого, більшою мірою корелюючи з панівним стилем і особливостями літературного процесу певної доби» [19, с. 3]. Розглядаючи «жіночі» і «чоловічі» художні моделі на матеріалі сучасного українського роману, дослідниця розрізняє моделі за двома функціями – рефлексивними чи інтерпретаційними, тобто спрямованими на осмислення й репрезентацію симптоматичних суспільно-культурних тенденцій і прогностичні, перспективні, які пов'язані з моделюванням бажаного і «належного» стану речей, – які вони виконують у художньому тексті.

Диференційними ознаками для типології художніх моделей малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе обираємо ракурси, у яких жіноча екзистенція інтерпретується в гуманітарних студіях: соціологічний, психологічний і культурологічний. Таким чином, моделями художньої екзистенції жінки в соціологічному ракурсі є моделі, які демонструють осмислення письменницями гендерних ролей, нав'язаних патріархатним суспільством. У творах із

домінантними мотивами, які можна умовно означити «ілюзія шлюбу-порятунку» чи «шлюб-пастка» і «випробування материнством», авторки розмірковують над фемінними міфами, породженими патріархатними стереотипами. Виокремлення цих моделей зумовлене також виразною тенденцією міфологізації картини світу обома письменницями – Галиною Пагутяк і Цань Сюе. А як зазначають дослідники, «масштабний процес міфологізації проявляє себе в сучасному письменстві й через актуалізацію архаїчних образів, таких як мати («любляча» й «жахлива», за К.Г. Юнгом), фатальна жінка, дитина» тощо [19, с. 416]. Із ракурсу культурологічного – модель «жінка в чоловічому світі мистецтва» або «(не)традиційна муза у світі творчості чоловіка» і «жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності». Остання увиразнюється на матеріалі есеїстики обох письменниць. Щонайбільше репрезентативною в малій художній прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе є модель, розкрита в психологічному ракурсі, де інтерпретується образ жінки, яка приймає себе «Іншою». Саме тут авторки аналізують питання місця і ролі жінки в сучасному суспільстві; дискутують щодо біологічної зумовленості соціальної нереалізованості жінки, переосмислення негативної з погляду чоловіка конотації «жінка-Інша» на стверджувальну – як віднайдену ідентичність у фемінній інтерпретації тощо.

Отже, під *художньою моделлю жіночої екзистенції* розуміємо сукупність різного роду інтерпретацій, модифікацій, трансформацій проблематики жіночої прози в авторському стильовому тлумаченні української і китайської письменниць. Проблематичний ракурс кожної з моделей корелює з такими атрибутивними характеристиками, як-от: комплекс лейтмотивів; гендерно марковані типи хронотопів, у яких розгортається буття жінки-персонажа; ключові образи та інтертекстеми (з огляду на виразні міжтекстові зв'язки як питомі стильові ознаки творчості обох письменниць).

Таким чином, інтерпретуючи малу прозу Галини Пагутяк і Цань Сюе цілісними явищами в сукупності змістових (насамперед пов'язаних із проблематикою жіночої прози і певним типом головного персонажа) і

формальних (жанрова специфіка, особливість нарації і хронотопу) характеристик щодо реальної чи уявної дійсності, аналізуватимемо її крізь призму різних моделей жіночої екзистенції. Де під *жіночою екзистенцією* розуміємо буття жінки в психологічному, культурологічному й соціологічному ракурсах, де вона неминуче стикається з проблемою *ідентичності*: приймати накинуті «ззовні» ролі, серед яких і гендерно-стереотипні як рудименти патріархатного світогляду, чи виборювати й утверджувати сформовані «всередині» як результат пережитого власного досвіду і свідомих переконань.

Відтак *художня модель жіночої екзистенції* – це текстово оприявлена питома для фемінного дискурсу проблематика специфіки жіночого буття та проблеми ідентичності як його мети і результатів, інтерпретації якої увиразнюються авторським ідіостилем, що постає на перетині індивідуального, національного і світового. Типологія запропонованих художніх моделей передбачає аналіз питання жіночої екзистенції крізь призму проблематики «жінка у шлюбі», «випробування материнством», «жінка у світі чоловіка-митця» і «Я-інша як самоозначення» (на матеріалі оповідань і новел). Якщо в художній прозі жінка виступає об'єктом, то в есеях вона – суб'єкт творчості. Відтак на матеріалі есеїстики важливо проаналізувати *жіночий наратив* (у випадку Галини Пагутяк і Цань Сюе він стає жіночим метанаративом, бо в основному «озвучує» позицію щодо мистецтва і митця) як вияв жіночої ідентичності, а отже моделі «жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності».

Висновки до першого розділу

Зачин і розвиток сучасного етапу жіночого літературного дискурсу і в українській, і в китайській літературі збігаються з формуваннями нової реальності і відповідно нового типу свідомості. Типологічно подібні процеси і явища (зміни в соціальній структурі, нові форми національного і культурного самоусвідомлення тощо), які супроводжували такі важливі історико-суспільні повороти, як поновлення незалежності України і період після «культурної революції» в Китаї, стали контекстом розгортання нового літературного

феномену з погляду гендеру – фемінного. Його іменами-репрезентантами в українській літературі є Галина Пагутяк, у китайській – Цань Сюе. Попри приналежність до однієї генерації «тих, хто дебютував в 1980-х», обидві письменниці, завдяки власній стильовій манері, що відображає світоглядно-естетичні позиції кожної з них, посідають особливе місце серед творців жіночої прози.

Цьому питанню присвячена низка робіт, предметом дослідження яких є періодизація і стильові інваріанти жіночої прози в українській (С. Філоненко, В. Агеєва, Т. Гундорова, Г. Рижкова, Р. Жаркова та ін.) і китайській (Хун Цзичен, Чжан Чженьцзін, Лю Хайянь, Чень Сяомін, Н. Ісаєва) літературах. Ці праці складають перший із трьох векторів наукових студій, присвячених творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе. На відміну від широкого історико-літературного контексту цих праць, автори студій другого вектору зосереджуються на творчих постатях самої Галини Пагутяк (А. Артюх, І. Біла, Т. Тебешевська-Качак, Г. Бокшань, Т. Гребенюк, О. Левицька, М. Гірняк, Я. Голобородько, І. Гречаник, Ю. Джугастрянська, Є. Нахлік, В. Неборак, О. Романенко, Н. Ткачик, Н. Чухонцева, О. Гальчук, Ю. Вишницька, Г. Бітківська та ін.) і Цань Сюе (Чжо Цзін, Дун Вайпін і Ян Цзінцзянь, Тань Гуїлін, Н. Ісаєва, М. Война, О. Воробей), розкриваючи в дисертаційних працях чи монографіях особливості їхніх ідіостильових систем. Або в окремих статтях розглядають оприявлення рис, характерних для творчого методу письменниць: типові конфлікти, особливості хронотопу, лейтмотиви як маркери, ключові образи, специфіка нарації тощо. У висновках, до яких дійшли дослідники творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе як представниць жіночої прози в різних національних – українській і китайській – літературах, запропоновані дефініції, у яких відбита специфіка сприйняття їхнього варіанту жіночого письма: «міфопоетична проза», «магічний реалізм», Галини Пагутяк; «експериментальне письмо», «авангардистська проза» (Цань Сюе). Своєю чергою це визначило третій вектор досліджень – компаративний. Його наповнення визначають розвідки, у яких відбито літературноцентричний (культуроцентричний) характер художньої

манери обох письменниць, які уважно «перепрочитують» у своїх текстах, нерідко відкриваючи нові сенси за допомогою розгалужених міжтекстових зв'язків, архетипно-міфологічні, національно марковані і світові (західного та східного літературних канонів) тексти, ідейно-тематичний зміст яких резонує їхній творчості. Вагомість цього доробку в науково-критичній рецепції творчості Галини Пагутяк (Н. Букіна, Г. Бокшань, Т.Бовсунівська, С. Хопта, О. Гальчук) і Цань Сюе (Луо Фан та Лей Хаоцзе, Ян Цзінцзянь і Дун Вайпін, Хе Шаоцзюнь, Н. Ісаєва, Р. Хафманн, С. Зонтаг) переконує в потребі порівняльного аналітичного дослідження малої прози обох авторок крізь призму проблематики «буття жінки» як необхідного доповнення для розуміння цілісності й багатогранності художньої картини світу цих письменниць.

Задля ревалентності такого порівняльного аналізу уточнюємо комплекс понятійно-категоріального апарату, де основними є синонімічні в контексті нашого дослідження терміносполуки «жіноча екзистенція» і «жіноча ідентичність», «художня модель жіночої екзистенції», «жіночий наратив». Інтерпретуючи *жіночу екзистенцію* як буття жінки в психологічному, культурологічному й соціологічному ракурсах, усвідомлюємо специфіку її художнього відображення. Вона виявляється у питомих для жіночої прози авторських завданнях запропонувати роздуми про роль жінки в суспільстві; проаналізувати досвід і психологічні характеристики жіночого «я» як перспективу і точку дотику для спостереження за соціальним життям, історією та природою; відобразити тілесні, психологічні, творчі та інші характеристики жінки. Не полишаючи при цьому дискусії з гендерними стереотипами як рудиментами патріархатного суспільства. Складність цього проблематичного комплексу полягає у його примноженні екзистенційними мотивами: намаганням авторки і її героїнь, з одного боку, позбутися стану «Інакшості» з погляду чоловіка у її негативній конотації задля утвердження своєї суб'єктивної свідомості і усвідомлення власної цінності. З другого, – в утвердженні власної «Інакшості» як змісту самтотожності ціною самотності, відмови від традиційних ролей, зануренням у світ творчості тощо. Таким

чином, *жіноча екзистенція* виступає синонімом до *жіночої ідентичності* – втраченої, розмитої, здобутої чи віднайденої в залежності від контексту як процес і його результат. А її зміст можна звести до формули «буття жінки як пошуки відповідей на питання “хто я?” в чоловічому світі».

Художня модель жіночої екзистенції в нашому дослідженні – це сукупність різного роду інтерпретацій, модифікацій, трансформацій проблематики жіночої прози в авторських стильових варіантах Галини Пагутяк і Цань Сюе, з притаманними для кожної атрибутами, як-от: питомими лейтмотивами; гендерно маркованими типами хронотопів, у яких розгортається буття жінки-персонажа; ключовими образами та інтертекстами.

У малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе проблемно-тематичний комплекс жіночої екзистенції виразився у п'яти художніх моделях, чотири з яких розглядаємо на матеріалі новел і оповідань (чи метановелістики) письменниць: модель «жінка у шлюбі», де розглядаються варіанти «ілюзія шлюбу-порятунку» чи «шлюб-пастка»; модель «випробування материнством»; модель «жінка у світі чоловіка-митця» або «(не)традиційна муза у чоловічому світі мистецтва»; модель «Я-інша як самоозначення». На матеріалі есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе увиразнюється модель «екзистенція жінки-мисткині як форма (само)ідентичності».

РОЗДІЛ 2
ТИПОЛОГІЯ І ПОЕТИКА ХУДОЖНІХ МОДЕЛЕЙ
ЖІНОЧОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ МЕТАНОВЕЛІСТИКИ
ГАЛИНИ ПАГУТЯК І ЦАНЬ СЮЕ)

2.1. Модель «Жінка у шлюбі»

Художня модель жіночої екзистенції «жінка у шлюбі» в малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе виливається в різні варіації, що підтверджує думку про авторське розуміння складності інституту шлюбу і намір зруйнувати його стереотипне бачення. Жіночі історії Галини Пагутяк і Цань Сюе – це спроби дати художню відповідь на питання, чим став шлюб для їхніх героїнь – порятунком чи пасткою. Так, в оповіданні Галини Пагутяк *«Сліпуче лице осені»* розгортається драматична історія шлюбу, де жінка не здогадується про те, що він вичерпаний, а її почуття – це радше милосердя і співчуття, ніж кохання і повага. Завдяки особливій нарації (оповідачі Він і Вона, монологи кожного з них не перетинаються, а течуть паралельно) авторка пропонує два погляди на стосунки, шлюб й уявлення про щастя двох нещасливих людей. «Її» монолог – це історія втомленої від побуту (*«Спробуй-но вистояти з двома сітками в переповненому автобусі»* [3, с. 78]) і розчарованої в сімейному житті жінки. Вона акцентує на неможливості пізнати Його світ, світ чоловіка, незважаючи на час і близькість: *«...годі думати, що я бодай трішки знала тебе за сорок років. Ми ніколи нічого не будемо знати про свого ближнього, хай навіть він сидить у нас на карку»* [3, с. 78]. Характерно, що жінка вдається до узагальнень «ми», «нас», поширюючи свій особистий досвід на екзистенцію жінки взагалі. Вона фіксує так би мовити глобальний когнітивний дисонанс між її уявленнями, що виявилися ілюзією, про гармонійне життя і особливо старість як його завершення: *«Мріяла: от піде Михайлик на пенсію, будемо жити, як пташки в гніздечку. Опікуватись один одним в затишній нашій квартирці. Будемо гуляти погожими днями по парку Коцюбинського. Нікуди не квапитись,*

так і жити до самої смерті серед тихого сяйва нашої осені» [3, с. 78]. Зміст цієї мрії конструюють архетипні образи дому («затишна квартирка» і порівняння з гніздечком), саду («гуляти <...> по парку»), зіставлення людської щасливої старості з порою року – «тихого сяйва нашої осені».

Як і жінка, «Він» у своїх роздумах ословлює думку про марноту прожитого, бо вважає, що витратив життя на роботу: *«Я жив і не мав часу. Лише робота, робота, робота»; «Боже, мати одне-єдине життя і прожити його так безглуздо й самотньо...» [3, с. 78]. Як і Вона, чоловік по-іншому бачив власне життя, де так само є природа і свобода вибору займатися тим, що відповідає його душі. Враження, що такий монолог «Я бачив себе вільним десь у лісовій сторожці на краю лісу, серед трав, квітів, метеликів і бджіл. І там би я майстрував своїми руками нехитрі речі з дерева або малював картини, намагаючись якнайточніше відтворити довколишній світ» [3, с. 78] міг би належати героєві на кшталт протагоністові роману «Пан» Кнута Гамсуна. Як і в лейтенанта Глана, за плечами героя «Сліпучого лиця...» досвід військового. Але в новелі Галини Пагутяк цей мотив отримує більш трагічну інтерпретацію: отримавши поранення, він назавжди втратив можливість стати батьком. Ця обставина стає частиною екзистенції жінки, яка прийняла бездітність їхнього шлюбу як покуту і необхідність християнського милосердя: *«Це – доля. <...> Що не кажи, а могли б стати щасливими, якби не війна. <...> Для людей ми стали подружжям, а перед Богом – братом і сестрою» [3, с. 79]. Такий, на нашу думку, мотив покути увиразнює образ горба (варіант архетипу гори Голгофи), де живе чоловік: *«Мені ж щораз важче дертися на того горба, де вже й стежки за листям не видно, і таке воно слизьке та мокре – б-р-р!» [3, с. 79]. І якщо жінка мріяла про «затишну квартирку» як символ гармонії зовнішнього і внутрішнього, то помешкання чоловіка – це радше щось хтонічне і скороминуще. Це *«хатка на курячій ніжці така маленька, що її просто засипле колись листям, і стара не знайде до неї дороги...» [3, с. 79]. Таким себе відчуває і чоловік, для якого смерть – це звільнення від страждань, від тягара турботи давно вже некоханої дружини. Міфопоетика топосу смерті тут****

пов'язана з мотивом метаморфоз – чоловік перетворюється у своїй свідомості на частину «рослинно-комашиного життя». Водночас у цьому вбачаємо і перегук-полеміку з кафкіанською образністю, де, на відміну від перетвореного на комаху Грегора Земзи, герой Галини Пагутяк у такій метаморфозі бачить оту ідеальну формулу, яку не зреалізував упродовж життя: *«Дурненька, ти й не здогадуєшся, що сталося зі мною, як несподівано я знайшов вихід: залишитися тут і не належать нікому. Я став жуком, що повзе вгору по зламаній травинці, квіткою, птахом, зім'ятим листком. І нарешті зрозумів привабливість такого рослинно-комашиного життя»* [3, с. 79]. Із думками про *«чорну невдячність»* і неприйняття чоловікового рішення жити усамітнено, жінка в чергове приходять у його незатишний дім, не здогадуючись, що Його вже немає. Парадоксально, що навіть кілька годин, коли, очікуючи чоловіка, вона проводить у цій хатинці, дають їй полегшення, щоб і далі продовжувати нести свій «хрест», бо він для неї – її ненароджена «дитина». Ця новела, на нашу думку, може сприйматися начерком великого епічного твору про самотність вдвох, долю, війну, взаємозалежні токсичні стосунки, втрачені ілюзії про щастя, а про ілюзію шлюбу як порятунку від самотності.

У новелі *«Втрата пам'яті»* Галина Пагутяк не тільки звертається до наскрізного для своєї творчості мотиву втрати пам'яті, але і переносить його у простір проблематики жіночої прози. Відповідно – у творі репрезентовані жіночі персонажі кількох типів із парадигми стереотипних, про які писала свого часу С. де Бовуар у «Другій статі». Перші два – це стереотипні для патріархатного світу персонажі жінка-жертва і жінка-домогосподарка. Перша в житті наратора-чоловіка з'являється випадково: він присутній при насильстві, але як і інші, є байдужим свідком. Це відбувається буденно, у приміщенні, що нагадує «низ»: *«пішли <...> у якийсь напівбогемний, напівзлочинний підвал, де п'ятика була в розгулі, у темному кутку якийсь лайдак бив жінку, але ніхто за жвавою розмовою на це не звертав уваги»* [3, с. 43]. Друга жінка – це його дружина, що байдуже реагує на його пізній прихід (*«жінка лише клінула отупілими від телевізора очима й знову задрімала»* [3, с. 43]) і навіть не хоче

подивитися на диво, коли жовтий дощ перемінюється на червоний. Жоден із таких типів жінки в принципі не може вберегти наратора від втрати пам'яті. Коли це стається, то його рятує *«жінка у довгій латаній сорочці»*. Важливо, що шлях до порятунку лежить у сходженні в ще глибший «низ», щоб лише після цього побачити вихід. Жінка *«веде вниз-вниз-вниз, у темряву, аж доки попереду не заблистіла цятка світла. Жінка виводить вас через пролом у стіні на поле зеленого жита. Дбайливо садовить на межі, а сама приєднується до таких, як вона, жінок в білих сорочках, що жнуть»* [3, с. 44]. Ідилічна картина мирної праці з символікою білого одягу відсилає до біблійного раю чи до питомого для прози Галини Пагутяк «саду». А образ жінки, слідом за якою рухається до світла герой-чоловік, пройшовши перед тим «пекло», – до аналогічного змісту «Божественної Комедії» Данте. Але якщо протагоніст Данте, сягаючи свого Раю, у такий спосіб проходить символічний шлях пізнання, то в новелі «Втрата пам'яті» чоловік втрачає пам'ять про той досвід, який робив його нещасним, і знову повертається до наївно-дитячого стану душі: *«Брудного, зарослого, старого чоловіка нема. Є хлопчик, що сидить на межі й пересипає землю з однієї долоні в іншу»* [3, с. 44]. Отже, йдучи за жінкою-мрією, чоловік має шанс очиститися від бруду світу, стати за Христовим закликком бути як дитина, у гармонії з собою.

Певний перегук із новелою «Втрата пам'яті», де жінка показана крізь призму уяви чоловіка про такі її ролі, як «жертва», «набридла дружина», «жінка-недосяжна мрія», спостерігаємо в новелі Цань Сюе *«Анонім»* («匿名者»). Авторка, окрім іншого, порушує у творі питання відносності віку. Але, на відміну від новели «Жінка з ногами ніби рибальська сітка» (її аналіз у параграфі 2.2), розглядає його не в контексті поколіннєвої проблематики, а в контексті інтимної. У якийсь момент у парі коханців назріває криза, першими проявами якої є думки чоловіка про вік коханки: *«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'ялих 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 [8])¹. Зіставляючи «тоді» і «зараз», чоловік помічає ознаки старіння жінки. Нав'язливими стають одоративні образи: запах поту («він відчув легкий запах поту її тіла, це роздратувало його. Дивно, адже в молодості вона ніколи не пітніла, і він вже 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 [8]) і запах моргу («у її волосі заплутався запах моргу» [8]). Вони сигналізують не тільки про тілесний розпад, а і про смерть стосунків. Мужчина починає згадувати давні образи, зосереджуватися на дріб'язковому, акцентувати на негативних емоціях, які раніше його не дратували, а тепер складають символічний «мартиролог» їхнього кохання: «вона критикувала його квартиру» ([8]), «раніше, дуже давно, вона була нетерплячою, часом навіть грубою» ([8]), «він згадав про свою улюблену порцелянову чашку з блакитними квітами, яку вона викинула у вікно» ([8]). («她批评过他的住处; “以前”, 很久以前, 她确实很急躁过, 甚至有时还很粗鲁”; “他记得他最喜爱的那只蓝花瓷杯就是她从窗口扔出去的»).

Мотив болісних стосунків оприявлюється в образах крові, уявного навмисного вбивства випадкового перехожого, моргу, трупів, які виринають у свідомості чоловіка, коли він згадує про складні взаємини з коханою. Він блукає лабіринтами пам'яті, і місцями, де колись вони зустрічалися. Але тепер «чим старшою вона ставала, тим холоднішим ставав її тон і погляд, а прірва між ними ще глибшою» (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 [8]). Згадуючи її обличчя, він бачить оленя. Щоб означити наступний етап деградації їхніх стосунків, письменниця вдається до фантастичного

¹ Тут і далі переклад всіх творів Цань Сюе здійснений авторкою дисертації.

прийому: жінка відкушує шматок м'яса на руці чоловіка. А потім почала «носити потворний чоловічий одяг, і ніколи його не змінювала, ставала все бруднішою і обшарпанішою...» (穿着一套难看死了的男人的外衣就再也不换了, 越来越脏, 越来越褴褛 [8]).

Отже, стосунки стали для чоловіка «душевною каторгою» (无尽的精神苦役 [8]). Та попри це він не спробував їх «оживити», більше переймаючись не внутрішніми переживання жінки, а лише її зовнішністю. На нашу думку, «нитка», яка поєднувала цю пару – страх бути самотнім, де кожен із них залишився для іншого «анонімом».

Типологічно близькими в розрізі інтерпретації шлюбу як емоційної і соціальної пастки, у якій опиняються чоловік і жінка, які стають чужими людьми, є твори Цань Сюе «Віл» і «Пейзаж у руїнах». Як і в Галини Пагутяк, у Цань Сюе проблематика шлюбу, взаємин чоловіка і жінки зазвичай корелює з образами семантичного поля «дім». Але якщо в українській письменниці дім (а отже і родина) нерідко руйнуються внаслідок соціально-політичних катаклізмів, то в Цань Сюе саме відсутність змін стає однією з причин родинного краху. Так, оповідання «*Віл*» («公牛») зі збірки «Стара мандрівна хмарина» («苍老的浮云») (1998) часто опиняється в об'єктиві уваги дослідників (Чжо Цзінь [244], М. Война [43], М. Война, О. Воробей [39], Н. Ісаєва [74, 76]) творчості Цань Сюе. Це зумовлено, вважаємо, тим, що в цьому тексті знайшли відображення типові елементи (тематика, проблематика, стильові особливості) поезики Цань Сюе. Завдяки архетипно-міфологічному наповненню таких образів, як «віл», «дім», «сад», «дзеркало», які Цань Сюе розкодує, ця розповідь стає авторським варіантом історії зруйнованих ілюзій. У традиційній інтерпретації всі ці образи пов'язані з позитивною семантикою: «дім» – свій простір, де безпечно і надійно; «сад» – душевний спокій; «дзеркало» – самопізнання; «віл» – тварина-помічник. Але в тексті Цань Сюе вони не просто набувають нових, а й подекуди протилежних значень. Так, авторка фіксує повільне руйнування дому, з одного боку, і очікування героїнею чогось нового,

з другого: *«Того дня на вулиці дощило. Віяв вітер, плоди на старому тутовому дереві, поскрипуючи, впали на черепицю будинку, утворивши дірку. Через велике дзеркало на стіні я побачила у вікні відблиск фіолетового кольору. Ну, звичайно, це була спина вола, він повільно рухався. Я підбігла до вікна і висунула голову»* (那天外面雨濛濛的。风刮着，老桑树上的桑椹“噼里啪啦地落到瓦缝里。我从墙上的大镜子里看见窗口闪过一道紫光。那是一头公牛的背，那家伙缓慢地移过去了。我奔到窗口，探出头去 [6]). Пошуки жінкою вола можна сприймати як пошук підтримки, допомоги. Адже відомо, що віл традиційно асоціюється із силою, терпінням, важкою працею [177, с. 192]. У китайській картині світу образ вола входить до семантичного поля «дім», позаяк ототожнюється з домашньою твариною. Віл – тварина-помічник, що тягне плуг. Як зазначено у Словнику китайських символів, навіть сьогодні багато китайців відмовляються споживати яловичину, вважаючи аморальним вбивати та споживати істоту, яка допомагає їм із урожаєм [166, с. 222]. Але парадокс у тому, що руйнування дому у творі також пов'язане з волом: поява щілини у стіні спричинена ним (*«Я їла перед віконом, в дерев'яній стіні була щілина, раптово з'явився добре знайомий відблиск фіолетового кольору, віл встромив ріг у цю щілину. Ще раніше, він зробив цю дірку. Я знову і знову висовувала голову і побачила його брудний зад»*) (我正坐在窗前吃饭，板壁逢里忽然闪出那道熟悉的紫光，一只牛角伸进来了。原来它把板壁捅了一个洞。我又探出头去，看见了它浑圆的屁股 [6])). Отже, дім як одна з традиційних цінностей китайського буття починає зазнавати руйнування і через зовнішні чинники (віл), і через час. Проте жінка все ще сподівається на зміни. Це пов'язане з мотивом очікування на зустріч із волом. Аналізуючи оповідання «Віл», Чжо Цзінь у «Дослідженні Цань Сюе» («残雪研究») вважає, що силует вола – це завжди тривале та невідступне бажання або очікування всередині головної героїні, рушійна сила в її неспокійній душі [244, с. 58]. Та подальше декодування символів наводить на думку, що єдині зміни, які відбуваються, – це старіння. Авторка увиразнює мотиви «руйнування» людського тіла,

наближення смерті: *«Відучора він не приходив. Вчора я стояла біля вікна весь день, розчісуючись дерев'яним гребінцем, і помітила, що не вистачає одного зубця, не перестаючи дивитись на скло вікна, я розчісувала своє сухе, коротке волосся. У віконному склі я побачила величезний пучок волосся, який застряг між зубцями гребінця»* (从昨天起, 它就不再来了。昨天, 我在窗口站了一整天, 用一把缺了齿的木梳对着窗玻璃不断地梳我那一头干枯的短发。在窗玻璃上, 看见我的头发大束大束地脱落在梳齿间[6]). Авторка також персоніфікує смерть у традиційному для фольклору образі переродження та білого простирадла: *«Раніше на вулиці біля нашого будинку росло велике дерево, подув вітер, мелія ацедарах, яка зав'яла, переродилась. Під деревом рік за роком сохне біле простирадло для того, щоб обернути мертве тіло матері. Згодом його дійсно використовують для цього»* (在我们从前的小屋外面, 张着一株大苦楝树, 风一吹, 枯死的苦楝子哒哒落地。在树底下, 张年累月晾着一床白被单, 那是用来包裹妈妈的尸体用的。后来, 果然用上了它 [6]). У цьому ж ряді й образ дзеркала. Загалом, як зауважувала свого часу М. Война, у творах Цань Сюе розвивається ідея зв'язку між дзеркалом та душею людини. Дзеркало є провідником персонажа в пошуках себе, це певним чином магічне дзеркало [41, с. 66]. Дослідниця також вважає, що образ дзеркала так чи так використовується авторкою майже в кожному оповіданні. Усвідомлення себе крізь дзеркало є першим етапом самопізнання, погляд на себе і на світ зсередини. Далі процес буде поглиблюватися та ускладнюватися, герої занурюватимуться у глибини підсвідомого, до першоджерел психіки, переходитимуть на другий рівень самопізнання [41, с. 66]. Межі та рівні духовного світу головних героїв відрізняються, а отже дзеркало продукує для кожного з них окремі картини. <...> Усі дзеркала у творах Цань Сюе є доказом розколу «Я» особистості [43, с. 104]. В оповіданні «Віл» героїня за допомогою дзеркала проклала кордон між собою та чоловіком, між реальним та ірреальним світом. Дивлячись годинами в дзеркало, вона хоче побачити там вола. І цим викликає агресію чоловіка, бо так Гуань усвідомлює, що вони ще більше

відчужуються один від одного: *«У дзеркалі можна побачити далекий шлях. Там тіло гігантської тварини, яка тоне у воді, чути глухий звук відчайдушної боротьби, коли він з останніх сил намагається вижити, з носа виходить густий чорний туман, з горла пробивається яскраво-червона кров. Я з жахом озирнулася і побачила, як чоловік високо підняв кувалду і вдарив нею по дзеркалу»* (从镜子里面可以看得很远。在那里，有庞大的动物的身躯倒在水里，“啪嗒啪嗒”地作垂死的挣扎，鼻子里喷出浓黑的烟雾，喉咙里涌出鲜血。我惊骇地回过头来，看见他高举着大锤，向那面镜子砸去 [6]). На нашу думку, дзеркало в оповіданні більше відповідає концепції, яку, користуючись лаканівською метафорою дзеркал, запропонувала свого часу в праці «Дзеркало іншої жінки» Л. Ірігаре. Французька дослідниця застосувала метафору увігнутого (кривого) дзеркала, оскільки така позиція відповідає сприйняттю жінки Іншою панівною чоловічою «мовою» (*«Одного разу я подивилась в дзеркало і побачила волосся, покрите сивиною, у куточках очей стікав зелений сухий гній»* (有一，我也不知不觉得说起来，我照了照镜子，发现自己白发苍苍，眼角流着绿色的眼屎 [6])).

Усвідомлення проминальності, проте, не штовхає героїню до розпачу, а навпаки – робить її недоторканою для образ і роздратування через нескінченні розмови чоловіка про його хворі зуби, робить байдужою до його вчинків. Особливо, коли з'ясовується, що матір жінки померла, помилково випивши забуті чоловіком таблетки від сну. Для нього вона Інша (не дивно, що її улюблена тема – квіти, тоді як чоловікова – власні хвороби), і жінка це приймає. Тож фраза *«Ми разом дійсно природжена пара»* (我们俩真是天生的一对 [6]), яку Гуань каже на самому початку, звучить як сарказм. Не почувуючись щасливою в домі (авторка наголошує і на такому топісі «нещасливого простору», як ліжка), жінка обирає «своїм» простором сад. Тут вона працює, доглядає троянди, можливо, лише в цьому місці відчуває, що вона живе. Але і сад не стає для неї цілковито «своїм»: хтось невідомий залишає сліди серед квітів (*«Людина проходила через сад троянд і лишила дуже помітні сліди своїх*

чобіт для верхової їзди» (一个人从玫瑰园穿过，用马靴在中间踩出很深的脚印 [6])). На нашу думку, цей мотив є спільним і для Цань Сюе, і для Галини Пагутяк, де сад – це переважно частина «чоловічого» світу. На руйнування індивідуального простору у «Волі» вказують і образи зів'ялих квітів, що символізують плинність часу, молодість, що згасає: *«Ці коріння троянд повністю погнили від дощу. Я повернула голову, панікуючи, сказала йому: “Пелюстки стали бліді”»* (那些玫瑰的根全被雨水泡烂了。我缩回头来，失魂落魄地告诉他，花瓣变得真惨白 [6]). Отже, в оповіданні «Віл», на нашу думку, побутова історія з життя подружньої пари стає символічним текстом про самотність, а буквальним – розповідь про шлюб, що перетворився на паралельне існування двох уже чужих один одному людей.

Із «Волом» діалогізує новела *«Пейзаж у руїнах»* («断垣残壁里的风景») зі збірки «Вибрані твори Цань Сюе» («残雪自选»). Образ тріщини у стіні, образ егоїстичного чоловіка і розчарована у стосунках жінка, шлюб як пастка – це спільні художні топоси для простору обох творів. Оповідачка «Пейзажу у руїнах» фіксує «розломи», які відбуваються у їхніх із чоловіком стосунках. Втрата цілісності зв'язку, поява емоційних «тріщин», які стають початком кризи, перетворюють картину колись взаємних почуттів на «пейзаж у руїнах». Новела «Пейзаж у руїнах» – ще один психоаналітичний етюд Цань Сюе, де авторка пропонує художнє дослідження неминучості особистої драми, якщо втрачається спільність інтересів. *«У минулі часи ми з ним мали спільний інтерес до руїн...»* (想当初，我和他对断垣残壁的兴趣... [5]), – зауважує жінка. Вона розуміла і приймала недосконалість чоловіка, який жив фантазіями, зациклившись на власній любові до пейзажів. Як і у «Волі», де чоловік весь час говорить про свої хворі зуби, у «Пейзажі...» такою темою є водорості і болота, які чоловік розглядає крізь тріщину у стіні. Можливо, у такий спосіб авторка веде мову про обмеження його світогляду і егоїстичну позицію, яка витісняє «світ» і почуття жінки з його власного. Так питома для Цань Сюе ідея пізнання як «зазирання всередину себе» отримує драматичну інтерпретацію.

Важливо, що оповідачка не тільки відчуває наближення особистої катастрофи, а й помічає, як змінюється її сприйняття світу разом із усвідомленням втрати почуттів: відтоді, як вони прибули в це місце, *«сонце перетворилося на холодну символічну кулю. Зовні все ще виглядало яскравим об'єктом, але ми не відчували ані найменшого тепла, коли грілися під його променями»* (太阳就变成了一个冷峻的、象征性的圆球。表面看起来, 那光芒依然是灿烂夺目的, 但我们沐浴于其中并不感到丝毫的温暖 [5]). Фізичний холод, яким тепер постійно проймається жінка, – це проєкція холоду їхніх з чоловіком стосунків. На відміну від чоловіка, вона не може жити лише у фантазіях, і те, що колись їх об'єднувало, тепер – відчужує: *«зараз для мене ці водорості та болота, які плавають туди сюди – це лише краєвиди. Вони підкорили моє серце своїми яскравими і прекрасними, мінливими кольорами, але це було дуже давно»* (现在对于我来说, 那些水藻和沼泽只是一些浮来浮去的风景。它们曾以其亮丽的、变幻的色彩征服过我的心, 但这毕竟是很久以前的事了[5]). Навіть розуміючи, що *«пристрасть між нами згасає з кожним днем, і тепер ми майже не звертали уваги один на одного і просто займались своїми справами»* (我们之间的热情在一天一天地稀薄下去, 现在我们很少注意对方, 而只是各顾各的事情 [5]), чоловік і жінка ще сподіваються на диво. Таким, на їхню думку, має стати прихід літньої жінки, яку обоє знали з дитинства, але ніколи не розмовляли з нею. Вона рухається з опущеними повіками, і зустріч із нею (принаймні так здається жінці) має зазначити зміну у їхніх з чоловіком стосунках: *«обоє відчували без жодної видимої причини, що вона має пройти через це місце, і що наша мета в житті може полягати в тому, щоб дочекатися, коли вона пройде повз нас»* (无端地觉得她一定会从此地路过, 而我们的生活目标, 或许就是等着看她路过 [5]). Тут, вважаємо, Цань Сюе застосовує типовий для поетики абсурдистської драми, зокрема оприявлений в «Очікуванні на Годо» Семюеля Беккета, мотив очікування змін за умови пасивності і нерозуміння мотивації цих змін. Чоловік і жінка марно сподіваються на прихід літньої жінки або на дитину, яка має сповістити про її

прихід. Можливо, так алюзивно авторка вказує на сподівання, що або авторитет старшого покоління (образ літньої жінки), або дитина зможуть врятувати союз уже чужих один одному людей, яких все ще тримає разом слабка «нитка» страху перед смертю.

Шлюб і розчарування – два мотиви, що переплітаються і в новелі «Побачення» («约会») Цань Сюе, і у творі Галини Пагутяк «Кров і піт вигаданого світу». Так, у *«Побаченні»* протиставляються два світи – реальний та ірреальний. У реальному світі героїня не хоче, щоб її помічали, вона не займається домашніми справами (це робить чоловік), все, чим вона переймається – це зустрічі з вигаданим ідеальним чоловіком у її уяві. На нашу думку, жінка персоніфікує власного чоловіка в уявного, такого, яким би вона хотіла, щоб він був: люблячим, ніжним, турботливим. Але і над реальними стосунками вона не хоче працювати. Вона «заховалася» у своєму ірреальному світі, там їй комфортно, вона кожного дня ходить на побачення з іншими чоловіками, її ж чоловік знає про це, проте ставиться до цього байдуже, він лише виконує обов'язки домогосподарки: *«Сьогодні він зустрівся зі мною. Він такий самий, як і я, такий, яким я завжди собі уявляла. В останні роки зі мною зустрічалися різні люди, і всі вони були такими, якими я їх собі уявляла. Здебільшого я не ходжу на таємні зустрічі, а просто зустрічаюся з ними у своїй уяві. Були окремі випадки, коли я і справді ходила на побачення, після яких приносила сувеніри з пергаменту, моя книжкова шафа забита цими різнокольоровими дрібницями. Я сиділа, дивилася на них і раптом розсміялася. Мій чоловік завжди протикав їх спеціальним віником під приводом прибирання»* (今天他与我约会。他是一个和我同类型的人，我想象出来的那种人。近年来，有各种各样的人与我约会，他们都是我想象出来的那种人。我多半并不亲自赴约，只在脑子里与他们幽会，也有个别时候，我果真去赴约，然后带回一些蜡纸做的纪念品，我家里的书柜里就摆满了这些红红绿绿的小东西。我坐在那里盯着它们，一下子就“嘿嘿”地笑出了声。我的丈夫总是借口打扫卫生用一把特制的条帚在那些小东西上面戳来戳去的 [6]). Проте, на нашу думку, авторка

хотіла показати, що у своїй уяві головна героїня чекає на побачення не з іншими чоловіками, а саме з власним, хоча і усвідомлює, що їхні стосунки, на її превеликий жаль, змінилися. Жінка потребує чоловікової уваги, але може отримати її лише у своїх снах: *«Ми з тобою гуляли по полю». Я здогадалася, що він посміхнувся: «Ти така легка, що ходиш навшпіньки. Ти казала, що боїшся розтоптати якісь дрібнички. Я взяв тебе за руку, і на згині моєї руки нічого не було, ти була легка, як клубочок диму. Перед світанком у полі сильно пахне сіном, і все навколо темне. Твоя біла сукня мерехтіла»* (我和你在原野里漫过步。我猜出他微笑了一下，你那么轻，还是踮起脚走路。你跟我说过，你是怕踩碎了什么东西。我挽着你，我的臂弯里什么也没有，你轻得像一缕烟。黎明前，原野里有很浓的干稻草味，周围黑得厉害。你的白袍子一闪一闪 [6]). Жінка постійно чекає його, марить ним, проте, навіть у мріях розуміє, що не зможе бути з ним. Натомість чоловік змушує її думати, що це вона винна в тому, що самотня: *«Місто величезне і безлюдне вночі. Я стою в темних тінях і кличу тебе, але ти не чуєш. Одного ранку, коли подув гірський вітер, ти сиділа біля вікна, вдивляючись у щось, а потім босоніж вийшла на вулицю. Твоє коротке волосся спадає на плечі, а на білу сукню злітаються золоті метелики»* (城市很大，一到夜里就荒无人迹。我站在黑影里大声呼唤你，你怎么没有听到。一个山风吹来的早晨，你坐在窗前凝视着什么东西，然后你赤着脚走到外面来。你的短发披在肩头，白袍上落满了金蝴蝶 [6]). Чоловік залишає її раз за разом, не може дати їй впевненості у їхніх стосунках, тож жінка не може покладатися на нього: *«У глибокій темряві я впізнала його. Він прошепотів до мене, мої губи вигнулися, а очі стали схожими на два вогники. Він сказав, що залишив мене тоді, бо втомився. Він мусив залишити мене перед світанком, коли краплі дощу падали на бананове листя. “Я теж втомилася. Коли я ходила босоніж по вулиці, на моїх ногах з’явилися кров’яні пухирі”. Я потайки вчепилася в його руку: “Ти завжди з’являєшся в найнесподіваніші моменти”»* (在深沉的黑暗里，我认出了他。他悄悄地告诉我，我的嘴唇弯曲得多么厉害，眼睛如同两盏灯

。他说那时他撇下我，是因为他很累。他不得不撇下我，在黎明前，雨滴打在芭蕉叶上的那一瞬。“我也很累。我赤脚在外面穿来穿去的时候，脚掌上打起了一排排血泡。”我偷偷地偎在他的臂膀上，你总是在意想不到的时刻出现 [6]). Болісні стосунки пари Цань Сюе позначає і фізичними тілесними стражданнями.

Внутрішній неспокій і самотність у шлюбі штовхає жінку до уявних зустрічей з «іншими» чоловіками, щоб відчувати себе живою: *«Ми з ним будемо жити вічно. А ввечері, коли на деревах защебетали канарки, ми вдвох відчинили вікна у своїх кімнатах, впустили сутінковий туман і поринули у ті ж самі старі непереборні мрії»* (我和他会永远活下去。在傍晚，金丝雀在树上叫起来，我们俩各自在自己房中推开两扇不同的窗子，将暮霭收进屋内，沉浸在同一个古老的、无法摆脱的遐想之中 [6]).

На відміну від Цань Сюе, яка в «Анонімі» надає «голос» жінці, у творі *«Кров і ніт вигаданого світу»* Галина Пагутяк робить наратором персонажа-чоловіка. Уже в назві зазначений уявний, вигаданий, простір, у якому, проте, триває важка праця і боротьба, які позначають образи «кров» і «ніт». І вони – це *«почуття, здатні перетворити реальність у неможливість»* [3, с. 20]. Почуття і вигаданий простір – це два мотиви, які конструюють химеричне розгортання сюжету цієї новели, де можна виокремити три ключових епізоди. Перший – це початок новели, який створює оманливе відчуття романтичної історії про юного мрійника. У сні йому привиділася дівчина, погляд якої благав про допомогу. Цей сон веде його в дорогу (*«...я повернувся до стіни, щоб не забути сон, який віднині вирішував мою долю»*) як лицаря на пошуки Прекрасної Дами, яка просить про допомогу. Щоправда, при слові «лицар» вчувається дещо іронічна інтонація (*«Невідомо скільки часу відбере в нього дорога, але треба було вставати дуже рано, зі сходом сонця, як і належить справжньому лицареві, шукачеві»* [3, с. 20]), але вона готує атмосферу другого епізоду. У ньому романтика поступається місцем очікуванню драматичної розв'язки: юнак приїздить у село до дівчини, з якої вже два роки веде

листування. Але після особистої зустрічі в ньому зароджуються сумніви і розчарування: *«Цілую. Люблю», – писав у листах до неї. Але не згадав слів наступного дня, коли побачив довкола себе ліси, гори й полонини»* [3, с. 21]. Галина Пагутяк зумисне озвучує думки тільки юнака, натомість дівчині залишає відчуження, у тім числі й передчуття розриву. Її світ видався йому чужим: *«Правда, згодом він зрозумів, чому не може тут залишитися, – дисгармонія. І краса буде чужою, і любов принизливою, коли тебе люблять не знати за що, люблять будь-якого, а найбільше нещасного, хворого»* [3, с. 21]. Третій фінальний епізод ніби замикає композицію твору: юнак знову отримує звістку про дівчину, але тепер це не сон, а лист, де його запрошено на її весілля. Якщо у сні він бачив її *«мертвою, з перерізними жилами на худенькій руці»*, то тепер реальність видається сном, бо він не хоче прийняти того, що спізнився і сам підштовхнув дівчину до шлюбу без любові: *«Дурна. Божевільна», – повторював сам собі, міряючи берег до заростів верболозу. Мабуть, то був сон. Бо такого не могло з нею статись»* [3, с. 22—23]. Образ смерті так само виринає і в цьому епізоді в незвичному елементі весільного одягу, і у спогаді про побачене у сні дворічної давності: *«... танець був довгий, як вічність, поверх котрої він не міг заглянути і побачити кохану в білому платті й чорному серпанку, що закривав бліде, як сніг, лице, з якого витекла кров два роки тому, взимку»* [3, с. 23]. Таким чином, історія, що розпочиналася як сюжет лицарського роману, закінчується за традицією цього жанру, коли закохані не можуть бути разом. Але, на відміну від соціальних чи фантастичних перешкод, у Галина Пагутяк постає буденна драма *«коли на широкому шляху розминуться двоє...»*[3, с. 23]. В авторській інтерпретації основна причина цього, як і в Цань Сюе, у відсутності спільних інтересів: дівчина володіє магією читати в душі людини (*«Дівчина відчула його настрій, і їм гарно було удвох рвати вишні. Дарма що він знав, як швидко минає один настрій і його заступає інший»* [3, с. 21]), бачить світ більш трагічно: *«Вона не раз його дурила, вигадуючи різні трагедії. Певно, живе й досі у вигаданому світі, де навіть нудний осінній дощик віщує другий потоп і тому моторошно гарний»* [3, с. 21]. Натомість у

чоловіка інша, поблажливо-раціональна, позиція: *«Треба себе берегти»* [3, с. 22], що сигналізує про його егоїстичну душу. Топос танцю на весіллі, коли юнак перетворюється на порожнечу через розуміння своєї самотності нагадує емоційний малюнок танцю у *«Камінному хресті»* В.Стефаніка, коли свій розпач через вимушену імміграцію Іван Дідух оприявлює в несамовитих рухах прощального танцю. Оксимиронне поєднання танцю як вияву радості і трагедії втрати для обох (*«бо такого не буває на весіллі, з яким несумісні смерть і чорний серпанок»*) фіналізує картину невігданих страждань у тому вигаданому світі, що насправді є авторською грою в неіснуюче.

Більш драматична інтерпретація шлюбу як поєднання двох *«незнайомців»* чи двох божевільних пропонує Цань Сюе в новелах *«Життя двох незнайомців»* (*«两个身世人不明的人»*) і *«У пустелі»* (*«旷野里»*). Центральні персонажі твору *«Життя двох незнайомців»* – це подружня пара душевнохворих. Безіменний чоловік і жінка на ім'я Жу Мей проживають власні сценарії буття, час від часу перетинаючись у реальності, щоб відчуті складну гаму почуттів: роздратування, потяг, провокації і навіть бажання, як у чоловіка, помститися Жу Мей за те, що він не має сили її покинути. Їхні неоднозначні реакції, ірраціональні вчинки, проте, є наслідками не тільки ментальних хвороб, а й складних життєвих обставин, де вони не почувалися потрібними і в безпеці. Тож витворення ними альтернативної реальності – це форма ескапізму від жорстокого світу. Кожен у цій парі живе своїм життям, але відчуває болісну потребу в один одному. Для чоловіка Жу Мей *«вона була німою і невидимою, коли йшла, немов зимовий вітер, що раптово зник. Йому неможливо було не пов'язати це відчуття, яке вона дарувала зараз, із сонячними травневими днями»* (她走的时候无声无, 像一股阴风, 一下子就没了, 他怎么也无法将她现在给人的这种感觉与五月的艳阳天联系起来 [6]). Момент їхньої першої зустрічі промовисто засвідчує, що Інакшість – це їхня спільна риса: *«Вони познайомилися в парку на лавці, коли він дрімав у виблисках сонця, яке заходило за обрій <...>. Вона була тонкою і легкою, як вербовий листок, і, здавалося,*

чекала на когось, хвилювалася, весь час підводилась і озиралася навколо. Лише через мить він зрозумів, що жінка сидить не на лавці, а висить у повітрі на висоті приблизно півтора дюйма над поверхнею <...>» (他和她的相识是在公园里的一张旧长椅上, 当时他正在落日的余晖中打盹<...>她又薄又轻, 像一片柳叶, 她似乎在等什么人, 很焦躁, 不停地站起身来四处张望。隔了一会儿他才发现, 女人并没有坐在椅子上, 而是坐在离开椅面约一寸半高的空气中<...> [6]).

Вважаємо, що в цьому оповіданні авторка пропонує цікаве втілення мотиву двійництва: і чоловік, і Жу Мей мають своїх вигаданих співрозмовників. У чоловіка – це Лао Цзю, який є таким собі старшим ментором, із яким він розмовляє про життя. Він стверджує, що «У моїй уяві, Лао Цзю існував завжди, як і одна з моїх ніг» (在我的印象中, 老鸞也是从来就有的, 就像我的一条腿一样 [6]). А Лао Цзю пояснює, що обрав його в натовпі, бо «похмурі очі хлопчика одразу ж привернули його у вагу, і без відома дитини він увійшов у його життя і став його другою душею» (孩子阴沉的眼神立刻吸引了他, 在孩子一无所知的情况下, 他进入了他的生活, 充当了他的另一个灵魂 [6]).

Лао Цзю – це втілення архетипу Тіні. Це помічає і Жу Мей: «Він – це ж насправді ти, тож як ти можеш повністю віддалитися від себе?» (他其实就是你, 你怎么能把自己彻底撇开呢? [6]). Так визначається потреба чоловіка в батькові, наставникові, якому б він міг звіряти всі свої проблеми. Натомість Жу Мей вигадує привабливу жінку, яка втілювала чесноти. Вона малює її вугільним олівцем, і чоловік, спостерігаючи за цим розумів, що «бачить кінець її самотності» (看出她孤单的结局 [6]).

Таким чином, чоловік і дружина як незнайомці для довколишніх через свої ментальні особливості, вигадують двох незнайомців, що допомагають їм витримати самотність і відчуження. Їхні двійники – це і частина особистості кожного. Ідентичності персонажів плінні, тому і відчувати себе щасливими, а отже, цілісними, вони не можуть. Характерно, що на персонажа з ментальною хворобою, у тім числі і жіночого, натрапляємо в творі Галини Пагутяк «Потонулі в снігах». Але, на відміну від

«Життя двох незнайомців» Цань Сюе, «особливі» (за О. Гальчук [48]) герої Галини Пагутяк залишаються самотніми.

Цікавою і радше нетиповою у плані вирішення конфлікту нам видається новела «*У пустелі*». Жіночий персонаж цього твору, на відміну від переважної більшості інертних, таких, що не визначилися в плані самототожності жіночих образів Цань Сюе, обирає самотність, ніж залишатися у взаєминах, які не приносять щастя. Топос пустелі в оповіданні «*У пустелі*» асоціюється з місцем, де діють свої правила, і те, що для інших «порожнеча», «нежиття», для когось є рідним простором. Пустеля – це дім героїні, яка прагне пізнати свій внутрішній світ, зрозуміти, що в ньому реальність, а що міраж, знайти себе. Героїня Цань Сюе свідомо створила свою «пустелю» – дім, де проходило її життя, сповнене дивних і страшних снів: *«з самого її дитинства ця квартира залишалася пустою»* (从她是小孩子的时候起, 寓所里就有这么多空房间 [6]). Жінку не бентежила занедбаність дому, а в самотності вона знаходила свої переваги. Та з часом у її життя входить чоловік. Символічно, що він намагається перетворити «пустелю» в «сад», перебираючи на себе роль Творця: *«Потім з'явився він. Одразу ж, збуджено заходився ставити на підвіконня вазони з самшитом і підмітати кімнати, кудлатий, з сідницями, що стирчать, здіймав клуб пилу. Кожному, хто не зайде, кричить: – “Зовсім інша кімната”!»* (后来他来了。一开始, 他兴致勃勃地在那些房间窗台上种上黄杨木, 还蓬着头翘着屁股, 把那些房间扫得灰雾腾腾。一有人来, 他就提高了嗓门说: “整个房间变了样! [6]). Та чоловікові спроби «оживити» цей простір у свій спосіб не вдалися. Можливо, справа не тільки і не стільки в зовнішніх змінах, у декорванні простору, як у зміні внутрішньої «пустелі» жінки, яку так і не оживив чоловік: *«Жодного разу так і не полив самшит, який і зів'яв. Деревця він викинув, і на підвіконні залишилися тільки пусті вазони, які ночами нагадували скелети»* (他一次也没浇过水, 黄杨木全根死了。他扔了它们, 剩下许多空钵子摆在窗台上, 夜间看去酷似许多骷髅 [6]). Не дивно, що образ чоловіка позначається

типовою для Цань Сюе анімалістичною поетикою – чоловік-ведмідь, поряд із ним їй ввижаються змії.

Подружжя все більше віддаляється. Чоловік злиться на дружину, яка не підлаштовується під запропоновану ним модель сім'ї, не бачить в ньому лідера, і головне – залишається для нього незрозумілою, Іншою: *«ти зовсім не можеш тримати себе в руках, вчора розбила прес-пап'є, те, що з головою лева, – знову і знову, він вперто повертався до цієї історії»* (昨天你打破镇线, 就是狮子头的那个, 你就不能克制一点。他愚顽不化地又提起那件事 [6]). У їхньому домі немає світла, і *«пара демонстративно голосно тупотить по підлозі»* (两人都故意把脚步踏得更响些 [6]), щоб не наштовхнутися в темряві один на одного. На нашу думку, так авторка вдається до метафоричної мови, щоб зобразити «темряву», яка пролягла між подружжям. Їх самих дивує ця нова реальність, і вони не усвідомлюють, де закінчується реальність, а де починається сон. Саме в сновидіннях оприявлюється ступінь відчуження подружжя: *«ночами вони дивляться сні, не засинаючи»* (夜里, 他们俩醒着做梦的时候 [6]). У цьому творі оніричні мотиви, на нашу думку, відіграють важливу роль, показуючи істинні настрої героїв: *«Неможливо уявити, скільки часу вони не спали. Лише приляже, в вухах лунають ці дивні звуки, розплющивши очі, вона бачить чоловіка, який жує джут, а з серця стирчить голка»* (已经记不得有多久, 他们俩再也没睡觉了。她躺下, 耳边六该响起那种奇怪的声音, 睁开眼来, 发现丈夫闭着眼在嚼咬那根止血带, 粗大的针头正插在他的心脏上 [6]). Так підсвідомість жінки породжує сновидіння, у яких вона бачить смерть чоловіка, символічно витісняючи його зі свого простору, зі своєї «пустелі». Сні чи радше ставлення до них стають також одним із факторів, який ще більше віддаляє жінку і чоловіка. Відчуття нереальності того, що відбувається, супроводжується нав'язливими хворобливими думками. Так, жінка вважає, що за нею постійно шпигують: *«Видіння мене переслідує, ось в ту квартиру влізає. Ніби якась акула впливає та дихає крижаним повітрям в потилицю»* (有一个梦官随我, 就从那

个小窗口进来的。它像鲨鱼一样游进来，向我的后颈窝呼出大股冷气 [6]). Коли вона ділиться своїми страхами з колегами, то лякає їх: *«Я так і не зрозуміла, сон це чи реальність, коли на роботі почала розповідати цю нісенітницю, товариші по службі жахнулися»* (我简直分不清是在做梦还是醒着，我在办公室里讲起胡话来，把同事们吓坏了 [6]). Натомість чоловік вважає, що переживання дружини нічим не відрізняються від інших, і так знецінює її тривоги і страхи. Не отримавши підтримки, жінка почувається самотньою навіть у шлюбі, тому повертається у свою «пустелю».

Вважаємо, що у творі Цань Сюе зобразила сильну самотню жінку, яка сприймає свою самотність як прокляття, від якого не хоче чи не може позбутися, бо не бачить поряд сильного чоловіка. Більше того, її «пустеля» заповнює і простір чоловіка. Він це усвідомлює, розуміючи марноту власних зусиль підпорядкувати собі дружину. Тепер по прогнилих дошках підлоги в пустих темних кімнатах у його уяві повзають змії: *«У цих місцях нічого і не може вирости, – люто тупав він ногою. – Пустеля»* (这地方什么也长不成。 – 他恶狠狠地跺着脚。 – 一片荒漠 [6]). Символічним є фінал твору, який надає оповіданню параболічного змісту: в одному зі снів (*«це тільки сон, я сам його хотів!»*) (这不过是一个梦。我自己愿意地梦! [6]) чоловікові здається, що в безлюдній пустелі щось хапає його за ногу. У цей момент настінний годинник, пробивши останню секунду, розпадається, а по підлозі розтікається *«чорна кров»* (黑血). «Смерть» чоловіка від укусу скорпіона – пустельної комахи – засвідчує, що «пустеля» здолала його, бо тепер і його сни, як і сни його дружини, про небезпеку і самотність. У певному сенсі «У пустелі» Цань Сюе перегукується з романом Кобо Абе «Жінка в пісках»: обидва твори розкривають проблеми відчуження, втрату зв'язку з навколишнім світом, використовується образ піску як марноти буття і плинності часу. Обидва автори віддають перевагу зображенню людини у психологічній площині, тоді як соціальні аспекти відходять на задній план. Зосередившись на внутрішньому

світі героя (героїні) і Кобо Абе, і Цань Сюе порушують проблему людського існування крізь призму філософії екзистенціалізму.

Таким чином, у моделі, де представлені тексти з художнім аналізом проблеми «жінка у шлюбі», домінує мотив розчарування жінки в інституті шлюбу, від якого вона очікує, але не отримує кохання, поваги, можливості особистісного розвитку. У творах Галини Пагутяк («Сліпуче лице осені», «Втрата пам'яті», «Кров і піт вигаданого світу») жінка-персонаж, розчарувавшись, віддає перевагу ілюзії шлюбу-порятунку від екзистенційної самотності. Драматизм ситуації оприявлюється в соціальних, фаталістичних і психологічних мотивах, де специфіку буття героїні увиразнюють імпліцитні покликання на національний (Г. Сковорода, В. Стефаник,) і зарубіжний (Данте, Ф. Кафка, Кнут Гамсун, література «втраченого покоління») інтертекст.

Натомість героїня творів Цань Сюе («Анонім», «Віл», «Пейзаж у руїнах», «Побачення», «Життя двох незнайомців», «У пустелі») переживає трагедію усвідомлення того, що її шлюб – це пастка. Бо, орієнтований на патріархатні уявлення про підпорядковану роль жінки в союзі з чоловіком, такий шлюб вимагає від неї ролі «жінка, яка служить чоловікові». Мотиви самотності удвох, «втєчі» жінки у свій вигаданий світ, зображення кардинально різних систем цінностей, а відтак і поглядів на щастя, неготовність чоловіка брати на себе відповідальність не тільки за долю жінки, а й за власне «Я», употужнені в Цань Сюе художнім потенціалом естетики потворності (топоси дому-руїни, розлому у стіні, дому-пустелі з отруйними комахами, хвороблива тілесність, снімарення тощо), яка корелює з кафкіанською образністю химерного й відразливого світу.

2.2. Модель «Випробування материнством»

У малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе твори, де лейтмотивом є історія взаємин матері і дитини (незалежно від віку цієї дитини), непоодинокі. Як і відтворення особистісної драми жінки, яка втратила дитину, або так і пізнала

радості і труднощів материнства. Аналіз цих текстів уможлиблює висновок щодо окремої художньої моделі жіночої екзистенції у прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе – «випробування материнством».

Традиційний мотив материнської любові, спрямованої на підтримку сина, об'єднує в певний диптих такі твори Галини Пагутяк, як *«Дивись назад»* і *«Тебе спалить сонце»*. Він є конструктором теми підліткової самотності, у яку виливається ситуація, коли син-підліток переживає процес сепарації від матері, живучи у створеному нею «світі». В обох новелах у героя є мотив батька, який його давно покинув, є активна роль матері в житті хлопчика. І якщо в новелі *«Тебе спалить сонце»* інфернальною істотою є персоніфікована бабуся-смерть, що попереджає хлопчика про небезпеку, то в новелі *«Дивись назад»* особливими здібностями в очах хлопчика володіє його мати: *«Учора вони ходили на цвинтар, і мама так плакала, що дідो певно її почув»* [3, с. 37]. Мати, яка здатна повертати із засвітів, – це, вважаємо образ, навіяний, з одного боку, бажанням дистанціюватись на виконання програми дорослішання, а з другого боку, – страхом перед цим невідомим дорослим світом. Можливо, у цьому творі маємо психологічну студію на тему Едіпового комплексу. Так, дитинство асоціюється у героя з умовним простором матері (*«Вони з мамою чудово дають собі ради, і дні минають спокійні і безхмарні, бо вони зуміли зупинити час»* [3, с. 37], де спокійно і безпечно. Тоді як парадоксальне повернення минулого, тобто привида діда, а за ним ймовірно і батька (*«За дідом вернеться тато, який їх покинув. Не вмер, а покинув напризволяще. Хлопець не потребував його аніскільки»* [3, с. 37]), визначає перспективу перейти в інший – чоловічий світ, якого він боїться. Спогади про минуле, тобто погляд назад (*«Не треба, ой, не треба! Дідо прийде, щоб ще раз померти, тато повернеться, щоб знову зненавидіти маму й бити їх обох»* [3, с. 37]) підштовхують його до відчайдушного кроку: він розбиває дідового годинника, який несподівано почав іти, але не вперед, а ...назад. Так хлопець відмовляється від тієї «чоловічої» моделі поведінки, яка зроджувала в ньому *«похмурість, холод, тривогу»* [3, с. 37]. Для нього це стає актом нового народження. Тобто сепаруючись від матері,

син все ж не хоче повторювати шлях батька, а шукає неповторний свій. Про це, на нашу думку, сигналізують образи метеликів як архетипного образу людської душі: на початку твору мертвих метеликів хлопець ховає в коробці у своїй кімнаті, а у фіналі *«йому здавалося, що метелики не повернуться до коробки, бо сам бачив, як вони полетіли у вікно»* [3, с. 38]. Отже, у новелі «Дивись назад» мати постає творцем світу сина, де йому потрібно зробити вибір і здійснити вчинок, тобто стати чоловіком. Цей світ етично маркований і парадоксально протиставляється «чоловічому». Окрім того, силою емоційного співпереживання жінка може встановлювати зв'язок з потойбіччям і в такий спосіб спровокувати (пришвидшити) дорослішання сина.

Дорослішання як вихід підлітка за межі звичного, узвичаєного простору, де він почувається незахищеним, а отже, нещасливим, в інший «чудесний» простір, і про ціну яку він за це платить, розвивається у творі *«Тебе спалить сонце»*. У творі маємо типовий для Галини Пагутяк прийом, коли побутова ситуація перетворюється на символічний текст з алюзією на міфічний мотив Ікара. У спекотний день, щоб уникнути надокучливої домашньої роботи, хлопчик мріє втекти в гори, де є вода. У чітко означених антиноміях «низ (долина) – верх (гори)» і «вода – вогонь (сонце, спека)» окреслене властиве для романтичної традиції протиставлення матеріалізованого одухотвореному: *«Сонце було його ворогом, вода – спокусою»* [3, с. 35]. Мотив пошуку води у спеку як варіант втечі від рутини доповнюється і мотивом смерті. Авторка персоніфікує смерть у традиційному для фольклору образі старої баби, замотаної в чорну хустку, низеньку і горбату, проте і тон її звертання до хлопчика (*« – Синцю... – спиняє його баба, лагідно-лагідно, як давно уже ніхто не кликав»* [3, с. 34]), і застереження (*«тобі треба вернутися, як сонце стане між першою і другою горою»* [3, с. 34]) про небезпеку налаштовують на її інтерпретацію такою собі міфічною жрицею, пророчицею. Тоді як в образі хлопчика, що опиняється за крок до небезпеки, бо забуває про попередження (*«Сонце тебе спалить, як стане між першою і другою горою. І ти від нього не сховаєшся ніде, хіба в хаті...»* [3, с. 34]), зчитується міфема Ікара: захоплений

спокусою прохолодної води, він не зауважив, що сонце уже стало між першою і другою горою. На нашу думку, окрім іншого, у новелі «Тебе спалить сонце» не тільки ословлена думка про ковток свободи, за який сплачується висока ціна, а й оприявлений мотив набуття нових знань про світ, у тім числі і про вже знане, коли переступаєш поріг дозволеного: *«Він дивився з води на берег, і не впізнавав цих місць, бо досі бачив їх тільки з порога хати. Але звідси не видно було його хати, не чути стогону хворої бабці, крику мами, не видно було тата, який їх лишив уже давно. Були присутні лише ворог-сонце і спокуса-вода. Він міг би їх уникнути, якби залишився дома, стоячи на колінах на городі, доки би не згорбатів»* [3, с. 35]. Зроблений хлопчиком вибір між свободою, пізнанням невідомого (навіть якщо за це платиш безпекою) і існуванням у знайомому просторі, але де він почувається чужим, – це справжній екзистенційний вибір між буттям і не-буттям особистості. Тобто відтворюється ініціаційний сценарій. З огляду на роль у цій символічній історії персоніфікованої смерті-жінки, то маємо новий варіант міфу про Ікара, де постать чоловіка-батька Дедала заступає жінка із засторогою про дотримання «золотої середини».

Жінка, для якої материнство є джерелом надії на майбутнє і надихає на подолання всіх труднощів, є персонажем новели Галини Пагутяк *«Знак»*. Домашній простір, сповнений щоденної важкої роботи, героїня сприймає за в'язницю. Тож не дивно, що короткий перепочинок до якого спонукає маленька донечка, вона означає як втечу з ув'язнення: *«Жінка кидає ключ під відро, і вони швидко-швидко йдуть до хвіртки, за якою свобода»* [3, с. 41]. Серед небагатьох речей, які її тішать, *«єдиною розкішшю в її безрадісному існуванні»* [3, с. 41] є книга. Та загалом стан героїні, відтворений у тексті новели, викликає стійку асоціацію з депресією. Кілька разів у різних варіантах повторюється така собі формула безсилля: *«Нема сили», «Але несила щось сказати», «Нема коли приголубити дитину, піти з нею до лісу чи поїхати до міста»* [3, с. 41]. Але, як і чоловіки в новелах Галини Пагутяк, що мріють про свій «сад (Едем)», жінка також має надію на краще. Короткий перепочинок на природі (мотив *intermezzo*) наснажує надією. І в польоті голубів їй бачиться знак, що вони з

донькою будуть щасливі і все у них буде добре. Християнська символіка білих голубів і сакрального числа три (*«З того боку, де сонце, вилітає троє білих голубів. Вони роблять над жінкою і дитиною три круги і зникають, наче їх не було»* [3, с. 41]) увиразнюють авторську ідею міцності душевних сил жінки в складних життєвих ситуаціях.

Образ матері, яка, захищаючи свою дитину, вбиває іншу жінку-матір, є у новелі Галина Пагутяк *«Золота чаша»*. Щоправда, авторка зміщує ідейний акцент цього твору з жертвності матері на її муки сумління. Цей твір входить до циклу «Сім новел». Особливість цього циклу полягає, по-перше, у спільному підґрунті для всіх його текстів – легенд і переказів рідної авторці галицькій Йокнапатофі, утіленій у топосі Урожа, і зануренні авторки в міфологічний і архетипний зміст. Звідси і щільна архетипно-міфологічна образність води, вогню, лісу тощо. Друга особливість – спільний мотив умисного чи ненавмисного вбивства, смерті, з одного боку, і спокути, прощення/непрощення, з другого. У «Золотій чаші» відтворена складність і неоднозначність такого морального конфлікту. Історичним тлом є часи татарсько-турецьких набігів. Жінка, захищаючи себе і свою дитину, позбавила життя іншу матір – туркеню-загарбницю. Золоту чашу, знайдену серед награбованого нею, віддає в церкву. Але з часом починають відбуватись дивні речі: золота чаша щоразу повертається з церкви в її дім, а вбита жінка-туркеня приходить у сні зі словам докору: *«Мої діти за мною плачуть, а твоє коло тебе!»* [3, с. 58]. Не витримавши мук сумління, жінка кидається у воду. Таким чином, смерть, вчинена нею (характерно, що вона втопила туркеню у діжці), повертається. Імовірно, ця смерть від води символізує той спосіб, який обирає героїня для подолання травматичного досвіду і встановлення певного космічного балансу: *«Досі спить вона на дні студні, тримаючи коло грудей замість дитини золоту чашу. А її дитя плаче за неї...»* [3, с. 58]. А отже, авторка актуалізує амбівалентність міфообразу води і як покарання, і як очищення. Характерно, що там, де Галина Пагутяк говорить про злочин, покарання, спокуту є образ церкви. Але, як в іншій новелі з циклу «Сім новел»,

«Двісті років тому в Урожі...», будівництво героєм храму не убезпечило його від покарання, у «Золотій чаші» пожертвувана церкві коштовність не позбавляє жінку мук сумління. Суд над собою виявляється вищим за Божий.

Мотив втрати дитини є спільним для цілої низки творів Галини Пагутяк: «Як будували хату», «Відречення», «Підманули Галю...», «Хам, син Ноя». А в Цань Сюе – у новелі «Та мить, коли кує зозуля». Так, протиприродна ситуація, коли матір переживає своїх дітей, визначає лейтмотив твору *«Відречення»*. Так, біблійний мотив відречення апостола Петра є в однойменній новелі «текстом у тексті», функція якого – окреслення паралелі до трагічної сторінки з української історії ХХ століття. В інтерпретації авторки це два різних відречення. У першому, біблійному, Петро, відмовляючись від Ісуса, сходить із «вершин до низин» – до побутового, профанного. Акцентуючи на бажанні Петра зігритися, знайти затишок, авторка підкреслює, що в ніч відречення *«він став ніким, лише покірним мирянином, котрий не має даху над головою»* [3, с. 56], тобто відмовляється і від Бога, відмовляється від себе. Натомість мати, яка відрікається (тобто «не впізнає») від вбитих синів-бандерівців, щоб не виказати ні себе, ні накликати репресії на односельчан, здається, також заперечує власне «Я». Глибину страждання авторка вимірює античною міфемою Ніоби, якій, на відміну від матері-бойкині, «пощастило» скам'яніти, а отже, не відчутти *«болю й страху»*. Саме величезним, тотальним страхом, принесеним новими окупантами, який руйнує не тільки особистісне, а й загальнолюдське «Я», Галина Пагутяк пояснює причини відречення матері від загиблих дітей. Якщо біблійний Петро промовляє, заперечуючи, що він один із учнів, то формою відречення матері стає мочання. Новела має параболічну будову: як на початку твору Петро, відрікаючись від Ісуса, грів руки над багаттям, так у фіналі і сам Бог гріє руки над багаттям, згадуючи і про власне «відречення» від свого розп'ятого Сина. У такий спосіб Галина Пагутяк вдається до міфотворчості, пропонуючи новий міф про вражене сумління Бога і його неготовність попри пріоритетне право судити інших.

Трагедія смерті дитини і смерть її матері зображені в новелі *«Підманули Галю...»*. Як і у *«Відреченні»*, Галина Пагутяк структурує текст традиційним мотивом: віддзеркалює фольклорний хронотоп у створеному реальному хронотопі: у новелі отримує продовження сюжет відомої народної пісні про зваблену Галю. Її мученицьку смерть від вогню пришвидшує пущена татариним стріла. З'являється новий мотив, не озвучений у фольклорному зразку, про мертвонароджену позашлюбну дитину Галі, яку вона вкинула у воду. На нашу думку, тут маємо цікаву алузію і на мотив прощення, аналогічний до історії Маргарити у *«Фаусті»* Й.В. Гете, і питомий для творчості Галини Пагутяк інтерес до мотиву смерті: *«Просто смерть має бути швидка, щоб іще встигнути зайти у двері потойбічного світу, які зачиняються, коли заходить сонце»* [3, с. 58—59]. Ця ж ситуація відбивається і в реальному хронотопі, де відтворені страждання жінки, яка втратила дитину. Але, на відміну від Галі з народної пісні, вона свідомо прагне «вогню»: тримає руку над полум'ям, щоб хоч на якийсь час фізичним болем втамувати біль втрати, який вже не зупинить жодна стріла татарина. В обох хронотопах є образ тварини, яка гине у вогні: у фольклорному це олень, смерть якого, як і Галі, пришвидшує дерево, що падає на нього. А в реальному – поетика страждання героїні увиразнюється порівнянням із приреченою на загибель твариною: *«Очі в тебе, як у прив'язаної сарни, а груди повні молока»* [3, с. 59]. Отже, ідею цього твору сприймаємо як думку про страждання жінки, яка втрачає дитину, як трагічний складник її екзистенції незалежно від місця і часу.

Про жінку, яка переживає почуття втрати, тому відчужена і свідомо асоціальна, ідеться у творі *«Хам, син Ноя»*. Як і в інших текстах циклу *«Сім новел»*, авторка розмірковує про пошук героїнею прощення для самої себе за провину, яку не скоювала (смерть дитини), але все одно не може собі пробачити. Героїні цього твору, біблійний інтертекст назви якого сигналізує про відчуженого сина Ноя, якого батько прогнав і прирік разом із всіма його нащадками на вічне блукання, також зрозумілі неприкаяність і самотність. В один день вона в компанії якихось чоловіків поминає одного зі знайомих, який

утопився. А потім потрапляє до майстерні художника, де святкують народження сина. Вона відчайдушно намагається заглушити свій біль алкоголем серед чужих їй людей: колись вона втратила немовля. І слід від пелюсток троянд, які розсипали перед труною, ввижаються їй до цього часу. Відчуття приреченості передає мотив втрати свободи і смерті, який поєднується із традиційним для авторської інтерпретації жіночої екзистенції топосом мовчанням: *«І зрозуміла, що її ввіймали, що вона вже не вільна, як була три години тому, що її зв'язали, запхали до рота брудну смердючу шмату, і зараз розгойдають і вкинуть у кам'яний мішок»* [3, с. 39—40]. Попри все жінка приймає втрату. Про це, на нашу думку, свідчить зміщення уваги з образу Хама на образ його батька: *«Над нею усміхнене лице Хама, сина Ноя, того, хто врятував невинні істоти від потопу»* [3, с. 40]. Акцент на врятованих *«невинних істотах»* і образ померлого немовляти формують мотив самопрощення, необхідного жінці для її подальшого буття. Можливо, тут маємо справу з питомим для малої прози Дж. Джойса мотивом епіфанії – події чи зустрічі, на перший погляд цілком звичайної, яка, проте, кардинально змінює життя персонажа. У Галини Пагутяк така подія *«народжується»* всередині самої жінки, після сходження у власне *«пекло»*. Тож фінал вказує на звільнення жінки від мовчання як символу тягаря, що пригнічував її життя: *«замерзлі слова поволі відтавали від подиху смерті...»* [3, с. 40].

Аналогічну інтерпретацію мотиву втрати дитини як переходу у світ інфернального подає і Цань Сюе у творі *«Та мить, коли кує зозуля»* (*«布谷鸟叫的那一瞬间»*). Жінка у цьому оповіданні, розуміючи, що в реальному світі вона не знайде омріяного щастя, вона починає приймати *«реальність»* ірреального світу, де може зустрітися з мервим чи ненародженим сином, побачити, яким би був її чоловік, дід. Як і в героїнь Галини Пагутяк, така здатність розвивається внаслідок межової ситуації, у якій перебуває жінка. Уже доросла, вона живе з матір'ю, яка нав'язує їй думку про її власну фізичну і психологічну неповноцінність. Образ, який символізує несприйняття жінкою

реальної дійсності, є хвороба очей: *«на ранок у мене в очах з'явилася катаракта, яка ось-ось мала перейти на зіниці. Мама сказала, що це тому, що моя сутність абсолютно слабка, і порадила продовжувати приймати добавки для мозку. Я приймала їх два дні поспіль, до того часу поки не змогла розплющити повіки»* (早上我的眼内长了白内障, 快要长到瞳孔了。妈妈说是由于我体质太虚, 建议我不停地吃补脑汁。我连吃两天, 直到连眼皮都打不开 [6]), а також її сни-марення з символічними сюжетами безвиході і покинутості: зачинені двері, у які вона стукає, чорні кімнати з рядами дзеркал, дно криниці, схожий на неї саму жебрак. У своїй уяві жінка витворює іншу реальність, де ключовим є образ хлопчика у блакитній шкільній сорочці. Можливо, це трагічний спогад про втрату, якою продовжує жити жінка (*«Багато років тому він був реальною людиною. Обличчя того хлопчика було дуже блідим і завжди було притягальним для мене»* (很多年以前, 他是一个实实在在的人。那孩子的脸十分白皙, 永远于我有无法抵御的魅力) [6] або її мрія, яка навряд чи колись здійсниться. Цікаво, що мрії жінки набувають змістового наповнення тоді, коли вона опиняється в чужому просторі – на занедбаному вокзалі. Попри те, що навколо ознаки руйнування (героїня *«лежала на одному зі старих стільців на вокзалі, фарба на ньому облупилася, а під ним кишіли маленькі комашки»* (我躺在车站的一条旧日椅子上, 椅子的油漆已经剥落, 一些小虫在椅子底下撞击 [6]), це місце більш комфортне, ніж її власний дім. Саме на вокзалі жінка зустрічає дивного дідуся, який вказує їй дорогу до цього ілюзорного світу. Цей образ, який, вважаємо, є втіленням архетипу Мудрого Старого, на відміну від образу байдужої матері, яка не може чи не хоче зрозуміти душевні страждання доньки, виступає провідником у світ, де героїня може відчутти себе щасливою: *«я почувую себе чудово, здається, що поряд зі мною сидить блакитна сорочка. Таке ж відчуття виникає, коли я іноді в сутінках чую, як чоловік копає джерело за будинком, і бачу, як у темряві майорить фіолетово-блакитна петунія»* (那奇妙的感觉就如蓝衬衫坐在我的身旁。有时在黄昏, 听见那人在屋后挖泉眼, 看见一朵紫蓝色的牵牛花在幽暗中招摇, 也会有这种感觉) [6].

Дідусь пояснює жінці, що кожен може за бажання пізнати диво, тобто усвідомити життєві істини. Знаком має стати мить, коли кує зозуля. Тут важливим є саме образ зозулі. У китайському фольклорі цей птах має амбівалентну характеристику: з одного боку, це священна істота, яка запліднила матір засновника ламаїзму. З другого, – у Гуйчжоу поява зозулі сприймається передвісником смерті [166, с. 73—74]. Обидва мотиви – материнство і смерть – формують у цій новелі простір ідентичності жінки.

Образ старого як провідника употужнює образ мосту (у Галини Пагутяк в новелі «Інші» цей образ такого ж семантичного наповнення): *«Цей дерев'яний міст руйнується, і я вже давно не можу ходити по ньому, так неспокійно», сусід на стільці в цей час комусь болісно щось розповідав, він почав, і так і не закінчив»* (“那座木桥快断了，走在上面悠悠晃晃，我一直迷迷糊糊的…” 邻座正在跟谁哀哀地诉说，他一诉说起来决没个完” [6]). Міст є топосом не тільки буквального переходу через водяну перешкоду, а переходом до інфернального простору, скористатися яким можна в час, коли кує зозуля. Характерно, що жінка усвідомлює ілюзорність мрій, які розвіюються з настанням ранку. Але саме надія знову зануритися у свої мрії хай навіть на короткий час, дає їй сили жити в байдужому до неї світі.

На пошук жінкою душевної рівноваги в ірреальному світі вказує образ метелика (спільного і для прози Цань Сюе, і для Галини Пагутяк), який вона бачить поряд із хлопчиком: *«Він сидів поруч зі мною у своїй учнівській блакитній сорочці, сонце пробивалося крізь щілини черепиці, до його грудей був прикріплений засушений метелик, на крилах якого плавали кілька великих золотих крапок, а погляд дитини був ніжним і сором'язливим. Десятиліттями моя кров стискала в жилах від дотику цього погляду»* (当太阳从瓦缝里射进教室的时候，他穿着学生蓝的衬衫坐在我旁边，胸前别着一只蝴蝶标本，标本的翅膀上浮着几个大金点子，孩童的目光温柔而羞涩。几十年以来，一触到那目光，我的血就烧灼着血管 [6]). Тоді як дивлячись на себе в дзеркало, вона бачить гусінь. Можливо, у такий спосіб авторка вказує на те, що в реальному

житті вона перебуває на стадії незавершеності. І лише в ірреальному – її душа досягає повної гармонії: *«Час від часу, несподівано, ми знову зустрічалися вночі. Це було в чорному будинку, між багатьма дзеркалами. Його тіло було надзвичайно теплим, і я чула, як кров «пульсує» в його венах. Я запропонувала йому гру, в якій ми вдвох, тримаючись за руки, ходимо крізь ці дзеркала. Ми збивали гусениць на землю і плювали в дзеркало. Ця дитяча посмішка завжди буде для мене непереборним шармом»* (时常, 出其不意地, 我们又在夜里相遇了。那是在墨黑的房子里, 在许多镜子之间。他的周身异常温暖, 我听见血在他的血管里“扑扑”地流过。我建议和他玩一种游戏, 就是两人手牵手走进那些镜子里面去, 我们把青虫打落在地上, 朝着镜子外面吐口水。那孩子的笑容永远于我有无法抵御的魅力 [6]). Тут, на нашу думку, Цань Сюе відступає від усталеного в китайській традиції тлумачення образу метелика, який переважно асоціюється із закоханою людиною, рідше – душею померлої дружини, що з'являється поряд зі своїм чоловіком [166, с. 42]. Письменниця, як і Галина Пагутяк, орієнтується на західноєвропейський художній досвід інтерпретації образу метелика для одного з утілень етапів розвитку людської душі. Отже, у творі Цань Сюе вибудовує парадигму таких екзистенціалістських концептів, як «самотність», «страх», «відчай», порятунком від яких стає віра в диво, в ірреальне, про необхідність яких людям нагадує кування зозулі.

Мотив самотності як один із традиційних у творчості Галини Пагутяк оприявлюється разом із темою трагедії осиротілої матері. Так, у новелі *«Бабина смерть»* баба Мариня пережила смерть одного сина замолоду. Молодший син – пияк, який відцурався матері. Залишившись одна, вона занедбує побут і себе. Тому сусіди хочуть доправити бабу Мариню до лікарні попри її небажання. На нашу думку, у цьому творі авторка «зіштовхує» дві іпостасі героїні – материнську і власне жіночу. Якщо перша «вмирає» і тому Мариня не хоче приймати допомоги, втративши сенс життя, то «жінка» залишається актуальною для її самототожності. На це вказує топос волосся: незважаючи на вік, баба *«коси мала густі й зовсім не сиві»* [3, с. 71] і до останнього не

погоджувалася їх обрізати. Епізод «захисту» кіс як традиційного елементу жіночності й символу сакрального зв'язку з космосом сприймаємо метафорою відстоювання Маринею своєї жіночої ідентичності. Можливо, тут ще варто говорити і про «пам'ять роду», яка спрацьовує у баби, адже обрізання коси в давній традиції означало суспільний осуд. Коли все ж бабу Мариню обстригають, то вона втрачає сили («Голова в неї хилиталася з боку на бік, як у ляльки» [3, с. 71]), уподібнюючись до мертвої. Самотність і втрата дитини інтерпретується авторкою як особливий стан жінки, для якої існує і інша реальність: у новелі «*Як хату будували*» жінка, на долю якої випало раннє сирітство, будівництво дому впродовж довгих років, втрата близьких, розмовляє з духами покійних чоловіка і сина. Саме після розмови з ними вона все ж приймає рішення переїхати до міста, де, побачивши її віднайдений душевний спокій, навіть смерть відступає: коли «старій добре на цьому світі, то нема чого пхати на той...» [3, с. 51]. Таким чином, мотив втрати дитини, «сирітство» матері виступає в прозі Галини Пагутяк характеристикою глибоко трагічної екзистенції жінки, що асоціюється з її свідомим розривом зв'язку з жорстоким реальним світом, входження у світ ірреального.

Діаметрально протилежний мотив матері, яка відіграє деструктивну роль у житті дитини, домінує у творах Цань Сюе. Так, руйнування патріархатного образу «матері-берегині», де мати стає демонічною постаттю – тема оповідання Цань Сюе «*Мильна бульбашка у брудній воді*» («污水上的肥皂泡»). Експресіоністський характер (характер конфлікту, мотив перетворення і мотив марення, композиційна особливість твору, який починається з розв'язки) разом із трансформованим образом матері складаються його кафкіанський інтертекст. Це спостерегла і М. Война у статті «Трансформація образу матері у прозі китайських письменниць ХХ століття», дійшовши висновку, що у творах Цань Сюе мати зазвичай виступає надмірно напруженою, байдужою, підступною та лицемірною особою, чаклункою в подобі звіра. А отже, за допомогою фантастичних елементів і вигадки письменниця «ґрунтовно та критично переглянула традиційний образ “прекрасної матері”, їй стала властива

гіперболізована потворність і вульгарність» [42, с. 96]. Погоджуємося, що в образному світі оповідання «Мильна бульбашка у брудній воді» Цань Сюе руйнує традиційну концепцію китайської родини, де жінка спочатку повинна служити своєму батьку, після одруження чоловікові, а після смерті чоловіка – синам. Мова про так звану «потрійну покірність» (三从). Авторка розкриває хворобливі стосунки в сім'ї, буття якої суперечить принципами конфуціанства. В «Образі демонічної матері у «Мильній бульбашці у брудній воді», зазначає М. Война, «мильні бульбашки на поверхні брудної, смердючої води вказують на фіктивність “материнського” в самій матері, інстинкт насаджений та зруйнований соціальним тиском» [40, с. 74]. На нашу думку, Цань Сюе, як і Ф. Кафка в «Перевтіленні», з самого початку по-експресіоністськи шокує читача і метаморфозою, що сталася з героїнею, і «роллю» сина в ній: *«Моя мати перетворилася на дерев'яну діжку з мильною водою. Ніхто не знає про це, а якби хтось і дізнався, вони б обізвали мене тварюкою, підлим і східним вбивцею»* (我的母亲化作了一木盆肥皂水。没人知道这件事。如果有人明白底细，他们一定会骂我是畜牲，是卑鄙阴毒的谋杀者 [6]). А далі розгортає історію взаємин матері і сина, щоб довести символічну закономірність такого перетворення тиранічної матері і наголосити на проблемі самототожності сина.

Центральним топосом є дім, який, як і в «Хатинці на пагорбі», є місцем душевного дискомфорту. Мати відбирає в сина можливість на нормальне щасливе життя: *«...вона безперестанку кликала мене з кухні, від крику мої скроні розривалися від болю. ...вона обзиває мене нешанобливими сином, що завжди закінчується несамовитим плачем. ...коли ти кричиш на мене, у мене відразу ж до смерті болять ноги, наче пилкою по кістках...»* (她就在厨房里不停地喊我，喊得我太阳穴一炸一炸地痛。…骂我“忤逆子”，最后总以失声嚎啕大哭来收场。…你一喊我，我的脚就痛得要死，像有一把锯在骨头上锯… [6]). Цань Сюе зображує сім'ю, де, на відміну від традиційної патріархатної китайської родини з головною чоловічою роллю, верховодить жінка. Вона не тільки не служить потребам родини, виконуючи ієрархічну роль, а й позбавлена

всіх традиційних чеснот – любові до сина Сань Мао, його захисту і турботи, виховання, прагне володарювати над ним і контролювати всі його вчинки. Як і в «Хатинці на пагорбі», дім для Сань Мао стає божевільнею. Він не відчуває захищеності, любові та піклування. Так, його скарги на головний біль чи біль у ногах наштовхуються на материні вибухи злості: *«Зі мною це не пройде! – кричала вона, вимахуючи руками!»* (别跟我来这一手! – 她舞着胳膊叫起来 [6]). Хоча сам Сань Мао живе в постійній тривозі за життя матері, бо вона вирішила жити не в кімнаті, а на кухні навпроти газової плити, пояснивши це тим, що: *«в домі так холодно, неначе в ополонці»* (屋里冷得像的冰窟 [6]). Образ кухні тут перетворюється на центр дому, яким керує мати – син навіть не може туди потрапити, бо вона щочас зачиняється там. А образ всього дому набуває страхітливих обрисів: це місце, де *«міцно спить велика свиня»*; *«скорпіони желять у голову»*; *«павуки утворюють павутину над ліжком»* (像躺着一只著婆似的鼾声大作, 她睡得正香咧; 一只蝎子在头部蜇了一下; 蜘蛛在床上做一张蛛丝马迹 [6]).

Трагізм ситуації полягає в тому, що мати тиранить і водночас боїться власного сина. Її постійно переслідує страх, що Сань Мао її вб'є: *«Я вже давно здогадалася, ти постійно проти мене! Ти поставив плювальницю на порозі, щоб я спіткнулася і впала... Господи, що ж це робиться!»* Після паузи вона наказала мені звести погляд на неї. Вона схопила мене за голову і шарпала нею то вліво, то вправо, декілька разів проткнула потилицю нігтями, під якими накопичився чорний бруд, а потім плюнула мені в обличчя повним ротом слини і заявила: *«Твій підступний план провалиться!»* (我早料到了, 你一直在反对我! 你把痰盂放在门坎上, 想让我一脚踩上去跌倒在地……老天爷, 这是怎么回事! 停了一停, 她命令我把头伸到她面前去。她将我的头拔弄着, 左看右看, 还用积满了黑垢的指甲在我后脑勺上戳了几下, 然后将一口唾沫吐在我脸上, 杨言: “你的阴谋永元不会得逞 [6]). Цей страх отруює життя і матері, і сина. На нашу думку, матір не могла змиритися з втратою молодості і здоров'я. І своє

безсилля перед часом виміщує на синові, не даючи йому насолоджуватися власною молодістю, змушує страждати через свої життєві втрати і розчарування. Так, мати втручається в особисте життя сина і водночас вирішує власні питання: вона наказує синові віднести подарунок сім'ї Ван Ці («чоловік з надзвичайно бридким і підлим обличчям» (生着一张极其下流卑劣的脸 [6])), щоб у такий спосіб самоствердитися в очах сусідів: *«вона потягла мене і гордо вийшла за двері на очах у всіх. Упродовж наступних декількох днів вона хизувалася перед людьми, до того ж тоном, з якого можна було зрозуміти, що у них з керівником “особливі стосунки”»* (拉着我在众目睽睽之下昂然走出门去。以后连着好几天她都心痒难地向人吹牛, 用一种只可意会的言气暗示她与科长的“特殊关系” [6]). Знецінюючи почуття Сань Мао, мати прагне одружити його з донькою Ван Ці, щоб він завжди був під контролем заможної дружини, яку обрала саме вона.

Якщо образ матері контрастує з традиційним уявленням про покірну жінку, яка служить своєму синові, то образ сина навпаки – відповідає концепції «шляхетного чоловіка» (君子). Він, незважаючи на ставлення до себе, є шанобливим сином, який любить матір, турбується про неї. Доведений до відчаю жорстокістю матері, юнак витворює у своїй свідомості іншу реальність, де мати перетворюється на брудну мильну воду в дерев'яній бочці. А він, зіткнувшись із цинізмом натовпу (образ «гучний рій» (一窝蜂) [6]), який прийшов подивитися на вражаючу подію, стає собакою. Важливо, що і в людській подобі, виявивши, що матері не стало, син гостро відчуває втрату і жаль до неї (*«Я в ту ж мить сів на лавку та розплакався через материну брудну та тонку шию, і ноги, які гноїлися цілий рік»* (我一屁股坐在小板凳上哭起来, 为了母亲肮脏的, 细细颈脖也为了她一年四季溃烂流水的脚丫 [6]). І коли став собакою, син так само кидається на тих, хто насміхався з матері-бульбашки. Тому, власне, не погоджуємося з думкою Чжо Цзіня, що у «Мильній бульбашці у брудній воді», все, що «говорила і робила мати було настільки огидним для “я”, що він був сповнений рішучості влаштувати бунт

раз і назавжди» [244, с. 54]. На нашу думку, ідея твору полягає в попередженні про втрату родинного зв'язку між матір'ю і сином, про перетворення його на «брудну мильну бульбашку», бо ґрунтувався на неповазі і взаємному страхові. Водночас у метаморфозах сина вбачаємо авторську інтерпретацію такого типового мотиву прози Цань Сюе, як психологічна інфантильність героя чи героїні, неготовність жити самотійним життям. Тож там, де персонаж-матір Галини Пагутяк («Тебе спалить сонце») попереджує сина про складність, але невідворотність шляху ініціації, мати Цань Сюе позбавляє сина любові і впевненості у собі.

Продовженням цієї теми є оповідання Цань Сюе *«Сумні думки А Мей одного сонячного дня»* («阿梅在一个太阳天里的愁思»), де випробування материнством проходять обидва жіночих персонажа твору. Життя А Мей – це рутина домашньої роботи, у домі, де немає любові і поваги. Повторюваність беззмістовних дій, які складають зміст її буття, уособлюють образи, які асоціюються з потворністю, недосконалою тілесністю (викопування жінкою дощових черв'яків, що лізуть у дім, товсті сідниці сина, бруд і сморід, особливо виразні за сонячного дня), що перетворюються на декорації, у яких снують сумні думки героїні. А Мей була заміжня за Старим Лі, шлюб із яким влаштувала її мати. А той не приховував, що в такий спосіб вирішує житлову проблему: *«Він називав причини, найголовнішою з яких була та, що в моєї матері є будинок, і якщо ми одружимося, то він зможе жити в ньому, не потрібно буде шукати іншого житла* (他说来说去地说了一些理由, 其中最重要的一条是我母亲有一套房子, 要是他和我结婚的话就可以住在这套房子里, 不用再另外找房子了 [6]). Тож ні про турботливу і люблячу матір, ні про коханого чоловіка мова не йде. Не дивно, що, описуючи весільну церемонію А Мей і Старого Лі, авторка так само вдається до естетики потворності, щоб підкреслити руйнівну для особистості А Мей роль цього шлюбу: *«У день нашого весілля на його обличчі чорніли фіолетові прищі, червонів кінчик носа, твердий і блискучий, як свічка, а його коротке маленьке тіло було так щільно*

загорнуте в новий одяг, що дивитись на нього було дуже сумно. На мені був одяг кольору солоних огірків, дивний та незручний» (我们结婚的那天他脸上紫疱涨成了黑色，红鼻头像蜡烛一样又硬又光，他的又短又小的身体紧紧地裹在新衣服里面，让人看了有一种很伤心的想法。我穿着一套酸黄瓜色的衣，怪别扭的) [6]. Подружнє життя закінчилося досить швидко і навіть народження сина Да Гоу не перетворило А Мей і Старого Лі ні на чоловіка і дружину, ні на батьків. У поясненнях причин нещасливого шлюбу авторка не тільки порушує питання існування традиції превалювання батьківського рішення щодо заміжжя доньки, а й викриває хворобливе ставлення матері до доньки як до товару, який не вдалося вигідно продати. Більше того, А Мей здогадується, що між її матір'ю і Старим Лі набагато міцніший емоційний зв'язок, ніж цього вимагаються правила пристойності. На це вказує і зміна ставлення її матері до зятя одразу після весілля, де вчуваються нотки ревності («Мама більше не розмовляла з ним на кухні, натомість говорила про нього як про дармоїда, мавпоподібного шахрая» (母亲不再和他在厨房里谈话，而是把他说成一个吃闲饭的人，一个耍猴把戏的人) [6]), а потім її реакція на відновлення зв'язку після кількарічного відчуження: «Трохи згодом я почула звичне хихикання з кухні. <...> Кожного разу, коли він приходив, <...> вона завжди готувала для нього кілька смачних страв» (再隔一会儿我就听见厨房里传来往日那种“格格”的笑声 <...> 每次他一来 <...> 她总要弄几样好菜给他吃 [6]), і остаточний розрив із донькою, коли Старий Лі перестав приходити в їхній дім: «І мама, здавалося, ще більше ненавиділа мене через це» (而母亲，仿佛就因为这件事对我更加怨恨) [6]. Як і в оповіданні «Мильна бульбашка у брудній воді», мати, щоб продемонструвати доньці свою авторитарність оселяється в кухні. Це місце стає її власною фортецею, де вона перебирає на себе функції матері і щодо сина А Мей. Відчуження жінки від власного сина – у його схожості з чоловіком, якого вона ніколи не кохала («Він також низький і маленький, тож гадаю, коли він виросте, у нього також будуть фіолетові прищі на обличчі, чи не так?») (他的

身材也是又矮又小，我想要是长大起来，他脸上或许也会生出紫疱来的吧？ [6]) і в «приналежності» до світу матері. Цань Сюе використовує нюховий образ – сморід часнику, який як характерологічний мікрообраз пов'язаний і з образом матері, і Старого Лі. Тепер він супроводжує і хлопчика (*«мати голосно хвалила його за те, що він їсть часник»* (还时常听见母亲在大声夸他能吃) [6]), який, своєю чергою, так само, як і його батько, і бабуся, зневажає А Мей, навіть не називаючи її «мама». Тож метафора відчуження, яке переростає в прірву між рідними людьми, оприявлюється у вербальних і сенсорних образах. Про глибину цього відчуження сигналізує і байдужість А Мей, яка розуміє, що матері залишилося недовго, і небажання бабусі навіть на порозі смерті спілкуватися з донькою: *«Вона кашляла так вже більше двох місяців, і, напевне, відчувала, що жити їй залишилось недовго, тому щільно замкнула двері, щоб я її не потурбувала»* (她是这么咳已有两个多月，大概她自己也感到不会久于人世了，所以她把房门紧紧地关上，为的是不让我去打扰她) [6]. На думку, дослідників, у цьому творі авторка іде від конкретного до загального: з погляду психоаналізу, «скутий путами божевілля жіночий персонаж є реальним віддзеркаленням тисячолітніх умов існування жінки» [42. с. 64]. Фінальне речення про можливе зруйнування дому видає розуміння А Мей остаточного краху родини, з одного боку, і її неспроможності щось змінити у своєму житті. Таким чином, проживаючи не своє, а визначене матір'ю життя, А Мей не може ні самостійно розірвати нав'язаний шлюб, ні відчувати щастя в материнстві.

Ще більш складний психологічний малюнок у поєднанні з ірреальним хронотопом запропонований Цань Сюе в новелі *«Чорні очі»* («黑眼睛»). Лейтмотивами цього твору є самотність і смерть. У фантасмагоричному світі оповідача існують таємничі чорні очі, які йому постійно ввижаються в найнесподіваніших місцях. Йому здається, що *«чорні очі продовжували спокушати мене скоїти зло»* (黑眼睛还是在不断诱使我学坏) [5]. Тривожність, невлаштованість у житті, змушують молодого чоловіка почуватись зайвим: *«Мені лише двадцять шість, а я вже відчуваю себе старим»* (我才二十六岁，

我就觉得自己已经老了) [5]. Його стосунки з родиною, особливо з матір'ю, яка «не раз висловлювала сумніви щодо того, чи я її рідний син» (多次表示怀疑我不是她亲生的) [5], з колишньою нареченою Хуа Мей, яка розірвала їхні заручини, але продовжує контролювати його життя, стають ще більш складними. Єдиний, хто був кумиром оповідача з самого дитинства, це його дядько Сань – сільський хранитель пам'яті, що живе історіями про часи Великого переселення народів. Та коли він дізнається, що оповідач також бачить одягнутих в середньовічне вбрання дітей, то попереджає про небезпеку жити минулим. Виявляється, що колись дядько втратив сина і тепер так «втікає» від реальності, яка «завдала йому надто багато горя» (让他太伤心了) [5]). Із часом хлопцеві здається, що у всіх людей в селі стали чорні очі. Особливо, коли селяни об'єднуються, щоб разом ходити до джерела по воду, оповідач гостріше відчуває власне відчуження, бо не хоче приєднуватись до цієї «колективної праці» (集体的工作) [5]. Він усе частіше бачить галюцинації («я, здається, бачив речі, які відбувалися тисячі років тому» (我似乎看到了几千年以前发生的事 [5])). В одній із них він виявляє на підшвах своїх ніг розчавлені чорні очі, які об'їли величезні мурахи. У такий спосіб Цань Сюе, знову вдаючись до поетики експресіонізму і сюрреалізму, моделює кафкіанське світовідчуття людини, яка живе у світі з розірваними людські зв'язками. Образи мурах, які з'їдають людей (так Хуа Мей пояснює смерть свого молодшого брата) і в галюцинаціях оповідача, можливо, є алюзіями на аналогічний мотив у романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності». Як і в колумбійського письменника, у Цань Сюе вони знаменують апокаліптичну загибель родини (спільноти), де чорні очі є ознакою того, що тут немає справжньої любові. Натомість М. Война вважає, що чорні очі, які переслідують протагоніста, виявляються його справжнім «я»: «Істинне “я” героя завжди відмінне від того, яке пригнічене раціональною буденністю, саме тому він ніяк не міг впізнати в тих очах самого себе. У своїм нутрі воно приховує безліч зовсім невідповідних цьому буденному життю елементів, і це викликає гнів “я”».

У той же час вони схиляють “я” до важливих роздумів, які линуць від самих витоків життя, аналізу та переосмислення справжнього “я”» [43, с. 111]. Погодитися з цією думкою дослідниці нам не дають образи жінок цього твору. Попри те, що у фінальній сцені оповідач намагається по-іншому подивитися на рідне село, читач не бачить реального підґрунтя для «одужання» героя. Жіночі персонажі твору виступають уособленням знецінення (мати), тотального контролю і самостійності (колишня наречена), хтивості (тітка Хуа Чунь), які позбавляють оповідача впевненості, самоповаги, мотивації до дії як ознак його маскулінності.

Як і у творах Галини Пагутяк «Дивись назад» і «Тебе спалить сонце», де постать матері, окрім іншого, заміщує і батькову, в оповіданні Цань Сюе *«Жінка з ногами ніби рибальська сітка»* («双脚像一团鱼网的女人») зі збірки «Шрами» («痕») таку роль перебирає на себе бабуся, яка замінює онукові і батька, і матір. Тож модель «випробування материнством» досить складна в інтерпретації обох авторок, а в Цань Сюе вона перетворюється на привід для роздумів широкого проблематичного діапазону. У цьому творі постає триваріантний жіночий образ, який, незалежно від образу-оприявлення, символізує відчуження (ізоляцію) жінки від зовнішнього світу, що в основному передається крізь призму мотиву відчуження від власного тіла. Загалом мотив деформованого (зруйнованого) тіла практично завжди супроводжує авторські інтерпретації жіночої екзистенції в Цань Сюе. Але особливістю цього твору є застосування фантазмагоричних мотивів і специфічного хронотопу, де межа між реальністю і ірреальністю – умовна.

Фабула твору *«Жінка з ногами ніби рибальська сітка»* обертається навколо взаємин онука Ні Чжу і бабусі. Вона, як мудра Стара, підтримує і наставляє хлопця. А він своєю чергою не тільки вбирає її знання і спогади, а і спостерігає за віковими змінами, відображеними в її тілі (*«чорно-жовті ікла»*, *«довге блідо-блакитне обличчя»*, *«спина була згорбленою, очі опущені, сиве волосся розвивалося»*) (黑黄色的门牙, 淡蓝色的长脸, 弓着背, 垂着眼, 白发

飘飘) [8]). Тобто пізнає і зовнішній (фізичний) світ, і світ ментальний. Хоча бабуся – це частина реального світу, але Ні Чжу сприймає бабусю такою собі «Іншою»: у його уяві вона ніколи не спить, може змінювати свій зовнішній вигляд у залежності від настрою, розмовляє з духами. Такий дух – жінка з ногами ніби рибальська сітка – це ще одна жіноча іпостась у цьому творі Цань Сюе. Бабуся розповідає про неї як про свою подругу А Си, але, окрім неї, її ніхто не бачив, і свою думку про цю загадкову подругу Ні Чжу вибудовує лише з її слів. Попри дивну зовнішність із характерною рибальською сіткою замість ніг, загадкова подруга з'являється тоді, коли *«твоя душа розгублена, а думки і слова перебувають у стані блукання»* (你思想和语言处于游离状态时 [8]), а час, проведений із нею, бабуся сприймає можливістю 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) [8]. Припускаємо, що в цьому образі маємо художнє втілення юнгіанського архетипу Тіні в поєднанні з актуальною для авторки проблематикою нереалізованої ідентичності жінки в китайському суспільстві. До такого припущення підштовхує образ стриманого рибальською сіткою руху жінки, символічної соціальної пастки: *«захоплива річ – людина, яка ходить, але не має ніг, і при цьому можна чути звуки її кроків»* (而且一个人没有脚，却在行走中发出脚步声，这也是令人兴奋的一件事啊 [8]). Вигадана подруга бабусі – її друге «Я», жінка, ув'язнена у власному вже немолодому тілі і залежна від стереотипів соціуму, який змушує її до певної ролі: *«Те, що можна ходити без ніг, – це не те, з чим може впоратися психіка звичайної людини, 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 [8]).

Характерно, що, як і бабуся, що все життя «бачить» бабусю А Си, яка, окрім іншого, не дає їй відчувати глибину власної самотності, Ні Чжу також бачить таємничу жіночу постать, власне тільки руку молодій жінки на плечі

бабусі. Це ще одна жінка-фантом, третя жіноча іпостась у творі, яку можна сприймати і як жіночий ідеал, про який мріє юнак, і як образ-відповідник бабусі, який, всупереч реальності, для внука асоціюється з молодістю, і, можливо, образ його власної матері. У творі є вказівка, що ще немовлям Ні Чжу 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) [8], розуміє його бажання мати якщо не реальний, то хоча б вигаданий образ матері. Для Ні Чжу цей образ амбівалентний: він відчуває і страх перед ним, і його притягальну силу. У сні він відчуває і жах перед цією жінкою, і неймовірне бажання бути поряд з нею: *«Це відчуття не влаштовувало її, 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) [8]. Але тільки коли поряд з бабусею Ні Чжу бачить руку цієї молодої жінки, він переживає *«відчуття триєдності»* (三位一体的感觉) [8].

Отже, тему жіночої екзистенції у творі «Жінка з ногами ніби рибальська сітка» можна інтерпретувати, на нашу думку, у двох ключах – психологічному і філософському. У першому специфіка буття розгортається в контексті поколіннєвої проблематики чи конфлікту поколінь, яка постає в історії складних взаємин представників кількох генерацій, де бабуся (старше покоління) виховує онука (молодше покоління), який у ранньому дитинстві втратив батьків. Так авторка символічно позначає драму втраченої «ланки» в ланцюгу наступництва поколінь, що виражається в особливому чуттєвому світосприйнятті юнака і його болісних пошуків «матері». Драма розриву генераційного зв'язку може мати і власне китайську інтерпретацію: як тягар авторитету старшого покоління, що нівелює ідентичність і своїх дітей (фантом матері), і внуків, намагаючись виховати їх як своє повторення.

У другому інтерпретаційному ключі ідею цього твору можна розтлумачити як філософське міркування на тему відносності віку. Звідси – зміни образів «молодої» жінки в «стару» і навпаки та неможливості провести чітку 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) [8]), де починається згасання. Розгортаючи антиномії «душа – тіло», «видиме (тіло) – невидиме (душа)», Цань Сюе веде мову про «шрам» (за назвою збірки), який утворюється, коли людина намагається забути про свій вік. Таким чином, персонажів Цань Сюе в перспективі можна розглядати і як частину дискурсу старіння літніх представників персоносфери художніх творів. Це вивчає літературознавча геронтологія, що формується в надрах «досліджень віку» (age studies), «представники якої аналізують репрезентації дорослішання різних вікових категорій» [45, с. 4].

Про неготовність доньки до дорослого життя, одна з причин якої в слабкому зв'язку з матір'ю є одним із мотивів «*Калинової сопілки*» Галини Пагутяк. Це оповідання з розряду текстів, інспірованих фольклорними мотивами, творчо переосмисленими письменницею у контексті міфотворчості. До сюжету про калинову сопілку як української варіації на тему біблійної історії Каїна і Авеля зверталися, окрім Б. Грінченка, А. Шияна та ін., Оксана Забужко («Казка про калинову сопілку») і Ліна Костенко (вірш «Калинова сопілка»). Тож Галина Пагутяк пропонує ще одну інтерпретацію сюжету з погляду жінки-письменниці, оригінально прочитуючи традиційний мотив. Так, якщо в назві твору зафіксована експліцитна інтертекстуальна форма, що відсилає до зразка усної народної творчості, то центральний фольклорний мотив сестровбивства і як наслідок – метаморфози, коли голосом калинової сопілки жертва розповідає про скоєний злочин, авторка трансформує в імпліцитний, символічний, зміст оповідання. На перший погляд, у «Калиновій сопілці» відтворений побутовий конфлікт: дівчинка Оля, що навчалася в міському училищі, повертається додому, у рідне село, відмовляючись продовжувати там навчання. Слідом за нею туди прибуває її одногрупниця

Неля разом із двома хлопцями, щоб *«провчити, а не просто так...»* [3, с. 64]. Вона змушує Олю піти з нею до лісу і зняти з себе дорогий одяг і залишає її там. Причину такого морального насильства Неля пояснює дуже просто: *«Мені прикро, що та цяця має все, а я дочка алкоголіка!»*. Твір має відкритий фінал: від'їжджаючи, образники не бачать дівчинки, яка заховалася за деревом, а в цей самий час її мама вирушає на пошуки доньки... Таким чином, в оповіданні Галини Пагутяк немає любовного мотиву як причини ворожнечі сестер, немає вбивства. Проте голос калинової сопілки – це акцент на моральному конфлікті двох дівчат, різних моральних цінностей кожної з них. Вони оприявлюються завдяки розробці авторкою двох традиційних для її творчості загальномотивів. Перший – це проблема соціалізації вихідця з села в місті (її Галина Пагутяк порушує у романі «Компроміс»). Тож прагнення Олі повернутися до свого саду – це повернення в пошуках захисту від «чужого» для неї міста. Другий мотив пов'язаний із проблемою батьки і діти. Він означає, що авторський задум не задовольняється «пласким» зображенням героїнь, зокрема Нелі. Хоча, як і в Забужковій «Казці про калинову сопілку», де вбивця сестри Олени Ганна зникає, непокарана за злочин, вона також повертається в місто, отримавши, як вважає, перемогу над ненависною їй Олею, її вчинок отримує психологічне пояснення. Різні моделі поведінки дівчат – результат того, що одна, Оля, виросла в любові (*«Ми свою ніколи не випитували. Нема в нас такого звичаю. Слова лихого не чула...»*), тоді як Неля, – навпаки. Про її «перспективу» Гришка каже: *«Нелька <...> по руках піде по руках піде. Хто її заміж візьме? На стипендію живе. Старі обоє п'ють»* [3, с. 65]. Не дивно, що Нелю дратує все, що є Ольжиним «світом» – її звички, модний одяг, якого в неї ніколи не буде і... мама. *«Плювала я на твою маму!»* [3, с. 65], – кричить вона дівчині. Тож у певному сенсі Неля сама жертва, яка виміщує свою бездомність на тій, хто слабша. Можна припустити, що фольклорний мотив сестровбивства набуває у творі Галини Пагутяк символічного змісту: Оля і Нелі – «сестри» у своїй не пристосованості в цьому світі, де перша» обирає шлях «втечі», друга – «бою» як форм реакції на стресову ситуацію. Парадоксально, але, як нам

здається, вчинок Нелі стає тією випробувальною ситуацією, яка змушує Олю подивитися в обличчя власним страхам. Із дитинства вона боялася лісу (протиставлення «саду» як створеного людиною і «лісу» як дикої природи). І саме туди її приводить Неля, щоб принизити і образити. Відкритий фінал залишає надію, що Оля в такий жорстокий спосіб не тільки здобуде життєвий урок, а й здолає свої страхи.

Отже, аналіз малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе крізь призму художньої моделі жіночої екзистенції «випробування материнством» виявляє, що для обох авторок властивим є підвищений інтерес до цієї проблематики і превалювання трагічного ракурсу її висвітлення. Цю художню модель конструюють як традиційний образ матері-берегині (переважає в Галини Пагутяк: «Дивись назад, «Тебе спалить сонце», «Знак»), так і десакралізований образ матері-тирана чи демонічної матері (притаманний для творів Цань Сюе «Мильна бульбашка у брудній воді», «Сумні думки А Мей одного сонячного дня», «Чорні очі»). Якщо в першому випадку такий образ вплетений у тему морального і психічного зростання дитини в перебігу пошуку нею власної ідентичності, то в другому – мати-тиран руйнує ідентичність дорослої дитини, формуючи інфантильну, позбавлену власної волі і здатності на вчинки особистість. Галина Пагутяк пов'язує такий психотип дитини-доньки також із розмитою ідентичністю самої матері («Калинова сопілка»).

Трагедію втрати дитини Галина Пагутяк («Як хату будували», «Відречення», «Бабина смерть», «Підманули Галю...», «Хам, син Ноя») і Цань Сюе («Та мить, коли кує зозуля») тлумачать як екзистенційний стан, коли внутрішню порожнечу жінка заповнює виходом у магічний (інфернальний) простір. Складні психологічні колізії, притаманні творам, які люструють художню модель «випробування материнством, перетворюють ці тексти 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.

2.3. Модель «Жінка у світі чоловіка-митця»

Обидві письменниці, і Галина Пагутяк, і Цань Сюе, але кожна по-своєму, порушують у власній прозі питання «жінка і творчість», зокрема такі його аспекти, як роль жінки у творчій реалізації чоловіка; творчість, якою надихається жінка; образ жінки-мисткині. Так формується ще одна художня модель жіночої екзистенції, яку умовно визначаємо як «жінка у світі чоловіка-митця», яка має конкретний вимір жінки як «(не)традиційної музи».

У творах «Видіння Орфея» і «Потонула душа» Галина Пагутяк пропонує авторську інтерпретацію питання «жінка і творчість», осмислюючи традиційні для модерністської літератури мотиви трагічної іпостасі митця, відмінності мистецтва істинного від «штучного»(хибного), ролі жінки (музи) в житті чоловіка-митця. Характерно, що змістове наповнення жіночих персонажів у цих творах дозволяє розглядати їх символічними етапами на шляху персонажа-чоловіка, зміна яких (чи втеча від них) позначає його «рух». Так, оповідання «*Видіння Орфея*» не раз опинялося в об'єктиві аналізу науковців (Г. Бокшань, А. Артюх, О. Мітракова та ін.) як зразок міфопоетики або авторської інтертекстуальної стратегії. Натомість крізь призму проблематики нашого дослідження розглядаємо його твором, що ілюструє модель «жінка у світі творчості чоловіка». Зокрема, у «Видінні Орфея» постають кілька типів жіночих персонажів, як-от: «жінка, яка поступається власним “Я” задля реалізації “Я”-чоловіка», жінка-мрія і жінка-пародія на Музу.

Десакралізація образу жінки, яка надихає митця (умовно Музи), питомого для класичної літератури, зумовлена іронічним переосмисленням Галиною Пагутяк античного міфу про Орфея і Еврідіку. Міфічні персонажі не тільки опиняються в сучасному світі, але й змінюються їхні ролі. Тепер Еврідіка жертвовно служить Орфееві («...жінка спеціально прибігла в обід додому, щоб його погодувати перед виступом, але Орфееві не ліз шматок в горло» [3, с. 24], а він заробляє грою в ресторані. Разом із Еврідікою їх тримає не кохання, а її незамінність. Це усвідомлює і сама Еврідіка: « <...> те, чого вона негодна втямити, не можна відкидати і висміювати. За це Орфей не проміняв би її на

*жодну іншу жінку на світі» [3, с. 24]. Цікаво, що Орфей також усвідомлює, що їхній життєвий сценарій відрізняється від міфологічного. Тут з'являється і невід'ємний від міфічного сюжету танатологічний мотив, де Орфей спускається в Аїд – царство мертвих, щоб повернути загиблу дружину, але, обернувшись, порушує заборону і втрачає її враз. У «Видінні Орфея» герой до такої «перспективи» ставиться, як і до самого міфу, з іронією: *«Ця відома байка розповідала ще про смерть Еврідіки і відвідини пекла, але щодо Еврідіки Орфей був певний: вона не вмере раніше за нього, бо мусить про нього дбати, залишаючись при цьому осторонь музики та інших високих сфер» [3, с. 24].* Отже, як і хлопець у новелі Галини Пагутяк «Кров і піт вигаданого світу», він коментує міф із позиції скептика, а відтак одним із конструктів його особистості є раціональний первінь. І в реалістичному чи власне побутовому просторі Орфей постає прихильником патріархатної моделі сім'ї. Але в іншому – ірреальному просторі (а його формує мистецька іпостась Орфея), іншим буде і його ставлення до жінки.*

Мотив Орфея, який приборкував звірів своєї грою, реалізується в галереї сатиричних образів напівкримінального світу хмарочоса, куди приходить Орфей, щоб розважити публіку своєї грою. Важливо, що міфічний Орфей спускався в потойбіччя, в умовний «низ», тоді як у Пагутяк Орфей піднімається «вверх». Але це не той верх, що асоціюється за міфологічною аналогією з духовним, піднесеним, а навпаки – це верх соціальної ієрархії заснованого на пріоритеті матеріального і зневазі закону суспільства. Тобто теж суспільне «пекло». У темних коридорах будинку Орфей зустрічає ведмедя-швейцара, секретарку-мавпу, охоронця-пса, начальника-білого ведмедя, папугу-гримера, щоб дійти до лева, який всіма ними верховодить. Вражений грою Орфея, лев, як і володар підземного царства, згідно з міфом, обіцяє виконати будь-яке прохання музиканта. На подив, Орфей просить, щоб допомогли народити жінці, крики якої він чув у будинку. Можливо, саме гра (вже на початку твору було зазначено, що він *«жив, як грав, а грав він класно» [3, с. 24]*) виявляє його порядність, співчуття, людяність. Тобто в сакральному світі мистецтва він і сам

сягає «верху». Натомість у профанному світі щоденних клопотів дружина Еввідіка не відчуває його турботи.

У фантазмагорійному просторі твору, як і в новелі Галини Пагутяк «Потрапити в сад», важливу роль для розуміння її змісту відіграє образ саду. Він розташований на сьомому поверсі будівлі, і Орфей потрапляє туди практично випадково: *«Власне, нащо я туди йду, – міркував Орфей. – Мені ж треба вниз. Та хоч гляну на сад: буде що згадати!»* Він страшенно захотів ступити на шурхотливе осіннє листя, притулитися до якогось стовбура і прикласти флейту до вуст ...» [3, с. 29]. Власне перебування в тому екзотичному саду як миттєва зупинка на шляху між випробуваннями (Алегорія і Фантазія переодягають його у блазенський одяг, а лев спокушає можливістю виконати будь-яке бажання) зроджує в музикантові шляхетність духу. Тож, можливо, жінка, якій допомагає Орфей, і є втіленням тієї гармонії, яку всі шукають у райському саду. У фіналі твору видінні Орфея доповнюється утопічною картиною саду, що розростається, прориваючись *«крізь стіни хмародряну»*, а його плоди зриватимуть дитячі рученята. І тоді *«з руїн вийде жінка у барвистому лахмітті, байдужа до себе і мовчазна. Вона зуміла знехтувати своєю молодістю і красою, котрі лишила в руїнах, і ніколи не згадуватиме про це»* [3, с. 31]. Якщо сприйняти образ цієї жінки як музу, яка збуджує талант митця, що долучився до гармонії («саду»), то Еввідіка, на противагу античному міфіві, опиняється поза мистецьким простором, вона лише служить музикантові. Отже, погоджуємося з висновком О. Мітракової у дослідженні, присвяченому поетиці орфічного міфу у цьому творі Галини Пагутяк, що традиційний образ використовується для філософських узагальнень про сенс творчості, митця і поезію, талант і суспільство [101, с. 147—150]. Водночас вважаємо, що суттєвої трансформації зазнав саме образ Еввідіки, яка в результаті травестіювання стала антиподом «жінки-мрії».

На десакралізацію образу музи, радше на її протилежну конструктивній, деструктивну роль на шляху чоловіка-митця, можна натрапити і у творі Цань Сюе *«Сни, які ніколи не були описані»* («从未描述过的梦境») зі збірки

«Вибрані твори Цань Сюе». У цьому оповіданні письменниця використовує метафору творчості як запису Писарем чужих сновидінь. У цьому вбачаємо фрейдистське тлумачення природи мистецького процесу і ролі підсвідомого в ньому. У творі озвучені традиційні для метатекстів, тобто для творів про мистецький процес, концепти маргінальності митця («*Писар сидить у сараї на узбіччі дороги і записує всілякі сні перехожих*» ((坐在路边的棚子里, 替过路的人写下各式各样的梦境 [5]), його відчуження («*Писар з кожним днем ставав дедалі більш самотнім*» (描述者一天比一天感到寂寞) [5]), очікування натхнення і марної спроби віднайти відповідь на питання щодо свого внутрішнього світу в зовнішньому («*їм ніколи не снилося те, що мав на душі Писар*» (但他们从未梦到过描述者心中的那种意境) [5]).

Момент зародження художньої ідеї, на думку Писаря, схожий на відчуття «*тепла і світла, яке могло засліпити людські очі*» (热和能刺瞎人眼的光) [5] чи на вітер. Але у якийсь момент Писар перестає записувати сні перехожих, викидає свій чорний блокнот, але продовжує бути емоційно залежним від візитів сновидців. Але і їх цікавить лише процес («*вони рідко згадують, що саме розповідали, але вони пам'ятають обставини під час розповіді, бо лише це їхній скарб*» (他们对自己叙说过的东西很少去回味, 但他们记得叙说时的情景, 因为那才是他们的财富) [5]), а не те, чи записує їхні сні Писар. Із часом і Писар полишає спроби втілити на папері свої фантазії, бо усвідомив, що «*більше не було потреби щось висловлювати. Він тільки описував це у своїй голові*» (已用不着表达什么了。他就在自己的脑子里描述着) [5].

Характерно, що момент відмови від творчості, збігається із появою таємничої жінки: «*У сезон дощів прийшла літня жінка з величезною парасолькою, на яку спиралась, у неї було сиве, як сніг, волосся, розкуйовджене вітром, очі в довгих і глибоких впадинах “не дивились”, хоча вона не була сліпою. Вона зайшла в сарай, дозволила Писарю торкнутись її холодних, як лід, пальців і пішла своєю дорогою*» (在雨季里来了一名老妇人, 撑着巨大的雨伞,

满头如雪的白发被风吹得乱蓬蓬的，细长的眼眶里的眼珠竟没有目光，可她又并不是盲人。她走进棚子，让描述者触了触她冰冷的指头，又继续赶路了) [5].

Якщо припустити, що цей образ – втілення Музи, то Цань Сюе пропонує нову інтерпретацію долі сучасного митця, співзвучну для літератури декадансу: зустріч із Музою виявляє глибоку кризу тріади «митець (Писар) – читач (сновидці) – витвір (чорний блокнот)», де митець усвідомлює свою нездатність оприяти художні ідеї.

Таким чином, один із рівнів інтерпретації цього твору – метатекст про кризу митця, який не знаходить ні джерела натхнення, ні мотивації для творчості. А відтак роль Музи (літньої жінки) – це, на відміну від традиційної, деструктивна. Але вважаємо, що для інтерпретації «Снів, які ніколи не були описані», на відміну від «Видіння Орфея» Галини Пагутяк, можна застосувати не тільки естетикологічну, а й релігійну призму. Тоді в цьому алегоричному тексті Писар – це бог, до якого приходять віряни, вже не маючи справжньої віри. Але і бог збайдужів до людей: викинутий чорний блокнот Писаря – релігійний догмат, у богонатхненність якого вже не вірять. Тоді жінка, після відвідин якої Писар не хоче більше вслухатися у сни візитерів, – Доля. Так фаталістичні мотиви, переплітаючись із релігійними, створюють дискусійний філософський контекст твору, де знайшлося місце і алегоричному жіночому образу з глибоким символічним змістом.

Якщо Цань Сюе взаємопов'язує естетикологічну і релігійну (філософську) інтерпретації теми творчості, то Галина Пагутяк у «*Потонулій душі*» розглядає питання «жінка і творчість» в антиколоніальному контексті. У новелі є образ матері, яка втратила старшого талановитого сина, але так і не дізналась справжньої глибини його таланту. Вона залишилася у старій занедбаній хаті з молодшим сином-калікою. Як зазначила у своїй статті О. Гальчук [49], обидва сини «Інші» – один як митець із правдивим (а отже, трагічним) художнім мисленням, другий син – Інший через ментальну хворобу

як «доросла безпомічна дитина» [3, с. 77]. Так авторка використовує потенціал близнюкового міфу, де обидва брати відчужені в цьому світі.

Міфопоетична образність, пов'язана з архетипом води, заявлена і в назві новели «Потонула душа», тема якої – руйнування істинного, вартісного, яке традиційно називають «вічним». Вона розкривається через два мотиви – руйнування дому, родини і руйнування істинного мистецтва формальним та ідеологічно заангажованим. На відміну від твору Галини Пагутяк із провідною естетикологічною проблематикою «Видіння Орфея», побудованому на переосмисленні античного міфологічного сюжету, у цій новелі, на нашу думку, є тільки «слід» міфеми Орфея. Він оприявлюється в топосах смерті художника і «потонулої» душі – відомо, що після загибелі міфічного поета хвилі принесли його голову до острова Лесбос.

Водночас у сюжетній фабулі цього невеликого за обсягом твору Галина Пагутяк реалізує типову для постмодерністських романів ситуацію пошуку загубленого/втраченого мистецького шедевру. У перебігу цього пошуку і визначаються два типи митця: перший – це львівський художник, який шукає картину вже покійного колишнього товариша у його рідному селі. На його власних картинах зображене штучне, залаковане життя, далеке від реальності: *«Малює лани із золотою пшеницею, доярок у стерильних халатах. І місто з трамваями, по якому колись ходив його товариш...»* [3, с. 76]. Тобто він тип «ремісник» або «колекціонер». Другий тип – митець, в образі якого є і модерністський трагічний складник відчуження і смерті, а головне – його картини правдиві і глибокі. Якщо біографія цього художника окреслюється пунктирно (*«пропаща душа, пив каву й горілку»*); сім'я – це стара мати і брат-каліка – «доросла безпомічна дитина» [3, с. 77] – у старій занедбаній сільській хаті), то зміст його картин виявляє цілий спектр питань, що боліли йому як митцю. У творі таким чином функціонує екфразис – зміст живописних сюжетів як мальованої історії села, що «вигибає». На картинах художника можна побачити *«заяжаних, абияк вбраних людей з рідного села, що восени й навесні топалося в болоті»* [3, с. 76]; хлопця, образ якого зроджує запитання, чи можна

«вийти з цієї порожнечі й самотності» [3, с. 76]; чи одягнених у взяті напрокат народні костюми *«незгарбні й невмілі»* хлопців і дівчат, яких виставляє на посміховисько *«квадратна баба з району»*. Але особливо глибокий сенс в останній картині, яку марно шукає львівський художник, де *«намальовано чоловіка, якого витягають з землі люди в чорних костюмах і при краватках. На його лиці радість, а позаду – безлисте дерево, наче перед зимою»* [3, с. 76]. Тож на противагу своєму товаришеві, цей художник був правдивим перед собою і світом, не прагнув сподобатися публіці чи догодити кон'юнктурі, тонко відчував драматизм людського буття. І як справжній митець він мав свою Музу. Та, вважаємо, що у цьому творі Галина Пагутяк зіштовхує не тільки два типи художників, а й дві Музи. Перша – це така карикатурна муза (*«дебела гола молодиця з товстими ногами і широким лоном. Біля неї килимкове озерце, в якому плавають лебеді»* [3, с. 75]), неестетична і несправжня. Друга – це жінка, якій не вистачило сміливості зізнатися в почуттях до покійного художника його матері. Вона приїхала на могилу художника, а мати навіть не запам'ятала її імені – Люба чи Надя. Це надає образіві цього персонажа певної фантомності, перетворює її на символ: тільки любов чи надія надихають митця на справжнє мистецтво.

Якщо сприйняти назву новели *«Потонула душа»* характеристикою сина-художника, що передчасно пішов з життя, то міфопоетичний образ води позначає і певні профетичні здібності художника як істинного митця (зображені ним на картинах люди гинули у воді), що передбачив і долю всього села. У фіналі твору Галина Пагутяк застосовує прийом ретардації, коли поетапно занурює село в сутінки ніби у воду: *«Спочатку втонули покинуті хати, потім ті, у кого ще жеврів вогник життя, і, врешті, зникла хата, котра ховала в собі останню картину й стіл, за яким збирався колись увесь рід»* [3, с. 76]. Таким чином, і картина, і родина, і село поглинає забуття. Тож, окрім естетикологічної теми, у цьому творі Галини Пагутяк має місце питомий для її творчості мотив (втрати) пам'яті і як проблеми людської екзистенції, і традицій національного мистецтва.

У певному сенсі питання ставлення до національної культурної традиції зачіпає і Цань Сюе в новелі «У головних залах бібліотеки» («在书院大厅里»). Визначаємо цей твір новелою-роздумом, яких чимало у збірці «Танець чорних душ» («黑暗灵魂的舞蹈»). Прийом ретроспекції уможливорює паралель авторки між особистим і загальним. Так, оповідачка згадує, як у дитинстві грала в «класики» у просторому залі бібліотеки. Її дуже мотивувала перемога ровесниці в цій грі, яка полягала в можливості «купити будиночок» – намальований на підлозі квадрат. Оповідачка надихалася вправністю дівчинки і, всупереч незадоволенню батьків, тренувалася в тісній кімнаті дому, щоб перемогти. Але коли через роки вона аналізує той епізод, то зчитує і його інший зміст. Припускаємо, що на це вказує сам топос гри, у яку оповідачка грала в дитинстві, що має літературний «слід» – містить алюзію на роман Хуліо Кортасара «Гра в класики», що за визначенням самого автора стала книгою, яка містила «багато інших книг». Цань Сюе використовує подібний прийом на рівні образів: на підлозі у великій будівлі бібліотеки діти накреслюють «класики», і оповідачка мріє про свій «будиночок» – квадратик, який має засвідчити її перемогу. Але, подорослішавши, вона звертає увагу на дивний «зміст» того місця: *«я ніколи не помічала моторошності цього місця. <...> стіни були зроблені з голубих і зеленуватих кам'яних плит з безліччю китайських ієрогліфів, вирізьблених на них, які я тоді ще не зовсім розпізнавала. <...> Можливо, зали, що залишились з тих давніх часів, збирали густу хвилю негативної енергії, і в мене не вистачило сили, щоб протистояти їй. Ця дивна річ нагадує мені, що в житті все насправді багатошарове: ти думаєш, що твоя мрія “будиночок”, але насправді це щось інше; ти прагнеш володіти чимось, але насправді це лише маска. Дзеркало не говорить, але воно “зчитує” тебе, аж поки одного дня ти не озирасишся і чітко бачиш звідти знайому чорну постать!»* (我从来没有发现那个地方的阴森<...> 墙也是青石板砌的,石板上刻着很多汉字,那时我还不太认得那些字 <...> 也许那个古代遗留下来的厅堂里聚集了浓浓的阴气,我的热力还远远不够,抵挡不了它们的侵袭。这件怪

怪的事令我联想起，生活中的事其实都是有层次的，你以为你的梦是“房子”，其实呢，却是一个别的东西；你向往那样一种拥有，其实呢，那只是一个面具。镜子不说话，但镜子自始至终在照着你，直到某一天，你赫然回首，从那里头清晰地看到熟悉的黑色身影 [7]). Отже, ідея цієї новели – розуміння світу як складного і багат шарового, де використаний питомий постмодерністській літературі художній топос світу як бібліотеки, витоки якої у творчості Х. Л. Борхеса («Вавилонська бібліотека»). Але, на відміну від інших письменників-постмодерністів, які зверталися до цієї метафори (як, наприклад, У. Еко), Цань Сюе вказує на негативну енергію цієї «бібліотеці», у якій героїня наївно (топос дитинства і гри в «класики») мріяла збудувати свій «дім». Тож у цьому творі маємо розвиток мотиву рецепції персонажем-жінкою культурної спадщини як одного з мотивів естетикологічної теми.

У контексті художньої моделі жіночої екзистенції «жінка і творчість» цікавими видаються новели Цань Сюе «Німе просвітлення» («无声的启蒙») і «Всередині» («里面»), що також входять до збірки «Танець чорних душ». На відміну від Галини Пагутяк, у художній прозі якої автобіографічні мотиви зазвичай пов'язані або з темою дитинства («Панна з жовтим волоссям»), або з ментальним простором рідного Урожа (цикл «Сім новел»), більше увиразнюючись у есеях, Цань Сюе у цих новелах звертається до власного «Я»-митець. Так, у «*Німому просвітленні*», де порушується питання ролі інтуїції і пам'яті у творчому потенціалі, у специфіці художнього мислення автора, оповідачка згадує про бабусю, з якою у неї був особливий зв'язок. Сама Цань Сюе неодноразово згадує у інтерв'ю про свою бабусю: «Я дуже її любила, вона, можливо, страждала на певні нервові розлади, поміж тим вона була стійкою жінкою, оповитою загадками та ілюзіями» [187, с. 402]. Як відомо, біографи Цань Сюе (Чжо Цзінь [243], Дун Вайпін і Ян Цзіньцзянь [197]) традиційно наголошують на важливій ролі бабусі, яка мешкала у провінції Хунань, на формування рис магічного реалізму письменниці. У «Німому просвітленні» образ бабусі асоціюється у свідомості оповідачки – творчої особистості у

майбутньому – із захистом, наставником, людиною, близькою до таємниці смерті. Тут, як і в новелах Галини Пагутяк, жіночий персонаж як відповідник архетипу мудрої Старої наділяється особливим здібностями, спорідненими з модерністським розумінням митця, для якого творчість стає шляхом до «ясновидіння».

Як і в інших новелах-спогадах збірки «Танець чорних душ», оповідачка «Німого просвітлення» згадує дитинство, яке для неї асоціюється насамперед із взаємодією кількох поколінь (образ бабусі), коли, незважаючи на бідність (*«всередині наша оселя була ще злиденнішою, ніж ззовні, обставлена лише кількома дерев'яними ящиками та бамбуковими кошиками для одягу, обіднім столом та письмовим столом, а також кількома дерев'яними ліжками, розставленими у двох маленьких кімнатах. Наша сім'я складалась з восьми осіб»*)(我们的家里比这栋房子的外表更简陋，全部家具就是几个放衣服の木箱和篾篓，一张饭桌一张书桌，还有几张木床，分散在两小间房间里。我们家有八口人 [7]), відчуття єдності родини було досить потужним. Саме в ті моменти дитинства, на думку оповідачки, пам'ять фіксувала моменти, які потім стають джерелами її творчості. Це захоплення від краси нічного неба, побаченого сновидіння, почуті моторошні звуки, які виявляються звуками боротьби зі смертю (тхір нападає на курча). Такі враження зсотують той «сховок» в її свідомості, якими потім вона користується як митець. *«Я постійно переглядаю і пригадую сцени з життя, тому, що вони – це суть просвітлення»* (我之所以不断重温那些镜头，是因为那是本质的镜头启蒙 [7]). У результаті такого самоаналізу, уже доросла оповідачка висновує, що такі враження є «потокком», який употужнює творчий процес: *«Я не використовую готову “мову”, я мушу творити власну, з тих глибоких потоків, із субстанції, що блукає в темряві. Тож повертаюсь до своєї хатинки на схилі пагорба і починаю уважно шукати в бамбукових кошиках і дерев'яних ящиках, чекаючи, поки настане ніч»* (我不用现成的语言，我要在那些沟壑里头造出我的语言 – 用那些在黑暗里游移的物质。于是我返回我的山坡小屋，一边将那些篾篓和木箱细细地翻找一遍，一边

等待夜的降临 [7]). Таким чином, «Німе просвітлення» Цань Сюе – це метановела про суть творчого процесу, роль у ньому індивідуальної пам'яті і уяви. Топос «німе просвітлення» близький за своєю функцією до «епіфанії» Дж. Джойса, переживаючи яку, герой відкриває щось нове в звичному світі, сприйняття якого змінюється кардинально.

З «Німом просвітленням» діалогізує і новела «*Всередині*». Якщо в інших новелах збірки «Танець чорних душ» є просторові образи дому, кімнати, зали (бібліотеки), то топосом цього твору є символічний внутрішній «простір» людини – душа. Філософські роздуми про зв'язок людини з пам'яттю роду і творчістю також надає новелі обрисів метатексту. Оповідачка повертається в місце, де пройшло її дитинство. Вона шукає речі, незначні деталі і навіть запахи, які б нагадали їй про той час. Напівзруйнована будівля гуртожитку, зникле гірське джерело, засохлі дерева, місце, де лежав камінь, на якому вона любила сидіти дитиною, – це ознаки знищеного часом матеріального світу, тоді як важливішим оповідачка вважає ті почуття, які переповнювали її дитиною. У твердженні сусіда «*У той час ти ж була всередині*» ((那个年月, 你是在里面嘛 [7]), вважаємо, ідеться про почуття захищеності і внутрішньої гармонії, які виникають у рідному місці. Авторка розмірковує про те, що незалежно від місця, де мешкає вже доросла людина, вона носить у собі відчуття, що асоціюється з поняттям «всередині»: «*де б я не була, якщо захочу, я бачу гарбузове цвітіння під палючим сонцем і відчуваю запах олії персикового дерева в дощ і туман. <...> Я повернулася до рідного дому і вже не змогла знайти речі «всередині». Вони потонули і відлунювали всередині мене*» (不论我身处何方, 只要我想, 我就能看到骄阳下的南瓜花, 闻到雨雾中桃树油的味道 <...> 我回到故居, 我已经看不见“里面”的事物了。它们沉下去了, 它们在我身体里面发出回响 [7]). Отже, маємо образне втілення поширеного в літературі концепту «території пам'яті», який із зовнішнього простору трансформується у простір внутрішній.

Таким чином, художню модель *«жінка у світі чоловіка-митця»* Галини Пагутяк і Цань Сюе структурують лейтмотиви, які напряму пов'язані з проблематикою жіночої прози. Перший – це руйнування патріархатних стереотипів щодо пасивної ролі жінки як об'єкта у творчому процесі, ініційованому і реалізованому чоловіком (*«Видіння Орфея»* Галини Пагутяк з такими типами жіночих персонажів, як «жінка, яка поступається власним “Я” задля реалізації “Я”-чоловіка», жінка-мрія (Муза) і жінка-пародія на Музу і *«Сни, які ніколи не були описані»* Цань Сюе з деструктивною роллю жінки-музи). Другий лейтмотив – творчість і мистецьке сприйняття світу як один із виявів ідентичності жінки (*«Німе просвітлення», «Всередині», «У головних залах бібліотеки»* Цань Сюе). У цих мотивах, що відповідають змістовому наповненню метапрози, обидві письменниці активно звертаються до художнього потенціалу архетипно-міфологічних образів (вода, дім тощо) і виходять за межі власне метапроблематики. У Галини Пагутяк (*«Видіння Орфея», «Потонула душа»*) естетикологічні мотиви поєднуються з постколоніальною проблематикою і сатиричним переосмисленням традиційних античних міфологем (Орфея, Еврідіки, музи). У Цань Сюе призмюю для висвітлення питань специфіки творчого процесу є автобіографічні мотиви і роздуми про роль традицій національної культури в реалізації митця. Особливістю поезики текстів Цань Сюе, які репрезентують модель *«жінка у світі чоловіка-митця»*, є синтез національного (східного) із західним інтертекстом – типологічні перегуки з епіфанією Дж.Джойса, борхесівський образ бібліотеки, топос «гри в класики» Х. Кортасара та ін.

2.4. Модель «Я-інша як самоозначення»

Якщо художні моделі *«жінка у шлюбі», «випробування материнством»* і *«жінка у світі чоловіка-митця»* пов'язані з притаманною жіночій прозі критикою і переосмисленням сформованих патріархатним суспільством гендерних стереотипів, в основі яких уявлення чоловіка про жінку як про Іншу,

то в цій моделі жінка приймає інакшість як власну сутність. Її свідомо чи усвідомлена інакшість – це утвердження унікальності, небажання відповідати визначеним ролям, прийняття своєї інакшості як невід’ємної частини ідентичності.

Про своє розуміння «іншого» як синоніму «рівного» Галина Пагутяк зазначила в есеї «Жорстокість існування»: *«Рівність – це право на гідність, на почуття, на розуміння. Рівність – це коли ніхто нікого не вважає гіршим за себе, а просто іншим»* [2, с. 34]. А в малій прозі письменниці твори, де постають різні варіанти образу жінки, яка поділяє цю думку, переважають. Програмовими в цьому сенсі вважаємо новели «Інша» і «Плач ріки Бистриці».

У творі *«Інша»* продемонстрована базова модель жінки як Іншої з погляду чоловіка, який визнає тільки патріархатну родину, позаяк вона (жінка) не відповідає його уявленню про ідеал, тобто жінку-«домогосподарку», «берегиню домашнього вогнища». Жінка приймає це визначення, але наповнює його іншим змістом: у власному самовизначенні вона теж Інша – сильна, нещадна навіть демонічна, жінка-воїн, у яку жінка-жертва перетворюється у фантасмагоричному світі. Таким чином, особливістю цього твору є два потужних мотиви – (само)ідентичність жінки і мотив двійництва. Це відображено і в структурі новели. Її умовна перша частина – це «чоловічий» голос, який озвучує своє розуміння ролі жінки в родині, а по суті її інакшості: *«Він сидить за кухонним столом і вже втретє читає їй мораль, що вечеря досі не готова, в хаті бардак, діти знову не винесли сміття»* [3, с. 68]. Друга частина – голос жінки, її самоаналіз причин своєї Інакшості в очах чоловіка і власного розуміння індивідуальної тотожності. Двійництво як стан душі героїні оприявлює складність цього образу в новелі. Вона, з одного боку, усвідомлює власну провину в тому, що укріпила саме таку модель родини, «створивши» чоловіка-свиню: *«Вона перетворила його на свиню. Якби у неї було десять чоловіків, то зараз по світі бігав би десяток свиней. Але вона мала тільки одного чоловіка. І лише вона знала, що він свиня: у краватці, костюмі, піжамі. Тільки не розуміла, чому та доля жінок у її родині – перетворювати чоловіків*

на свиней» [3, с. 68]. Тут маємо і переосмислення міфери античної Цірцеї, яка перетворювала чоловіків на тварин. Але, на відміну від неї, героїня новели Галини Пагутяк «Інша» страждає від таких метаморфоз і сприймає свою здатність родовим прокляттям, а отже мова про трагічну тяглість ситуації, коли адаптація жінки до чоловічої моделі родини стає втратою її власної особистості. Із другого боку, трагізм героїні в тому, що свою справжню сутність, свою Інакшість, вона вимушена приховувати: *«Могла бути іншою в очах людей, але мені не хотілося б стати по смерті голодним неприкаяним духом»* [3, с. 69]. Мотив двійництва оприявлюється і в існуванні двох хронотопів, у яких одночасно протікає екзистенція жінки: у реальному вона почувається жертвою, що створила свого тирана, при цьому його не боїться, а глибоко зневажає; у ірреальному хронотопі вона жінка-демон, яка знищує все, що є побутовим пеклом і в'язницею її особистості.

Ще один парадокс ситуації в тому, що героїня, боячись вічного блукання своєї душі після смерті як плати за свою Інакшість, тобто за право бути собою, веде дискусію з Богом, але розуміє, що розмовляють вони різними мовами, бо *«навіть Бог не побачив, що насправді я інша, зовсім інша»* [3, с. 68]. Тобто її Бог із всевідаючого і караючого стає лише караючим. Таким чином, у творі є мотив, який корелює з традицією богоборчих мотивів біблійної літератури (книга Іова, наприклад) і сповідальної літератури, на кшталт «Сповіді» Августина Блаженного чи Франческо Петрарки, які виливали свої сумніви у «діалозі» з опонентом. У новелі героїня розмовляє не тільки з Богом, а і з Дияволом. Він підбиває жінку вбити чоловіка і повернутися *«у світ, де панує хаос, і там тобі більше сподобається»* [3, с. 69]. Відкидаючи цю пропозицію, жінка водночас відмовляючись і від раю, залишаючи собі велику розкіш і право бути милосердною і самотньою. Символом цього є її допомога і співчуття до бездомного собаки.

Цікавою, на наш погляд, авторською знахідкою є іронія як складник жіночої екзистенції, що дає сили вижити. У розмові з чоловіком (*«Вона <...> спиною до нього, і на устах у неї глузлива посмішка»*), Богом (*«Бог не бачить,*

як вона, відвернувшись, презирливо посміхається») і Дияволом («відвертається жінка, і на устах у неї з'являється зневажлива посмішка»), яких можна сприймати і іпостасями єдиного маскулінного, вона, відвернувшись, зневажливо посміхається у відповідь на їхні докори, вмовляння і пропозиції. Користуючись античною міфологією, означуємо такий тип жінки-персонажа новою Еврідікою, яку навіть не намагається врятувати чоловік, і вона повертається у своє «пекло».

У творі *«Плач ріки Бистриці»* особлива жінка в Галини Пагутяк віддзеркалює власне «Я» в образі річки. Відомо, що в міфопоетичному світі Галини Пагутяк стихії, зокрема вогонь і вода відіграють важливу роль [35]. Як зазначалося вище, у новелі *«Підманули Галю...»* вогонь є покаранням за ненавмисний гріх і вогонь як очищення від душевного болю. Волосся кольору вогню авторка визначає як ознаку особливої, неспокійної, долі («Панна з жовтим волоссям»). Саме річка приймає жінку, яка здійснила самосуд над собою, тож для неї вода і очищення, і покарання («Золота чаша»). В оповіданні *«Плач ріки Бистриці»* авторка звертається до міфопоетичної традиції персоніфікації природи, де річка як свідок людської діяльності оплакує і їх, і себе. У монолозі Бистриці оцінка роду людського проектується на її власну екзистенцію: *«Людський рід – це та ж ріка, але навпаки»* [3, с. 72]. Адже, на відміну від стрімкої течії, яка на рівнині вповільнює свій плин, люди *«за мізерний час зневажили природу, яку шанували, і почали нищити, нищити...»* [3, с. 72]. Проте, говорячи про руйнівні для природи наслідки людських «діянь», річка пояснює і власні руйнування – знищені потопом хати і господарства. При цьому, на нашу думку, Галина Пагутяк дає голос річці не лише, щоб порушити екологічну проблему, тобто озвучити «соціальний» аспект буття. Голос Бистриці – це і голос філософа, що розмірковує про життя і смерть, якої, на відміну від людей, водна стихія не боїться, бо *«ми, ріки, покійно сходимо у царство смерті»* [3, с. 72]. Тож «плач» у назві новели – це і змістова характеристика, і жанрова характеристика, яка сягає, з одного боку, біблійної, з другого боку, – барокової літературної традиції.

Окрім соціального і філософського «голосів» річки в новелі, вважаємо, звучить і її ліричний, тобто голос «жіночої екзистенції», який увиразнюється в епізоді із врятованою дівчинкою. В одній зі зруйнованих під час потопу «старих холуписьк» вода підхоплює колиску, у якій спала маленька дівчинка, а потім, довго несучи повз переляканих селян, виносить на мілину. У цьому мотиві міститься алюзія на біблійну історію врятованої дитини, яку річкові хвилі доправляють у безпечне місце. Але Галина Пагутяк дає більш складний психологічний малюнок оповідачки-ріки, яка і руйнує дім дівчинки, і рятує її. Можливо, так у символічній інтерпретації «жіночої екзистенції», акцентується на двох її протилежних первнях – руйнівному і креативному. Разом із тим, у мотиві відносної байдужості річки до долі людини (окрім тих, хто не чинить свідомо глум природі, бо так вона відчуває радше співчуття через їхню смертність) – *«Ні злого, ні доброго не спроможні були мені зробити вічні трудівники, що тільки воду мою здобували легко»* [3, с. 74] – на нашу думку, перегук з питомою для «Мобі Діка, або Білого Кита» Г. Мелвілла думкою про природу, яка існує паралельно від людини з її дрібними бажаннями і прагненнями, нерідко байдужа до її страждань. Таким чином, вважаємо, що в новелі «Плач ріки Бистриці» образ річки – це alter ego жінки, у колі екзистенції якої проблеми соціального, філософського, гуманітарного змісту.

Інша в Галини Пагутяк – це жінка, яка є особливою у багатьох аспектах: вона «інша за зовнішністю, інша за своїм сприйняттям світу; вона обирає самотність як самодостатність; для неї існує «тонкий світ», де вона спілкується з духами» [49]. Так, у новелі з виразними автобіографічним мотивом «**Панна з жовтим волоссям**» мотив ідентичності переплітається з мотивом метаморфоз. Як сімейну легенду авторка переповідає пригоду, що сталася з її дідусем, якому в молодості привидівся весільний поїзд, що з'явився невідомо звідки і так само зник. Важливим є і місце, де це відбулося: дивне видиво з'явилося біля холерного цвинтаря, де *«стояв самотний дерев'яний хрест»*, тобто біля місця, де починається простір смерті. Думка про нерозривний зв'язок «того» світу і «цього» втілена в мотиві переселення душ. Адже в побаченому дідуся особливо

вразила зовнішність молодої – панни «з жовтим розвіяним волоссям у старовинному строї» [3, с. 59]. І коли через багато десятиліть народжується онука, то він був єдиним, хто тішився з її рудого волосся. Оповідачка переконана, що не тільки особлива зовнішність передалася їй, а й «вогняна», неспокійна вдача. Так отримує оригінальну інтерпретацію міфопоетичний образ вогню як колір волосся і характер, а отже доля: *«неспокійна душа живе, можливо, в моєму тілі, і рветься, шукаючи один їй відомий притулок серед ночі»* [3, с. 59].

Світовідчуття жінки-Іншої – об’єкт художнього аналізу Галини Пагутяк. У циклі-тетралогії *«Душа метелика»* вона вдається до образності, притаманної східній традиції. У назві – самовизначення жінки як частини природи, дуже вразливої і швидкоплинної. Для неї (*«Небо птахів»*) спостерігати за світом – це вище форма його осягнення. Парадоксально, але активність людини для нараторки – це синонім метушні, коли в пошуку примарного людина не помічає найважливішого. Так, дивлячись на хмари, які, на відміну від людини, *«ніколи не бувають поодинокими»*, вона розмірковує: *«Треба споглядати їх, не рухаючись. Коли лежиш у траві, чи просто дивишся з вікна, можна відчутти життя в небі. Але людина мучить весь час рухатися, як не насправді, то в думках. І нічого не знає. І тому не літає. Навіть у сні вона махає руками, крилами, а треба уподібнитись небесному птахові: подивитись на усе згори і відчутти життя. Знизу вгору, згори вниз, доки не постане цілісне видіння»* [3, с. 81]. Життя-рутину жінка маркує образами *«автоматизм»*, *«прикра дорога на роботу»*, а щоденні необхідні дії вчиняє *«втративши смак, не усвідомивши»* [3, с. 81]. За романтичною традицією, нараторка вибудовує опозицію *«матеріальне – духовне»*, кажучи про байдужість до благополуччя і *«потреби тіла»* [3, с. 82]. Погляд у небо – це домен духовного, божественного, оприявленого у витонченому образі хмарин як *«пір’я з Божих перин, які витріпують ангели»* [3, с. 81]. У творі потужно звучить думка про прийняття своєї самотності (*«Самотність можна розділити з небом птахів»*) [3, с. 82], бо це уможливорює

відмову від людських бажань і пристрастей та наближує до світу з *«матовим блиском алое, обрисами пір'їни, кольором тіней на траві»* [3, с. 82].

У новелі *«Тінь, світло...»* нараторка роздумує про швидкоплинність людського життя і циклічність часу: *«Усе це було до мене, все це буде після мене»* [3, с. 82]. Особливість світосприйняття героїні у цьому творі – це не протиставлення світла і тіні, а їх поєднання. Цю «недосконалість» вона пропонує не тільки прийняти, а і вважає її невід'ємною частиною світу: *«Досконалість вбиває, треба приймати світ недосконалим, шукати в ньому незакінченість і милуватись нею»* [3, с. 82]. Міфопоетика мислення героїні оприявлюється у фітообразах, де лопух – це «тінь», а рум'янок – «сонце», зумовлених топосом дня Івана Купала (*«У день літнього сонцестояння світ в міру вологий і теплий»*), коли оселі прикрашають зелом, *«щоб не образити світло і тінь»* [3, с. 82]. На думку нараторки, людина має вчитися «недосконалості» у природи, імовірно, маючи на увагу християнський постулат гріховного марнославства: *«І людина, ставши досконалою, теж матиме тінь. <...> Адже тоді вона поклоняється лише сонцю. Вона висушить сльози і душу, а за нею бігтиме невидима тінь і кричатиме: завжди!»* [3, с. 83]. Отже, героїня переконана, що людина – частина природи, яка має вчитися від неї вищої мудрості.

Ідея про людський світ – це мікрокосм, який відбиває макрокосм всесвіту, розвивається і у творі *«Маленький шлях – не для людей...»*. Авторка використовує прийом паралелізму, розмірковуючи над життям мурах, які живуть своїм нехитрим життям, турбуючись про свій побут (*«Вони тонше відчують тяжіння землі, сонце, вологість»* [3, с. 82]). І проводить паралель до життя людей (*«Ми будемо житла, добуваємо харч у повсякденній боротьбі, залатуємо діри власного існування, боронимось самі й оберігаємо дітей»* [3, с. 84]), яке, можливо, з погляду Бога так само є метушнею, як і життя мурашок. Тож у назві твору вчувається авторська іронія щодо шляху людей як особливого, великого. *«Хіба це щастя бути людиною?»* – запитує нараторка і дає своє визначення щастя, що перегукується з постулатами всіх світових

релігій про гармонію людини зі створеним божественною волею світом природи: *«Щастя – просто бути у злагоді, хай ти дерево, травинка, жабка чи цвіркун. Ми нікуди не йдемо, ми просто тікаємо»* [3, с. 84].

У новелі-самовизначенні *«Душа метелика»* авторка відчуває себе його частинкою (*«Не випадково ми стрічаємо стільки аналогій у доколишньому світі. Вони вчать нас жити і вмирати, бути потрібним або ні. Вони кличуть нас бачити у розрізненому цілісне, в цілісному – розрізнене, у собі – інших»* [3, с. 84]), особливо у ставленні до смерті. Натомість людський світ (*«Дуже важко жити серед людей»*) визначає ієрархію цінностей, де важливим є кар'єра (*«подолати стіну»*) і досягнення благополуччя (*«потрапити в сад»*). Та для нараторки важливіше інше: *«Але знайти у собі спокій, злагоду краще, ніж страждати, підкоритись законам космосу легше, ніж суспільним»* [3, с. 85]. «Не бути людиною» для неї – це не сприймати домен матеріального.

Складовими Інакшості жінки в малій прозі Галини Пагутяк є її ставлення до самотності. Для неї воно не покарання, а свідомо обраний сценарій життя, де вона зможе віднайти своє «Я». Так, новела *«Одного разу Вавилонська вежа...»* є сповіддю жінки про власну самотність і відчуження. У тексті твору це увиразнюється завдяки вертикальному контексту – біблійній інтертекстуальності. Вона відбита в назві новели *«Одного разу Вавилонська вежа...»*, образах нижчих і вищих духів, у «диявольській» цифрі 666, топосі пророчого сну (*«Звичайний сон, але він підказує, що й зараз усе ілюзія, і в сірих коридорах повно тих нижчих духів»*), в алюзії на відомий вислів, варіант якого також є в Біблії, «добрими намірами вимощена дорога до пекла» – *«З цією думкою ти заходиш туди, де підлога вистелена щонайкращими намірами»* [3, с. 36]. Нараторка – це особистість, яка означає своє буття як перебування у просторі між вищими і нижчими духами: *«Годі порозумітись з нижчими духами. А вищі на тебе не мають часу»* [3, с. 36]. Не дивно, що в зображенні цього світу переважає образність смітника (*«Ти сам усе з'їси: лушпиння картоплі, гнилі помідори, консервні бляшанки, старі газети, недопалки...»*), дна колодязя, засунутого *«зверху льодою, щоб не світило сонце»* [3, с. 36].

Відчайдушне прохання про потребу захисту залишається без відповіді. І хоча «одного разу Вавилонська вежа ледь не сягнула неба...», нараторка засвідчує тотальну втрату комунікації між людьми і свою власну Інакшість.

Якщо жінка в Галини Пагутяк змиряється зі своєю самотністю і знаходить у можливість для вдосконалення, то самотність у Цань Сюе – це мушля, у яку жінка ховається від зовнішнього світу. Так, у новелі-настрою «Дім» («家»), оповідачка утверджуючи цінність рідного дому, розмірковує над різницею між «домом» і «будинком»: «Можливо місце, куди я хотіла повернутися не є «домом», але є будинком, який я дуже добре знаю» (也许我要回去的地方并不是“家里”，而是一间自己熟悉的房子 [7]). Тільки ті стіни, де вона почувається безпечно, це і є домом, незалежно від його екстер'єру та інтер'єру. Здійснюючи певну екскурсію будинком, де вона мешкає, оповідачка розкриває своє сприйняття дому, яке увиразнюється завдяки антропоморфізації цього образу: «дім втомлений, наче він працював цілу ніч і йому хочеться подрімати», «дім безперервно мріяв під хропіння людей під час обіднього сну», «мені не треба було думати, бо дім зробив це за мене» (“家”总是很疲倦的，仿佛工作了一夜，它变得瞌睡沉沉了», «在人们午睡发出的鼾声里，“家”不停地制造着白日梦», «我用不着发动思维，因为“家”在发动着我 [7]). Характерно, що оповідачка мешкає самотньо, зовнішній світ – це «світ за вікном», і слухаючи його голоси, вона уявляє чуже сімейне життя, дитячі ігри, родинні розваги. Екзистенційний мотив страху у цьому творі транслюється як «справжній страх – бути загубленою і ніколи не повернутися додому» (真正的走失，永远回不了家的恐惧 [7]). Тож дім у Цань Сюе амбівалентний: з одного боку, він дає оповідачці відчуття самоцінності («Перебувати вдома – це бути в центрі всесвіту» (呆在家中，便是处在宇宙的中心 [7]), але, з другого боку, замикає її у своїх стінах, де вона ховає свій страх перед життям як необхідністю долати перешкоди і конфлікти.

Мрією про світ «поза вікнами», на реалізацію якої героїні бракує сміливості, на нашу думку, є твір Цань Сюе «*Порожні кімнати*» («空房间»). Оповідачка проживає в будинку, що раніше був старим офісом, де кожна кімната – помешкання окремої родини, позбавлене комфорту і відчуття захисту. Особливо дівчину лякають три порожні кімнати в кінці коридору, які її уява населяє різними істотами. Проте в її страхові перед цими кімнатами вбачаємо не тільки містичне, а і соціально-політичне підґрунтя (зазначимо, досить рідкісне для прози Цань Сюе покликання на суспільний контекст). У Пагутяк частіше історичні алюзії, відбиті в долях конкретних персонажів. Натомість у Цань Сюе поодинокі алюзії на політичні реалії. Зокрема, юний вік оповідачки можна зіставити з автобіографічним персонажем, дитинство якої припадає на роки «культурної революції» і засланням батьків. Так, неосвітлений коридор і порожні кімнати зроджують у неї думку, що *«якби раптом відчинились двері і вийшов привид чи «секретний агент» і заарештував мене, то це було б жахливо!»* (万一门突然打开, 窜出鬼或“特务”来, 将我抓了去可不得了 [7]). Або, не отримавши відповіді від матері друга, хто заселився в одну з кімнат, вона вирішує, що *«поставила неправильне запитання, адже у світі є багато речей, про які не варто запитувати»* (自己问错了, 因为世上有很多事是不能问的 [7]). Обережність, страх перед невідомим, така собі рання старість душі – це той стан героїні, який відбивають у творі образи, які корелюють з естетикою потворності. Це зруйнований простір будинку, змішаний із пилюкою запах гнилої деревини, звук, *«наче великий птах вдарився об стіну»* (像是一只大鸟撞到了墙上 [4]), тобто намагається вирватися на свободу, смердючий запах прісноводної риби у волоссі уявної дівчини, яка сидить серед численних розкиданих валіз в одній з кімнат. *«Порожні кімнати, які зачаровують мене, наповнені зловісними знаками і переслідують мене уві сні»* (空房子, 既吸引着我, 又充满了不祥之兆。它们在我的梦中萦绕不去 [7]). М. Война та О. Воробей у статті «Юнгіанське розуміння індивідуалізації особистості в оповіданні Цань Сюе «Порожні кімнати»» розглядають це оповідання з позицій самості та

її рефлексивної свідомості. На думку дослідниць, у творі «є кілька аспектів несвідомого (будівлі, двері, архетипові мешканці, пошук домівки), які потрібно інтегрувати зі свідомими психологічними компонентами, що складаються з усіх відторгнених та пригнічених елементів особистості. Процес комплексної роботи з цими аспектами є аналогічним до подорожі архетипу героя, кінцевою метою цих блукань є індивідуація, завдяки якій людина відновлює спорідненість зі своїм “я”, архетипом, що представляє цілісність і всеосяжність» [39, с. 65]. Отже, у «Порожніх кімнатах» жіночий персонаж – це питомий для творчості Цань Сюе тип героїні, яка вже усвідомлює свою проблему, але їй бракує внутрішніх сил її вирішити.

На перший погляд, темою оповідання «*Туман*» («*霧*») є руйнування зв'язків у колись дружній родині. Природне явище – туман – є метафорою непроговорених факторів, які спричинили зміну звичних стосунків: *«всі члени сім'ї раптом втратили свої “початкові форми” і перетворилися на якісь невловимі тіні, і всі стали дуже схвильованими, дивакуватими і навіть легковажними»* (家人们忽然都失去了原形, 变为一些捉摸不定的影子, 而且每个人都变得很急躁、古怪、甚至轻佻起来 [6]). Але завдяки особливій нарації – метаморфози, що відбуваються з родиною, і дослідження їхніх причин подаються крізь призму оповідачки-доньки, – на першому плані опиняється проблема жінки, яка намагається віднайти власне «Я» поза патріархатною моделлю сім'ї.

Оповідачка фіксує, що руйнування родини почалося, коли наступного дня, як з'явився туман, відчувши *«нестерпний фізичний біль»* (她说是一种无法忍受的生理痛苦 [6]), дім залишає мати. Як і в «Хатинці на пагорбі», цей момент, вважаємо, вказує, з одного боку, на орієнтованість авторки на екзистенціалістський мотив вибору. Із другого – на порушення притаманної китайському суспільству проблеми недостатньої толерантності до ініціативи жінки. На нашу думку, у цьому творі Цань Сюе розвиває традицію Ф. Кафки, вдаючись до синтезу експресіоністичної і сюрреалістичної поетики: образ

родини, із якої іде мати (символічно – втрата «домом» фундаменту), корелює з мотивами втрати спроможності повноцінно рухатися: батькові ноги *«перетворилися на дві дерев'яні палиці»* (父亲的腿变成了两根木棍 [6]), двоє синів, які хворіли на рахіт, почали поводитися, як божевільні (*«перевертали все догори ногами, вони залазили під ліжку і розводили щурів»*) (他们翻箱倒柜, 钻进床底, 公开饲养起老鼠来 [6]), погрожували насиллям сестрі. Ховаючись від них, дівчина знаходить своє безпечне місце в домі, шафу, де *«було душно, стояв жахливий запах нафталіну»* (很闷热, 樟脑丸的气味真难受 [6]).

Пізнаючи нову реальність, у якій немає дружньої сім'ї, оповідачка усвідомлює, що насправді кожен із її членів – це людина зі зруйнованими мріями. А відтак родина для них перетворилася на неволю. При цьому причиною розчарування батька є його нереалізована мрія колекціонувати мідний посуд. Тоді як на відчуження матері вказують образи, пов'язані з тілесністю (втрата ваги), турботами про господарство, які не полишають її навіть поза межами дому. І якщо батько, врешті-решт, покидає дім і оселяється в зруйнованому храмі (*«жив у зруйнованому храмі неподалік від дому і заробляв на життя збиранням макулатури. Він так пишався собою, що цілими днями видував пронизливі звуки з мідної труби і вихвалявся перед жінками, що він холостяк»*) (住在离家不远的的一个破庙里, 靠捡烂纸为生。他很得意, 整天用一根铜管吹出刺耳的声音, 还对一些女人吹嘘, 说他是单身汉 [6]), один із братів також вирішує приєднатись до нього, то матір знаходить спокій тільки в смерті. Песимістичний фінал сприймаємо думкою про самотність у шлюбі і родині, які мати передає своїй доньці як «спадок».

Натомість жіночі образи Галини Пагутяк, вважаємо, більш сильні. Їх не лякає «розмова з духами», адже це є частиною їхньої Інакшості. Зазначимо, що в художньому світі Галини Пагутяк Іншим може бути і чоловік (новела «Інші»). Проте, на нашу думку, якщо контакт з інфернальним персонажів-жінок у творах письменниці – це органічна і добровільно обрана «практика» жіночої екзистенції, то у творі *«Інші»* є мотив невідання (несвідомого) контакту і

підпорядкуванню волі чоловіка тим таємничим силам «Інших». *«Цей чоловік не знав, що вступив у контакт з іншим світом, який відтепер керуватиме ним, приручатиме його і неминуче доведе до якогось повороту, за яким буде вихід, такий собі колодязь з освітленими стінами, куди доведеться летіти сторч головою»* [3, с. 60]. Цікаво, що певними модераторами між цими світами виступають тварини. Так, собака бачить і відчуває Інших. Натомість чоловік перейти в цей світ і стати його частиною не зможе, бо *«для нього закритий доступ у той прекрасний світ, що він залишитись з і н ш и м и. Його втеча є знаком того, що петля здушує шию, бо не слід звичайній людині знати більше, ніж треба»* [3, с. 61]. Ще одне спостереження стосується чоловічого образу Іншого, який перебуває в пошуку свого особливого місця (у Галини Пагутяк це «сад»), але в ньому немає місця жінці. Так, у творі *«Потрапити в сад»* головний герой Грицько має свою філософію мандрів і навіть апелює до постаті Сквороди, прокладаючи паралель між його бажанням ділитися з людьми своїми спостереженням над світом і його власним буттям: *«Григорій Скворода теж поблукав по світі, а чим моя гармошка за його філософію гірша?»* [3, с. 15]. Окрім того, у біографії Грицька відбитий «текст» життя українського філософа не лише в імені, любові до музики, а й у його нешлюбності. Гриць мріє про свій Едем, де гармонія і спокій, але в ньому немає місця жінці.

Що ж до жінки в малій прозі Галини Пагутяк, то її шлях до інфернального нерідко лежить через страждання і усвідомлення трагізму людського існування. Так, у *«Містерії небес»* біблійний інтертекст употужнює зміст твору, де відбито світовідчуття жінки, яка живе напередодні Страшного Суду. Час маркується відповідною лексикою – «кара», «вирок», «пересторога», «катастрофа», образами ангелів, загублених душ (мертві метелики), топосом підземелля (метро). Нараторка осмислює власну екзистенцію як щоденний рух «знизу – вгору», із глибин метро на поверхню, де, щоправда, її чекає самотність, у якій вона вчиться знаходити тиху радість: *« <...> чекаю, коли поїзд метро зупиниться в зігрітому людським диханням підземеллі, котре поволі холоне, і я рушу ескалатором у яскраво освітлену ніч, у самотність. Не*

таку вже й безпросвітню самотність, яка існувала досі, бо мені віднині належить право час від часу згадувати, повертаючись лицем до сонця» [3, с. 32]. Особливістю світовідчуття нараторки є «здатність впізнавати вісників добра і зла, пам'ятати про них», то ж у новелі є два образи ангелів. Перший нагадує відомий образ з оповідання Г.Г. Маркеса «Стариган з крилами», у якому поєднані контрастні риси злиденного, ледве не жебрацького одягу і «чисті та ясні навіть під землею, в тунелі» очі. Жінка, яка впізнає в ньому ангела, щиро дивується, «для кого, нащо з'явився цій стомленій безликій юрбі?» [3, с. 32]. Другого ангела в образі хлопця, лице якого «було блаженне, мов у юродивого», вона зустрічає серед краси природи. Оригінальність інтерпретації Галиною Пагутяк мотиву зустрічі з ангелом полягає, на нашу думку, у заміні традиційного для класичної літератури прохання про допомогу чи невпізнання посланця небес, тобто зневаженого шансу отримати Божу опіку, питомого постмодерністській літературі, мотиву самодостатності жінки-персонажа: «Я не потребувала ні його самого, ні його милосердя, бо найбільша мужність зараз – це жити в тому зганьбленому світі, єдиному, якого ми варті» [3, с. 33]. Вона прийняла цей недосконалий світ і знайшла власний захист у стінах безлюдного дому. Цікаво, що на цей «зганьблений світ» письменниця накладає печать мовчання («пішла з безлюдного поля до безлюдного дому з наглухо зачиненими вікнами і зів'ялими вазонами» [3, с. 33]). Це відсилає до назви усієї книги – «Потонулі в снігах», яка, як зазначалось вище, містить, на нашу думку, символіку тиші, безголосся. У «Містерії небес» авторка наділяє голосом образи, які, на нашу думку, символізують мить і вічність – годинник і книги: «чути лише цокання годинників і тиху мову забутих книг» [3, с. 33]. У такий спосіб Галина Пагутяк пояснює сутність містерії небес (образ, винесений у назву твору), що під своїм склепінням дають можливість людині володіти тільки одним, що «рухається і не рухається над головою, що є водночас мить і вічність, цілісність і частка земного володіння» [3, с. 33]. У цьому контексті екзистенція жінки-персонажа набуває змісту

відповідно до прийняття/неприйняття цієї істини: з існуванням недосконалого світу жінка мириться тільки завдяки Слову, завдяки духовному первню.

Ще одним зразком сповідального тексту з виразними автобіографічними ознаками є новела «*Числа живих і мертвих*». Розповідаючи історію родини своєї мами, оповідачка веде «зворотній відлік роду», коли сім'я, де було двоє синів і три дочки, потрапляє у вир історичних подій, зміненої під їхнім впливом звичаїв тощо. Доля кожного з них пов'язується з певною цифрою. І хоча у фіналі акцентується, що по їхньому земному житті, а отже, коли завершується відлік «живих» чисел, «вступає в силу закон мертвих чисел: три, дев'ять, сорок» [3, с. 53], ці числа – це все ті ж втрати – фізичні чи моральні. Драму вимирання/розпаду родини оповідачка увиразнює символічною картиною вимирання саду. Таким чином знову актуалізується біблійний топос райського саду, але у творі «Числа живих і мертвих» – це сад, із якого вигнані чи добровільно пішли люди, але і він сам занепадає: «*Дерева в саду дичавіють, відпихають нас своїми ламким старим гіллям, а самі тягнуться вгору до неба. І коли подме особливо сильний вітер з гір, деякі падають. І кропива жалить, пагони ожини до крові роздирають руки*» [3, с. 52]. Натомість дім, навіть спорожнілий, залишається тим простором, де оповідачка відчувається захищеною. Бо для неї він не пустка, а місце, де продовжує жити її рід («*Тільки хата ще впізнає мене, коли я тут ночую, вночі озиваючись різними голосами. Ковдра здіймається в повітрі, я прокидаюся, бреду у сні на кухню й бачу маму або бабцю*» [3, с. 52]), але вже у своїх потойбічних обрисах.

Схожа героїня і в новелі «*Міст і духи*». Образ мосту як споруди між різними світами має аналогічне з топосом порогу значення медіатора, лінії, підійшовши до якої людина має зробити свій вибір. Міст у новелі є місцем не тільки буквального переходу через водяну перешкоду, а переходом до іншого, інфернального, простору. Не дивно, що навіть апелюючи до античної міфології у своєму запереченні, що це «*не Стікс, а дух той не Харон*» [3, с. 55], героїня відчуває, що там, на іншому березі, отримає сакральні знання. Потрапити туди героїні допомагає дух, який простягає руку (такий собі міфічний помічник у

пізнанні непізнаного). Там вона бачить скляні кубки з ув'язненими серцями. Щоб рухатися далі, обирає розбити ці кубки, тобто звільнити серця. Але власне несе далі, щоб заплатити «ним за перехід іншого мосту» [3, с. 55]. Вважаємо, що в цьому творі Галина Пагутяк поєднує ліричну і філософську константи своєї творчості в образі жінки, яка бачить поряд із реальним ірреальний світ, що існують для неї нероздільно. Це дає їй сили проходити випробування життя, щоб піднятися над буденним.

У Цань Сюе також є версія типологічно близького жіночого персонажа. Так, у просторі новели «*Тріщина в стіні*» («*墙洞*») перетинаються реальний простір і вигаданий. За переказами, через тріщину у високій стіні можна дістатися до річки, але страх перед привидом повішаного, який тягне людей за ноги, ніхто не намагався зазирнути в цю щілину. Дві сестрички вирішують пролізти в цей отвір, бо «*принада несподіванки і героїзму перемогли наші внутрішні страхи*» (出奇制胜、当英雄的诱惑竟战胜了内心的恐惧 [7]). Видряпавшись нагору, вони зі здивуванням бачать по інший бік стіни, біля її підніжжя, живе сім'я, важко працюючи. Але пізніше діти вирішили, що їм це привиділося. Принаймні такої думки молодша сестра, тоді як старша в сумнівах, чи це були реальні люди, чи це була зустріч зі смертю або привидами. Із роками вона так і не змогла відповісти собі на це питання, продовжуючи шукати побачену з висоти стіни родину в обличчях бідних родин, які живуть поряд.

Таким чином, у творі «Тріщина в стіні» Цань Сюе дає алегорію одного зі способів пізнання світу: якщо молодша сестра, як і інші мешканці кімнати з тріщиною в стіні (важливо, що це саме кухня – місце приготування їжі, тобто місце задоволення базових потреб), відгороджуються від світу (образ стіна), то оповідачка не тільки намагається вивчати його крізь отвір (образ обмеженого доступу до інформації), а головне – використовує призму емпатії і критичного мислення.

Цікавий типологічний перегук на рівні мотиву «жінка, яка здатна проникати в суть речей» твору «Тріщина в стіні» Цань Сюе і новели Галини Пагутяк «*Потонулі в снігах*». У творі української письменниці, що дав назву усій збірці її малої прози, набувають образної конкретизації концепти «відчуження» і «мовчання», які, на нашу думку, у тій чи тій художній формі оприявлюються в усіх новелах і оповіданнях книги. Особливістю інтерпретації Галиною Пагутяк образів відчужених у людському суспільстві персонажів є мотивна призма інклюзивності. Кожен із персонажів новели має психічні відхилення чи то вроджені, чи то набуті. Проте разом із спільним проявом хвороби як Інакшості, кожен із них має індивідуальний «сценарій» її проживання і свій фетиш. Так, Бака «*лишився вічною дитиною*», бо під час війни зазнав насильства від загарбника-німця. Найдорожчий для Баки «скарб» – стара облізла цигейкова шапка. А «варіят» Сорока, зустріч із яким дуже налякала нараторку, бо той «*не бачив у мені живої істоти, перейнятої страхом чи, може, співчуттям*» [3, с. 45], весь час у пошуку якихось документів. Єдина жінка серед них, Кася, колись «*гарна, а потім зіпрана вітрами й зимною росою*» [3, с. 46], блукала «*лісами і полями під дощем і снігом*». Усі хворі викликали різні емоції у людей: страх, а через це агресію («*Ними страшили дітей, але були такі діти, що не боялись: кидали в них камінцями, викривлялись, обзивали, хоч то гріх знущатися над бідними...*» [3, с. 45]), співчуття. Спокій ці нещасні віднаходять тільки в смерті. І лише після цього Божа рока робить їх справді вільними, впустивши до райського саду. Таким чином, екзистенціали «відчуження» чи «самотність» і «смерть» як подолання цієї відчуженості формують утопічний хронотоп раю (інфернального простору), де на противагу земному життю тільки і може бути щасливим індивідуум. Зауважимо, що специфіку екзистенції персонажів цієї новели увиразнює широкий діапазон семантики топосу снігу. Це «сніг» як час («*Коли напасникові вдалося зірвати шапку з нього, затуляв голову руками і сидів на землі. Сидів би так до самої зими. Сніг би падав на нього, а Бака все сидів би...*» [3, с. 45]); сніг як страх («*Відчула, що зараз може урватись цей*

день, літо, усе, що було в мене й поза мною, відчула, що я скочуюсь в холодне, засипане снігом, провалля» [3, с. 45]); сніг як смерть («Якоїсь зими вмерла в полі. Певно, їй там легше було вмерти» [3, с. 46]).

Акцентуючи на жіночих образах цієї новели, вважаємо, що Кася і нараторка є досить подібними за властивістю чути і слухати те, що дається лише окремим, особливим індивідам. Приналежність до «іншого» світу в Касі – це чути поклик голосів, що спрямовують її до руху, пошуків, здається, загубленої себе ж, тобто власної самості. Тоді як нараторка чи не єдина, хто не тільки жаліє і любить цих особливих людей, а й розуміє причину їхньої Інакшості («над ними владарювало щось сильніше, ніж розум, і боюсь, що сильніше навіть самого Бога» [3, с. 46]), тобто «слухає» ними не висловлене.

У жіночих персонажів Цань Сюе, на відміну від Галини Пагутяк, нерідко не знаходиться того, хто їм поспівчуває не тільки у зовнішньому світі, а й навіть у колі родини, де героїню, яка хоч трохи відрізняється, готові назвати божевільною. Так, у «Хатинці на пагорбі» («山上的小屋») Цань Сюе, переосмислюючи традиційні топоси китайської культури – «дім» і «родина», яким відводиться роль сакральних, – порушує питання самотності серед рідних людей і страху перед необхідністю віднайти власне «Я». Почуття відчуження, розгубленості, які транслює героїня-наратор, засвідчують, що простір рідного дому став «чужим». Як слушно зауважує Чжо Цзінь, у «Хатинці на пагорбі» «чутлива духовність доньки та її гігантська внутрішня тривога утворюють суб'єктивну гармонію із зовнішніми (курсив наш) звуковими ландшафтами: завивання північного вітру, мерехтіння каміння білим вогнем та виття вовків» [244, с. 58]. На відміну від узвичаєних уявлень про дім як «свій», а отже безпечний простір, будинок, де мешкає родина, перетворився для героїні на простір небезпеки, який вона марно силкується покинути. Її дім схожий на палату психіатричної лікарні, у мешканців якої ознаки параної, манії переслідування, їх мучать марення. Так, героїні здається, що за нею стежать інші родичі, за її відсутності порпаються в її шухляді, закопують шахи в колодязі за будинком. Дослідниця творчості Цань Сюе Ван Фей (王绯),

аналізуючи у статті «Болісні спазми у виношуванні мрій — прозріння Цань Сюе» («在梦的妊娠中痛苦痉挛—残雪的启悟») це оповідання, зробила висновок, що «це суб'єктивний уявний міраж, таємний чуттєвий натяк (китайців) на умови життя <...>..... – абстрактний людський символ болісних спазмів під час виношування мрій. В цьому творі відчувається певний підтекст людської самовизначеності, жалю до себе та нарцисизму. Шухляда, яку ніколи не можна вичистити, надає людству завзяття у прагненні та духовну опору, і у цьому є вічний і водночас сумний абстрактний сенс. Батько протягом десятиліть у снах прагне дістати ножиці, що впали в криницю, і це в деякому сенсі відображає втрату сенсу людського існування. Той факт, що “я” пішла на гору шукати ілюзорну хатинку, яку так і не змогла знайти, розсіює невідворотний фаталістичний настрій у повній безнадії» [231, с. 71]. Саме шухляда як «свій» простір у «чужому» для неї домі має для героїні особливе значення: у якій вона зберігає милі дитячому серцю дрібниці, кілька мертвих метеликів і бабок та коробку шахів. Інший дослідник, Лю Цзевень (刘洁雯) у статті «Символічна творчість у просторі аномалій: аналіз «Хатинки на пагорбі» Цань Сюе» («异象空间的象征化书写 - 残雪《山上的小屋》的文本分析»), робить висновок, що письменниця намагається реконструювати історію за допомогою абсурдного сюжету. У цьому безглуздому та ірраціональному вираженні простір представлений у символічний спосіб – байдужий дім, кошмарна гірська хатинка або шухляда, що виходить за межі суб'єкт-об'єктної дихотомії, репрезентує картину, яка дуже відрізняється від повсякденної реальності і поділяється на «я» простір і простір домашнього побуту», «простір суперерего і легенд країни» та «підсвідомість і пам'ять індивіда» [214, с. 154]. Зауважимо, що, на нашу думку, виокремлені дослідником прийоми притаманні також оповіданню «Віл», де наратив розгортається в реальному і ірреальному просторах, структурованих різноманітними темними і парадоксальними символічними образами, які надають текстові заплутаної та «готичної» атмосфери. М. Война вважає що «коробка з шахами, засушені комахи є

метафоричною вказівкою на її власні твори» [43, с. 151]. Проте, на нашу думку, тут ідеться більше про самотність: ці предмети розкривають світ власної ідентичності героїні, який не приймає її сім'я, не хоче зрозуміти і почути: «Спокою від тебе немає» (总把我吓得直哆嗦) [6], – докоряє їй мати. «Щось вона “того”...<...> посміхалися по темних закутках рідні» (这是一种病...<...> 听见家人们在黑咕隆咚的地方窃笑) [6]. Перетворення родини на номінальну сім'ю відтворюється в мотиві загрози насильства з боку матері, яка «... надумала зламати мою руку, тому, що звук, коли я відкриваю шухляду, зводив її з розуму, і коли вона чує його, її голова гуде так, що потрібно занурюватися в крижану воду» (母亲一直打主意要弄断我的胳膊, 因为我开抽屉的声音是她发狂, 她一听到那声音就痛苦的将脑袋浸在冷水里, 直泡得患上重伤风 [6]). А також у намаганні дівчини захистити своє право на власний, хай і не зрозумілий і не поцінований іншими світ: «Виявляється, коли мене не було, вони тут по шухляді нищпорять, перетрушують, он мертві метелики та бабки на підлозі валяються. Адже знають, як я всім цим дорожу» (我发现他们趁我不在的时候把我的抽屉翻得乱七八糟, 几只死蛾子, 死蜻蜓全扔到了地上, 他们很清楚那是我心爱的东西 [6]). Цей момент у творі, на нашу думку, є імпліцитним відсиланням до «Перевтілення» Ф. Кафки. Спільним з кафкіанським є і мотив відчуження, окремі топоси – любов до кімнати як «свого» малого замкненого простору, і образи мертвих комах, що символізують мрії, яким не судилося здійснитися. Власне, це підпорядковано авторському задумові висвітлити питання самотності серед «своїх» і труднощів у пошуку власного «Я». Ці питання корелюють із спробами героїні вийти за межі дому, бо для неї це означатиме свободу або віднайдення власної ідентичності. У творі свободу символізує «інший» дім – хатинка на пагорбі. Хоча кожен її куточок пронизує північний вітер, і жінка не знає, що її там чекає, але в уяві саме ця хатинка є тим ідеальним місцем, до якого вона прагне. На символічний зміст цього топосу вказує особливість його розташування – хатинка на підвищенні, а отже, дістатися до неї непросто. І на відміну від рідного дому героїні, який у

долині (метафорично – загруз у буденному і гнітючому), пагорб асоціюється з буттям, не пов'язаними з профанним. Важливо і те, що родина ігнорує навіть згадки про хатинку на пагорбі: *«За обідом кажу їм: «На горі хатинка є». Вткнулись носом у суп, може, і не почули»* (吃饭的时候我对他们说：“在山上，有一座小屋。”他们全都埋着头稀里呼噜地喝汤，大概谁也没听到我的话) [6]. Їжа, якій віддають перевагу родичі перед спілкуванням, є невід'ємною частиною «чужого» для оповідачки простору. Його елементами є також ржаві ножиці, які у своїх тривожних снах намарно хоче витягнути з дна криниці батько, або жуки, що влітають вночі в кімнату.

Важливим, на нашу думку, є образ замкненого в хатинці на пагорбі незнайомця. Якщо героїня мріє потрапити в хатинку, то він навпаки – бажає вийти звідти: *«Але все одно чую стукіт на вершині – там в хатинці замкнена людина. До самого світанку по-звірячому в двері барабанить»* (听见那个被反锁在小屋里的人暴怒地撞着木板门，声音一直持续到天亮 [6]). Образ чоловіка, вважає М. Война, – це авторське «Я», що корелює з мотивом відстороненості від суспільства [42, с. 149]. Дозволимо не погодитися з таким тлумаченням образу. У своїй інтерпретації визначальною характеристикою персонажа вважаємо його стать і бажання покинути дім на пагорбі. А отже, це образ-двійник героїні, який, на відміну від неї, уже втілює омріяний нею сценарій, бо наважується покинути ці стіни, навіть якщо вони на «горі». Він чоловік, а отже, більш вільний у своєму виборі, ніж жінка в китайському суспільстві. Цей момент, вважаємо, також вказує, з одного боку, на орієнтованість авторки на екзистенціалістську філософію з її проблемою вибору. З другого – на порушення проблеми китайського суспільства, недостатньо толерантного до ініціативи жінки. Так, Р. Хафманн у статті «Література душі: Ф. Кафка в рецепції Цань Сюе», аналізуючи абсурдні події та безглузді вчинки в оповіданні «Хатинка на пагорбі», розглядає це спробою відтворення кафкіанських мотивів [172]. На думку Р. Хафманна, у творі «хатинка може розглядатися як прямий спогад про замок Кафки. Таким чином, замок є

символом людської творчості й особливо митця, якому доводиться мати справу з абсурдністю творчості в абсурдному світі. Її інтерпретація пов'язана з екзистенціалізмом і тому є винятком у китайській культурі» [172]. А от Лі Тяньмін (李天明) у «Символічному змісті оповідання Цань Сюе «Хатинка на пагорбі» (残雪«山上的小屋»象征意义) зауважує, що цей твір можна вважати маніфестом символістської літератури Цань Сюе. У цьому алегоричному оповіданні, на думку критика, авторка заперечує крайню «ліву політику» літератури, що існувала в Китаї багато років тому, виражає свою рішучість займатися літературною творчістю та заявляє про власні естетичні вподобання. Цань Сюе може лише непрямим, абсурдним способом критикувати дійсність і суспільство і виражати свої думки та почуття [209, с. 100]. Із цією думкою погоджується Тун Чженчжен (仝铮铮) у статті «Боротьба з кошмарами – інтерпретація оповідання Цань Сюе «Хатинка на пагорбі»» («挣扎于恶梦—残雪小说〈山上的小屋〉解读»). Він наголошує, що Цань Сюе навмисно перебільшено скандалізує міжособистісні стосунки у сім'ї, порушуючи встановлені заборони і створюючи жахливу атмосферу. У такий спосіб «криваве тло “культурної революції” часто просочується в її творах, імпліцитно чи експліцитно. Завдяки глибоким спогадам про темне суспільство в часи “культурної революції”, а також постійну життєву небезпеку та розчарування в суспільних цінностях, ми можемо зрозуміти, чому «я» занурюється в цей кошмар і бореться з ним» [229, с. 93]. На нашу думку, Цань Сюе показує складність людського вибору, який нерідко породжує страх, але водночас письменниця акцентує на необхідності це зробити. Кульмінацією твору є рішучий крок жінки – вона долає пагорб: *«Я піднялася на гору, а в очах – полум'я білих камінчиків, ні гірського винограду, ні хатинки»* (我爬上山, 满眼都是白石子的火焰, 没有山葡萄, 也没有小屋 [6]), хай навіть лише у своїй уяві. Відкритий фінал підказує можливий варіант інтерпретації образу хатинки на пагорбі: це мрія, це ілюзія, яка змушує людину зробити крок назустріч власним страхам і покинути незатишний простір.

Новелу «*Повернення*» («*归途*») вважаємо розвитком заявленого в оповіданні «Хатинка на пагорбі» мотиву марної спроби жінки вирватися за межі «свого», але не прийнятної для неї простору, мотиву мрії про «хатинку на пагорбі», радше про ту свободу, яку має, на її думку, чоловік, який мешкає у цій хатинці. Таким чином отримує підтвердження думка щодо творів Цань Сюе, які, як і малу прозу Галини Пагутяк, можна означити метановелістикою з наскрізними мотивами і типами персонажів, із домінантною проблематикою жіночої екзистенції. У «Поверненні» оповідачка (аналогічний наративний прийом, як і в «Хатинці на пагорбі») нарешті залишається в цьому будинку на пагорбі, повз який проходила багато років. І якщо може скластися враження, що Цань Сюе дає оптимістичне вирішення заявленого раніше конфлікту як мрії, що збулася («*я знала, що незабаром обов'язково побачу будинок, і мені не потрібно занадто замислюватися над цим, але я мусила туди дістатися, врешті-решт*» (我知道过不了多久，一定会看见一所房子，我不必过多去想这事，但最终总要到达那里的 [5])), то читач буде розчарованим. Авторка зміщує акцент на постать господаря будинку і сам будинок. Вони стають образами, які поглиблюють відчуття безвиході і драматичної ситуації, у якій опиняється жінка в сучасному суспільстві, де вона все ж не може реалізувати себе.

Образ дому, який, як і в «Хатинці на пагорбі», розміщений високо в горах і шлях до будинку є символічним шляхом здолаття життєвих перешкод і пошуку бажаного захисту. Але, коли жінка залишається там, то з'ясовується, що раніше вона і не підозрювала про його особливості: «*...за будинком глибока прірва, цей будинок завжди був побудований на краю прірви, раніше я приховував від тебе це, але тепер більше не можу*» <...> «*Цьому будинку невдовзі буде кінець*» (屋后是万丈深渊，这房子一直是建在悬崖上的，以往我对你隐瞒了这件事，现在瞒不下去 [5]). Тож будинок «на горі» перетворюється на будинок «над прірвою». Ускладнюється й отримує нове тлумачення і образ господаря дому. Він давно втратив спокій і впевненість у собі («*нерви господаря будинку після стількох років розлуки не витримали*» (也许分开这些

年, 房主人的神经已经失常了吧 [5]), буквально живе у пiтьмi («лампу нiколи не можна запалювати» (灯是绝对不能点的 [5])) i страховi. Цьому вiн навчae i жiнку, намагаючись пiдпорядкувати її своїй волi, бо, щоб залишитися в доми, її варто «...навчитися пристосовуватися до цього нового середовища, в якому живуть на дотик i слух» (必须学会适应这种靠触觉和听觉生活的新环境 [5]). Тож, на нашу думку, для жiнки це ситуацiя втрати iлюзiй i розчарування. Але при цьому вона змиряється зi свої розчаруванням. Особливий трагiзм цiєї ситуацiї у справдi демонiчнiй ролi господаря дому: вiн переконує жiнку, що простiр поза домом є плодом її уяви («Вiн сказав, що позаду будинку – глибока прiрва, а перед будинком взагалi немає трави, тiльки пiсок i камiння. То як я прийшла? Вiн сказав, що це була справжня випадковiсть. Луг, банановий лiс – все це було iлюзiєю, створеною моєю уявою» (他说屋后是万丈深渊, 屋前根本没有草地, 只是滚动不息的砂石。那么我又是如何走过来的呢? 他说这纯粹是一个意外罢了, 草地呀香蕉林呀, 都是我心造的幻影) [5]), намагається змiнити її уявлення про час: «Господар сказав, що незабаром я буду задоволена вiдсутнiстю змiн пiр року...» (房主人说, 用不了多久我就会对没有季节变化这件事满意了) [5]). До того ж з'ясовується, що господар не є власником дому: попереднiй господар, зi його слiв, розбився об рифи. Але час вiд часу чоловiк розповiдає про прибуття човна попереднього господаря, нав'язуючи думку жiнцi, що це вона вигадала iсторiю про його загибель. Зi кожним днем жiнка все бiльше стає заручницею сформованого господарем свiту. Єдина можливiсть покинути дiм – через тунель у кухнi (символiчно: прийнявши, що тiльки це мiсце i є жiночим простором). Проте жiнка жодного разу не може туди потрапити. I тiльки у снах знаходить вихiд зi цього колись омрiяного будинку, залишаючись у чужiй, сформованiй господарем реальностi.

Таким чином, жiнка прийняла втрату власної iдентичностi (не дивно, що у творi вона навiть не має iменi), побоявшись зiзнатися собi, що помилилася. Звiдси iронiя назви: повернення – це її повернення до моделi родини батькiв, де жiнцi вiдводилася роль чоловiкової «тiнi».

Якщо в новелі «Інша» Галини Пагутяк жінка дорікає собі, що власною поблажливістю створила «чоловіка-свиню», то героїня «*Лихваря*» («索债者»). Цань Сюе могла б сказати, що з kota створила «чоловіка». Вважаємо цей твір психоаналітичною притчею, у якій анімалістичний образ, на відміну від інших творів письменниці, займає не периферійне, а центральне місце. Зробивши нараторку-жінку оповідачкою своїх «взаємин» із котом, авторка, на нашу думку, подає алегорію взаємин жінки і чоловіка-аб'юзера. У творі розгортається поетапне формування хворобливої залежності в паталогічних взаєминах. Важливим моментом є дослідження психології жінки, яка має комплекс провини, що постав на основі традиційного уявлення про гендерну модель «покірна жінка». Кіт у творі – це алегоричний образ чоловіка, що стає для жінки «лихварем», який тримає її в моральних заручниках, щоразу підвищуючи «відсотки» для жінки, яка страждає від самотності.

У «*Лихварі*» використаний поширений в експресіоністській прозі композиційний прийом: оповідання розпочинається 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) [8]), коли жінка намагалася розірвати хворобливий зв'язок, а потім вона повертається в часі до моменту, коли принесла додому кошеня, щоб проаналізувати всі етапи їхніх «взаємин». Для жінки знайдений в каналізаційній канаві кіт стає тираном. Вона усвідомлює, що підбрала тварину, 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) [8]. Із кожним днем кіт все більше вимагає до себе уваги, захоплює територію будинку. Він навіть проявляє агресію, але жінка «*зробила вигляд, що забула про це*» (假装忘了这回事) [8]. Далі жінка намагалася вдати байдужість, щоб мати можливість осмислити, що сталося. За це кіт мстить: псує документи на столі і мочиться в ліжку. Дивує поведінка жінки, яка змиряється з такою ситуацією: «*я цілими днями жила з запахом сечі і приносила його в офіс, де ніхто, на щастя, ніхто*

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) [8], навіть коли кіт кусає її і вона потрапляє в лікарню, то вважає, що вона сама винна, бо забрала тварину, шукаючи моральної підтримки у своїй самотності. Жінка доходить висновку, що потрапила в пастку, яку сама собі влаштувала і, повернувшись із лікарні, вона почувається винною і повністю підпорядковує своє життя котові (*«У цьому світі я зовсім одна, без сім'ї, без рідних і друзів, і мій випадковий нерозривний зв'язок із ним став майже всім моїм життям»*) (我在这个世界上孑然一身，既没有家庭也没有亲戚朋友，我与它偶然结下的不解之缘几乎成了我的全部生活) [8], сподіваючись на хоч якесь співчуття від нього. Навіть загроза життю не змусила жінку вигнати тварину, вона вирішує, що треба продовжувати терпіти: *«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) [8]. Характерним є епізод, коли після чергової безсонної ночі через крики кішок, яких у дім приводив «лихвар», жінка відмовляється розповідати про це своїм колегам, один із чоловіків *«сів на мій робочий стіл і стиснув мою шию, виставивши повною дуреною»* (他就一屁股坐到我办公桌上来，还搂住我的脖子，使我大大地出丑) [8]. Тобто цей чоловік поводить, як і кіт, принижує її і вдається до насильства. На нашу думку, так розширюється семантика символічної назви твору, де не тільки кіт сприймається героїнею як «лихвар», що в обмін на потребу емоції і на спробу втечі від самотності вимагає свою «лихву» (відсоток) – контроль над життям жінки, який не виключає і фізичне та психологічне насильство. Такими стають і інші чоловіки в оточенні жінки.

Авторським акцентом на внутрішніх комплексах жінки, яка поки що лише фіксує своє незадоволення таким станом речей, де віддзеркалене традиційне для китайського суспільства уявлення про підпорядковану роль жінки, але не готова постати проти цього, є відкритий фінал твору «Лихвар»:

засунувши kota в мішок, жінка вивозить його подалі від свого дому. Але за два дні кіт знову повертається. *«Як ви знаєте, я не впускаю його в дім. Що буде далі? Можете сказати мені, що буде далі? Усе, що я знаю, – 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) [8]. Отже, авторка доводить до абсурду концепт жіночої покірності і розмірковує на тему тягара самотності. При цьому ні на роботі, ні у стінах власного дому жінка не почувається захищеною. Її життя – це постійне очікування безжального лихваря.

Таким чином, чи не найбільш текстово репрезентована група новел й оповідань Галини Пагутяк і Цань Сюе, що оприявлюють художню модель жіночої екзистенції, де вона постає Іншою, яка приймає свою інакшість і бореться за неї як за зміст особистісної ідентичності. «Інша» в малій прозі обох авторок – це жінка інша за зовнішністю; за сприйняттям світу; за вибором самотності як самодостатності; за вірою в «тонкий світ», де вона спілкується з духами тощо. Відтак жіночі персонажі Галини Пагутяк постають переважно в ірреальному хронотопі, оптимальному для реалізації їхньої амбівалентності. Українська письменниця акцентує на руйнівному і креативному водночас у символічній репрезентації жіночого буття («Інша», «Плач ріки Бистриці»); на інтуїтивному («третє» око) осягненні жінкою справжньої сутності речей («Містерія небес», «Міст і духи»); на збереженні нею усної історії роду («Числа живих і мертвих»); на домені духовного й виборі самотності як способу вдосконалення душі (цикл «Душа метелика»).

Натомість жінка в Цань Сюе, навіть усвідомлюючи свою інакшість як самотожність («Порожні кімнати», «Дім») і мріючи про свій-інший простір, не наважується вийти за межі свого-чужого рідного дому. Черговою ілюзією виявляється і нова оселя («Повернення»), бо не змінюються правила екзистенціювання жінки, за якими з «тіні» батька вона має перетворитись на «тінь» чоловіка. Топос «тріщини в стіні» стає символом обмеженого «стіною»

традицій погляду жінки на зовнішній світ. Для неї мрії про внутрішню свободу важливіші за реальні вчинки («Туман», «Хатинка на пагорбі»). На відміну від жінок Галини Пагутяк, які свідомо обирають самотність способом досягти самопізнання, героїня Цань Сюе, боячись самотності, перетворюється на добровільну жертву аб'юзера («Лихвар»).

Висновки до другого розділу

Застосування до новел і оповідань Галини Пагутяк і Цань Сюе призми проблематики жіночої екзистенції уможливило виокремлення основних художніх моделей її оприявлення. В основі типології моделей – уявлення про зовнішні і внутрішні «локуси» буття жінки і ролі, які вона мусить чи/і хоче виконувати.

Першу модель «жінка у шлюбі» структурують мотиви на перетині топосів «шлюб-пастка» і «шлюб-порятунк», які однаково перетворюються для персонажа-жінки на простір розчарування і «самотності вдвох». Відтак шлюб нерідко інтерпретується як життя «двох незнайомців» – «шлюб-пастка» і «шлюб як ілюзія порятунку».

У другій художній моделі «випробування материнством» жіноча екзистенція – це або відповідність традиційному образу матері-берегині, захисниці і наставниці, або руйнування усталеної характеристики архетипної «доброї матері». Остання (мати-тиран або демонічна мати) спрямована на знецінення власної дитини, особливо сина.

У художній інтерпретації ролі і місця жінки у світі творчості, який традиційно належав чоловікам (третя модель жіночої екзистенції), обидві письменниці, з одного боку, руйнують патріархатний стереотип щодо пасивної ролі жінки як об'єкта у творчому процесі, ініційованому і реалізованому чоловіком (домінує в Галини Пагутяк). Із другого, – утверджують, що творчість і мистецьке сприйняття світу перетворюється на один із виявів власної ідентичності жінки (переважає в Цань Сюе).

Найбільш варіативна четверта модель «Я-інша як самоозначення» жінки. У Галини Пагутяк інакшість її жіночого персонажа полягає в сприйнятті своєї самотності як самодостатності і можливості знайти внутрішню гармонію, а заявлену чоловіками невідповідність їхнім «ідеалам» – як частину власного «Я». Тоді як у Цань Сюе переважає образ жінки-іншої як відчуженої і травмованої, що не знаходить внутрішнього стержня для протистояння світові, тому обирає «внутрішню еміграцію». При цьому у всіх моделях Галини Пагутяк і Цань Сюе буття жінки в ірреальному хронотопі – це або мотив ескапізму від глибокого розчарування в реальності, або унікальна здатність жінки як Іншої, яка більш трагічно і інтуїтивно сприймає світ.

Якщо перших три моделі – «жінка у шлюбі», «випробування материнством» і «жінка у світі чоловіка-митця» – мають спільну ідейну спрямованість, яка збігається з магістральним завданням феміністичної прози, як-от: осмислення стереотипних ролей жінки, закріплених у патріархатному суспільстві, то в четвертій моделі «Я-інша як самоозначення», на відміну від критичних і дискусійних інтонацій, притаманних першим трьом, увиразнений пафос усвідомлення і ствердження жінкою-персонажем своєї інакшості як невід’ємної частини самтотожності.

РОЗДІЛ 3
ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ
«ЖІНКА В МИСТЕЦТВІ ЯК ФОРМА (САМО)ІДЕНТИЧНОСТІ»
(НА МАТЕРІАЛІ ЕСЕЇСТИКИ ГАЛИНИ ПАГУТЯК І ЦАНЬ СЮЕ)

3.1. «Голос» жінки-мисткині в лірико-філософських есеях Галини Пагутяк

В есеїстиці Галини Пагутяк і Цань Сюе, на нашу думку, знаходить відображення теза, висловлена свого часу Л. Ірігаре про інтерсуб'єктивність як становлення жінки-суб'єкта мовлення та її визнання як суб'єкта з боку чоловіків [173]. Есей як перехідне жанрове утворення виявився найбільш оптимальною формою для вираження Галиною Пагутяк і Цань Сюе свого погляду (жіночого наративу) на світ і людину і зокрема авторської демонстрації однієї з моделей жіночої екзистенції, яка корелює з проблематикою «жінка в літературі: жінка-митець і жінка-критик».

Есеїстика є вагомою частиною доробку Галини Пагутяк і Цань Сюе, у якій, як і в художній прозі, відобразилась їхня система поглядів на природу людини і сенс її буття. Проблематика і поетика численних есеїв письменниць засвідчують, що, окрім хрестоматійного визначення авторок амбасадорами жіночої прози, їх можна вважати і представницями феміністичної наратології. Для неї характерні прояви гендеру в наративних стратегіях. При цьому, якщо в Цань Сюе жіночий наратив зчитується в есеях літературознавчого характеру (див. у 3.2), то в Галини Пагутяк і в лірико-філософських, які будуть проаналізовані в цьому параграфі, і в так званих метаесеях – творах, присвячених естетикологічній проблематиці.

На думку дослідників (Л. Штохман), феміністична наратологія в українському літературознавстві була розгорнута насамперед у працях Тамари Гундорової, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Соломії Павличко. У китайській літературі цей список менш репрезентативний, проте досліджуючи есеїстику загалом, Цай Цзянчжень (蔡江珍) у праці «Зв'язок між англійським есеєм та

теорією сучасної китайської прози» [186] згадує таку представницю жіночої прози, як Ван Ань'ї і наголошує на впливові традиції англійського есею на формування аналогічного китайського жанру.

Проте, вважаємо, студіями цих теоретиків дискурс феміністичної наратології не обмежується, бо з погляду її завдання руйнувати численні міфи про становище жінки в літературі, а відповідно і в суспільстві, такими текстами є і жіноча есеїстика. Уже сам факт її активізації з кінця ХХ століття засвідчує новий етап в подальшому руйнуванні погляду на жіночу літературу як суто жіночу белетристику, призначену для масового, домашнього вжитку. У своєму сучасному варіанті жіноча наратологія, до зразків якої зараховуємо есеїстику Галини Пагутяк і Цань Сюе, використовує широкий спектр інструментарію для гендерно орієнтованої інтерпретації текстів літератури і культури загалом та текстів життя у широкому сенсі, тобто питань суспільної, політичної, філософської проблематики. Під інструментарієм розуміємо ідеологічний підхід феміністичного прочитання в поєднанні з психоаналітичною, структурною, деконструктивістською та іншими сучасними методиками.

Це зумовлено характерологічними рисами ядра цього жанру – вільного стилю викладу думки, суб'єктивністю, авторським досвідом і метафоричністю. Важливу роль чинника звернення до есею відіграє, вважаємо, його потенціал бути емоційно виразним текстом, спрямованим на зродження співроздуму і співпереживання читацької аудиторії. Таким чином, у швидкозмінному світі, як зазначив М. Балаклицький, «де відносність авторитетів і цінностей, розкутість свободи творчого індивіда викликає потребу в авторському слові щодо глибоких проблем сьогодення» [18], есей уповні виявляє свою функціональність як ланка між фікційною і нефікційною літературою. Вважаємо, що доробок есеїв Галини Пагутяк і Цань Сюе засвідчує позицію жінки-мисткині, яка заявляє про «особистісний характер мотивації, сприйняття й висвітлення предмета зображення, що дозволяє побачити нове в знайомому; особливий спосіб репрезентації предмета мовлення за допомогою асоціативно-емоційної структурної основи; можливість виходу в загальнокультурний

контекст фонових знань адресата; невимушеність потоку мовлення – вільна асоціативна композиція; підвищена модальність тексту як відбиття суб'єктивності тих чи тих авторських характеристик» [18, с. 28].

Загальновідомо, що концепція людини напряду корелює з образом світу. Окреслюючи притаманний творчості Галини Пагутяк загалом і есеїстиці зокрема ідеал(и) людини, виявляємо, що її картина світу позбавлена романтизації й ідеалізації, «намальована» різкими, але правдивими мазками. Так письменниця стає в один ряд з митцями, для яких питома «ненавидяча любов» (так означував свою позицію Дж. Свіфт у відповідь на закиди в мізантропії) до людини і світу. Принциповість аналізу і критичний погляд – це «ліки», які вони пропонують сучасникам для «одужання». Сама Галина Пагутяк у зв'язку з виходом книги «Жорстокість існування» наголошувала: *«Зараз ми добре відчуваємо все це каміння, що сиплеться на нас звідусіль, і наче відкриваємо для себе обшири болю і страждань. Ті, хто казав, що у нас не буде ні війни, ні біженців, тепер пізнали всі жахіття екзилу. Зло розтеклося незмивною плямою по білих пальтах і камуфляжі. Колаборантство, мародерство, зрада, кривосуддя — від нього нікуди не втечеш. Тепер і ви це спізнали. Я не ліплю пластир на рану, а подаю антисептик»* [113]. Отже, якщо в самовизначенні письменниці її художня проза – це переважно самотерапія, то свою есеїстику вона репрезентує лікуванням від «хвороб» свідомості суспільства.

Ще одна характеристика образу світу, який постає в есеїстиці Галини Пагутяк, – це багатовимірний світ. У філософському есеї *«Вежа, яку будують згори»* Галина Пагутяк розмірковує про множинність світів. Тема, органічна для творчості письменниці, буття персонажів художньої прози якої протікає і в ірреальному фантасмагоричному вимірі, взаємопов'язана з таким екзистенціальним мотивом, як самотність: *« <...> ми все більше скочуємось в пекло самотнього існування у Всесвіті. Сучасна цивілізація геть забула про множинність світів, радість споглядання зоряного неба, запропонувавши нам на вибір політику як бізнес, спорт як бізнес і, звичайно, мистецтво як бізнес»*

[1, с. 146]. Щоб у людства було майбутнє (а це і мрії вийти за межі планети), вважає Галина Пагутяк, необхідно *«прожити життя серед інших людей в любові і піклуванні про цю планету»* [1, с. 146]. У пошуку формул досягнення цієї мети вона звертається до «авторитетів». Згадані в есеї «Критика чистого розуму» І. Канта, «Про небеса, світ духів, і про пекло» Е. Сведенборга, цитата А. Ейнштейна, що *«уява важливіша за знання»* є контекстом розгортання ідеї «вежі, яку будують згори». Тут має місце відображена в назві твору авторська трансформація біблійного топосу Вавилонської вежі (він осмислюється і в новелі «Одного разу Вавилонська вежа...», і в есеї «Ілюзії фейлетонної доби»). Письменниця переконана, що люди, які прагнули її звести, виходили з матеріальних міркувань. Натомість *«зірки живуть за законами всесвіту, люди зазвичай перекручують ці закони. Тому вони нездатні збудувати вежі згори донизу»* [1, с. 147]. Галина Пагутяк формулює власну тезу, що *«для життя у Всесвіті вистачить лише морального інстинкту, для співжиття з людьми потрібен категоричний імператив, коли почуття обов'язку впливає з морального інстинкту, проте не домінує над ним»* [1, с. 147], яку можна сприймати однією з підвалин її концепції людини – людини, яка готова «будувати Вавилонську вежу» згори.

Про світ як багатовимірний, у якому співіснують реальний і ірреальний, час історичний і міфологічний, Галина Пагутяк веде мову і в *«Сільській готиці»*. Як і в малій художній прозі письменниці, там співіснують світ людей і світ духів, які навіть *«із настанням ери електрифікації та колгоспів <...> не покинули Уріж»* [1, с. 162]. Говорячи про духів, відьом і опирів як частину цього ірреального світу», авторка розмірковує про нероздільність добра і зла, в епіцентрі боротьби яких опиняється людина. Саме людині необхідно обирати, на чиему вона боці: *«Зло прибирає до рук найнепримітніших, найзнедоленіших, і тому його так важко розпізнати»* [1, с. 164]. Таким чином, Галина Пагутяк поділяє думку екзистенціалістів про людське життя як постійний вибір.

Необхідність цього вибору зумовлена природою світу, про що не без суму констатує Галина Пагутяк в есеї *«Світ без добрих людей»*. Однією з

характеристик сучасного світу стає авторське визначення як результат трансформації відомої приказки «Світ не без добрих людей» у її протилежний зміст. Письменниця нагадує читачам про «добрих людей» – катарів, де серед постулатів віри яких *«люди забули, що в них душі ангелів»* [1, с. 140], що, проте, не врятувало їх від винищення в XIV столітті. Але, важливіше, розглядає поняття «добрі люди» поза межами їхнього історичного часу і простору: вона переносить його на ту частину людства, яка готова прийняти як імператив слова катарської молитви-звертання до Бога *«не дай нам померти в світі чужого Бога, а дай нам пізнати те, що Ти знаєш і полюбити те, що Ти любиш»* [1, с.140]. Як основне положення авторської концепції людини у «Світі без добрих людей» формулюється позиція «життя в гармонії з серцем»: *«хоч нам судилось жити у світі без добрих людей, і ми все забули, ніхто не боронить нам жити без зла у серці»* [1, с. 140].

Картина світу Галини Пагутяк має і конкретні національні обриси. В есеї *«Стара панна Львів»* хворобами, від яких письменниця хотіла бвилікувати місто, що *«колись єдало Схід із Заходом <...> у нашому Королівстві»*, названі *«демони гендлярства, корисливості, поблажливості»* [1, с. 140], лицемірства. Досліджуючи «анамнез» хвороби «старої панни Львів», вона доходить висновку про небезпеку ідеалізації минулого: *«Циклічність історії аж ніяк не свідчить про загальний поступ людства. Ми не знайдемо у ній нічого такого, що б не траплялось раніше...»* [1, с. 136]. Але і застерігає від створення новітніх ілюзій, адже лицемірство і фальш – це *«той ґрунт, на якому нічого не виростає, крім штучних квітів»* [1, с. 138]. Цей есей цікавий, на нашу думку, також своєю образністю, де Львів – це немолода незаміжня жінка з численними комплексами (проблемами), які постають на заваді об'єктивного сприйняття дійсності. Подібний прийом персоніфікації актуального питання в жіночий образ і наратив можна побачити в оповіданні «Плач річки Бистриці».

Цікаво Галина Пагутяк формулює думку про необхідність пересотворення світу. В есеї *«Брама солі й вітру»* постає топос, перетворений письменницею на «літературну територію» – Уріж. Відтворюючи міфічну

історію його появи, вона імітує біблійну оповідь про створення світу, розмірковує про гармонію, що постає з хаосу. На підтвердження ідеї циклічності (*«Мабуть, треба з цим щось робити, бо все повторюється знову»* [1, с. 158]), нараторка розповідає про експеримент із глиною, камінням, сіллю і водою, *«щоб покінчити із занадто впорядкованим світом, який із космосу видається латаним-перелатаним, отже, занадто старим, щоб його можна було змінити»* [1, с. 157]. Характерно, що цей *«перший день створення світу»* відбувається за ініціативи... нараторки і її доньки. Таким чином, в есеї «Брама для солі й вітру», який можна сприймати прикладом авторської міфотворчості, саме жінка виступає в ролі новітнього Творця. Космологічна міфопоетика також утворює певний фундамент для зведення історичного і публіцистичного «муру» як авторської оцінки сучасності і людства в есею *«Засвічу свічку проти сонечка...»*. Галина Пагутяк аналізує наукові аспекти, пов'язані із зіркою під назвою Сонце, а також релігійно-міфологічні – язичницькі і християнські інтерпретації Сонця (*«Язичницький культ Сонця вріс у християнство, змусивши його жити за сонячним календарем і рахуватись з хліборобським циклом»* [1, с. 126]), щоб потім перейти до історичних аналогій із древнім народом агафірсом, що жив у Прикарпатті ще за пам'яті Плінія. Цей «золотий» народ вшановував золото як символи Сонця і вказівку не на матеріальну цінність, а на *«досконалість і святість людської істоти»* [1, с. 126]. Звідси і їхній принцип *«не дозволяй себе використовувати задля чужих інтересів»* [1, с. 125], який, на думку авторки, варто перейняти сучасникам. Адже тепер, в епоху Абсурду, *«золото і вогонь стали зброєю, втративши досконалість і життєдайну силу»* [1, с. 126]. Заклик «засвітити свічку проти сонечка» інспірований ще однією символікою Сонця – *«душа, котра підпорядковує своєму ритму наші вчинки і здатна дарувати тепло усім без винятку. Але вона повинна це тепло і світло принаймні помічати довкола себе»* [1, с. 126]. У цьому контексті можна інтерпретувати свічку образом творчості авторки, якою вона прагне «підсвітити» світ навколо людини, щоб показати якою особистістю їй (людині) потрібно бути.

В есеїстиці Галини Пагутяк, на нашу думку, оприявлюються кілька типів людської особистості, які разом складають авторський ідеал: сквородинівський тип, донкіхотівський і кантіанський. Пряме чи парафрастичне їхнє називання і характеристики виявляють таку тенденцію усієї есеїстики письменниці, як культуроцентричність – орієнтацію на контекст національної і зарубіжної культури, у тім числі й актуалізацію взірців життя знакової для людської цивілізації реальної чи вигаданої персоналії.

Сквородинівський тип людини як один із ідеалів в авторській концепції людини оприявлений у кількох есеях. Назва одного з них – *«Потрапити в сад»* повністю збігається з назвою оповідання з виразним сквородинівським інтертекстом (див. Розділ 2). Повний збіг у назвах різних за жанром текстів видається не випадковим: духовність і душа, сквородинівський тип як ідеал людини, топос саду як варіант Притулку, у пошуку якого сквородинівська людина проходить свій земний шлях – це ті елементи, що є спільними для обох творів *«Потрапити в сад»*. Але, на відміну від оповідання, в есею значна увага приділяється архітектурі, осмислюючи пам'ятки якої авторка розмірковує про те, який слід залишає по собі людина. У творі суб'єктивний погляд на суспільну проблему, як жанротвірна ознака есею, поєднується з особистим досвідом Галини Пагутяк, яка працювала у Львівській галереї мистецтв, розташованій у каплиці Боїмів. Думка авторки обертається навколо родини, яка спорудила цю каплицю – *«книгу з каменю»*, на даху якої єдина у світі скульптура задумливого Христа, і саду, за її стінами. Екскурс в історію архітектури, опис каплиці і покликання на біблійні сюжети утворюють тло, на якому розгортається авторська думка про необхідність єднання світу людського і світу божественного. Тільки тоді, вважає Галина Пагутяк, у каплиці можна буде побачити не Книгу, а Сад – тобто місце, *«де відродиться життя, омите кривавим потом Ісуса»* [1, с. 134]. Таким чином, на прикладі конкретної родини письменниця показує модель життя як служіння громаді і Богу, що відкриває двері у вічність. Аналіз есею *«Потрапити в сад»* принагідно уможливило ще одне спостереження щодо творчості Галини Пагутяк загалом. Дослідники

(Ю. Кушнерюк, І. Біла, О. Гальчук) не раз доходили висновку, що мала художня проза Галини Пагутяк – це певна надтекстова єдність. Але, вважаємо, що як єдність можна характеризувати метановелістикою і есеїстику. Так, на мотив новели «Панна з жовтим волоссям» натрапляємо в «Автобіографії без дат і майже без фактів», епізод з «Дому за рікою» розгорнутий до історії головного героя в есею «Святий Антоній і чекісти»; мотив новели «Хам, син Ноя» озвучений як дитячий спогад авторки в «Шляхові півонії»; два твори з однією назвою – «Потрапити в сад» – є в художньому доробку і серед есеїв. Сковородинівський тип людини оприявлений і у творі «**Великий день, Велика ніч**». Авторка осмислює проблему шляхів духовного самопізнання, особливо актуального в час, коли *«людина найбільше потерпає через брак етики»* [1, с.127]. На цей раз прикладом діяльного служіння людству Галина Пагутяк називає А. Швейцера, який *«підтвердив вилучення етики із сучасної культури, а й довів, що етичне вчення <...> так і не розвинулось далі»* [1, с. 127], але і на практиці втілював моральний принцип у життя. Галина Пагутяк на боці тих, у кого моральні істини не розходяться із справами. Тому свято Пасхи і Різдва – «Великий день і Велика ніч» – сприймає як не постійне, а «разове» велике милосердя, *«більше схоже на приниження»*. Тож авторка мріє про Великий день (тобто торжество духу), який покладе край Великій ночі.

Зауважимо, що до «тексту» Григорія Сковороди Галина Пагутяк апелює і в циклі есеїв «Беззахисність». Так, формулюючи запитання «як жити у світі, повному божевільних?», письменниця відповідає рядками з «Всякому місту..». І зазначає, що, як і в часи його автора («Світ не дуже змінився від того часу»), актуальним залишається завдання пізнавати себе, щоб пізнати світ. А коли Галина Пагутяк веде мову про творців та їхні творіння, також подає алюзію на відому сентенцію мандрівного філософа: *«Дехто вважає творчість пекельною працею, мукою, забуваючи, що важке – непотрібне, а потрібне – неважке»* [1, с. 111]. Тож сквородинівський тип – це не лише унаочнення одного з ідеалів авторської концепції людини в численних персонажах малої прози, а й alter ego Галини Пагутяк.

Зазвичай, традиційними для поезики заголовків творів письменника-полеміста є питальні речення, які ніби запрошують читача до дискусії. *«Життя як боротьба?»* Галини Пагутяк належить, на нашу думку, до такого типу есею, укоріненого в давню практику полемічної прози. Для письменниці принциповим є розрізнення «життя» і «виживання»: *«Чомусь ми повинні приймати на віру бруталне й несумісне з людською гідністю – виживати, а не жити. Ця аксіома заганяє нас у дикі пущі, нав'язуючи ментальність стада»* [1, с. 174]. Позиція авторки як вираження жіночого наративу на боці тих, хто по-іншому дивиться на світ: *«І можна зрозуміти, чому митці з такою огидою ставились завжди до мишачого вовтузіння племен та народів і до воєн будь-якого виду»* [1, с. 174]. У її концепції людини справжній сенс має лише життя як боротьба зі злом: *«<...> Дон Кіхот воював з вітряками і з нього сміялись. Як нерозумно! Він бачив перед собою демонів, що день у день мелють зло і його стає все більше і більше, цієї чорної муки, хліб з якої отруює і старих, і малих»* [1, с. 174]. Цей «донкіхотівський тип» людини доповнює «сковородинівський», який притаманний багатьом творам художньої прози Галини Пагутяк. І саме до «донкіхотівського» типу, дієвого і неоднозначного у своїх характеристиках, належать авторський ідеал людини: *«... давайте не будемо заважати тим, хто хоче жити, а не виживати, хто ніколи не зіпнеться по драбині кар'єри, не стане кумиром натовпу, і ніколи не скаже власній дитині: борись за виживання. Відкинуті неправдиві аксіоми – це вже боротьба зі злом»* [1, с. 174]. Ця ж думка, але в проєкції боротьби із суспільним злом, осмислюється Галиною Пагутяк в есеї *«Громадянська непокора»*. Важливим складником в конструкті людського ідеалу вона розглядає почуття власної гідності: *«Тотальна несправедливість – дуже вагома причина для активної громадянської непокори, але ще більш вагомою причиною є приниження гідності окремої особи»* [1, с. 175]. Для проведення паралелей і з метою масштабування проблеми Галина Пагутяк звертається до досвіду американського романтика Г. Торо, автора есею «Про громадянську покору» 1849 року, *«задум якого з'явився у в'язниці, куди його посадили за відмову*

сплачувати податки, які мали піти на підтримку рабства в Америці. Цей чоловік відмовився на практиці співробітничати зі злом, і то був дійсно Акт Громадянської Непокори. Він помітив щось дуже важливе для свого часу та й для майбутнього також: “Якщо підданий відмовляється підкорятись, а чиновник відмовляється від посади, революція відбулась”» [1, с. 175—176]. Про (не)можливість втілення такої формули в сучасному суспільстві письменниця говорить як про ознаку готовності чи неготовності суспільства виявляти громадянську непокору, а отже, заявляти про почуття гідності на рівні суспільства і нації. І в цій своїй позиції Галина Пагутяк цитує авторитетів – Г. Торо («Я вважаю, що ми повинні бути спершу людьми, а тоді вже підданими уряду» [1, с. 176]) і англійського публіциста Е. Берка («Для торжества зла необхідна лише одна умова – щоб хороші люди сиділи, склавши руки» [1, с. 176]), – попереджуючи про небезпеку пасивності і мріючи про оновлене суспільство, адже: «Покірне стадо мусить мати поводиря. Неслухняне – потребує месії, котрий здійснить за нього Акт Громадянської Непокори і стане або мучеником, або героєм, або володарем» [1, с. 176].

Життю особистості, яку знищує тоталітарна система, присвячений есей «Святий Антоній і чекісти». Він про жорстокість тоталітаризму, який нищить світлих, внутрішньо вільних людей, їхні плани і бажання. Авторка звертається до однієї з родинних історій, що переплітається з усною історією рідного Дрогобича. Це оповідь про трагічну долю інженера Антонія Чубкевича, розстріляного чекістами разом із іншими дрогобицькими представниками інтелігенції в роки Другої світової війни. Про авторську оцінку буття справжньої людини (а відтак і про положення її концепції людини) як (само)пожертву свідчать виразні біблійні алюзії і паралелі: 40 розстріляних чекістами людей як 40 святих; образ святого Антонія, каплицю якого збудував Чубкевич, і дублювання їхніх імен, що створюють мотив двійництва; образи риб як символіка Христа («Мені здається, що іноді святий Антоній приходить на берег ставка і читає проповідь королям» [1, с.161]). Ще один, на нашу думку, важливий момент полягає в тому, що художню версію історії поляка

Антонія, розстріляного перед приходом німців, Галина Пагутяк подає в оповіданні «Дім за рікою». Спільними для обох творів є тоpos спорожнілого дому, де колись мешкала щаслива родина, образи дітей, що полюбляли гратися в саду навколо будинку. Але коли в оповіданні є «оптика» «свого» – маленької донечки загиблого, яка втративши і батька, і дім, змушена повернутися на батьківщину предків. То в есеї цю історію озвучує «чужий» – жінка-автор, яка повертається у власне дитинство (ще один герой-двійник), коли чула розповіді мами про відвідини дому Антонія, а подорослішавши, осмислила його життя як певну трагічну екзистенційну модель. У ній, на нашу думку, більш виразні риси не сковородинівського, а донкіхотівського типу людини завдяки діяльній, а не споглядальній позиції людини.

Концепт «непокори» будь-яким формам і проявам зла у змістовому наповненні особистості Галина Пагутяк коментує і в есеї «*Структури гріха*». Під структурами гріха авторка розуміє «*свідоме чи вимушене порушення найважливіших загальнолюдських етичних норм*» [1, с. 178]. З огляду на час написання есею світовою реальністю тоді вже стали війни в Іраку і Чечні, економічна криза в Мексиці, то ж Галина Пагутяк говорить про них як про породження гріха і того, що саме породжує гріхи вбивства, гвалту, мародерства. Але основна авторська увага присвячена Україні, ситуації в економіці, політиці, соціальній сфері і релігійному житті. Невтішне спостереження, що «*милосердя лікаря, репутація вчителя, патріотизм митця гасяться помиями і всі вони стають однаково брудні*», спонукає Галину Пагутяк до висновку про формування нового психотипу, для увиразнення якого письменниця користується образністю відомої саги-фентезі Дж. Р.Р. Толкієна: «*Створюється і заохочується імідж чіпкої істоти на киталт Горлума, для котрої основне не розлучатись з талісманом-перстнем, що дає захист, багатство і навіть владу*» [1, с. 179]. Щоб він не став глобальним, то йому протиставляється тип людей, які «*мають стійкий імунітет проти золотої лихоманки і прагнуть служити одному панові – власному народу*» [1, с. 180].

Таким чином, ідеал людини для письменниці неможливий без ідеалу громадянина, що зупинить відкочування в безодню політичного хаосу.

Тип людини, умовно названий кантіанським, корелює з усталеним поняттям «кантіанець» – послідовник філософії І. Канта, для якого найважливішим моральним імперативом є формула «Чини так, щоб максима твоєї волі водночас могла мати силу загального закону». Зрозуміло, що втіленням такого типу є сам філософ, до постаті якого Галина Пагутяк зверталася не раз і на підтвердження власної позиції, і в пошуках ідеалу особистості, яка рефлексує. Факти з життя І. Канта, а головне – основні положення його філософії, які поділяє Галина Пагутяк озвучені, скажімо, в есеї «Вежа, яку будують згори». Письменниця не тільки згадує про зацікавлення І. Кантом творчістю та особою Е. Сведенборга, а й здійснює невеличкий екскурс у дитячі роки І. Канта, щоб показати формування системи координат людини, яка рефлексує: «<...> початком Канта як творця найдосконалішої на даний час філософської системи були прогулянки з матір'ю в дитинстві, коли та показувала йому зорі на небі й розмовляла з ним про речі, такі важливі для дитини, які тільки-но почала шукати систему координат у світі» [1, с. 146]. Із другого боку, Галина Пагутяк слушно зауважує на дитячому вікові як важливому етапові на шляху до становлення особистості: «Ота дрібка пієтизму вкупі з любов'ю і невпинною працею думки стає порухом назустріч гармонізації Всесвіту й людства» [1, с. 147]. У «Саламандрі за золотими дверима» маємо цитату з твору І. Канта разом із парафразом «маленький магістр з Кенінгсберга»: «<...> Кант, Маленький Магістр з Кенінгсберга, послав йому навздогін своє благословення: «"Людина – це істота, яка змінює світ за допомогою лише уяви"» [1, с.145]). «Текст» життя і діяльності І. Канта Галина Пагутяк актуалізує і в есеї «Дайте смерті спокійно померти», зауважуючи, що в наведених цитатах «буде моє власне сприйняття» [1, с. 141]. Так письменниця визначає одну з функцій інтертексту як такого – стимулювати думку самого автора, який звертається до «чужого» твору («Так можна цитувати навіть Біблію, чому б і ні?» [1, с. 141]). Для Галини Пагутяк важливо

наголосити на розвитку поглядів філософа. Зручною «формою» для цього є огляд списку читання І. Канта, який від захоплення в молоді роки Е. Сведенборгом і працями І. Ньютона, *«на середині свого життя <...> відкриває для себе “Еміля” Жана Жака Руссо і зізнається, що досі перебував у “догматичному сні” Він намагається полюбити людину»* [1, с. 142]. Занурення в кантівські ідеї ведуть авторку есею до роздумів про смерть, але не так про фізичну, як про смерть людської цивілізації. Її есхатологія ґрунтується на переконанні, що «консумоване суспільство і глобалізаційна система» прийняли за норму заміну справжнього штучним: *«Імітація – це бич цивілізації, до добігає кінця. Вона підмінює все від артефактів до почуттів у шаленому темпі на очах одного покоління, яке не встигло дорости до зрілості. Те, що не заслуговує більше на життя, не повинно жити»* [1, с. 142]. В есеї маємо профетичний мотив, коли Галина Пагутяк говорить про війну (а есеї написаний до 2014 року, тобто до початку російсько-української війни) і пропаганду: *«Історична злопам'ятність ще більш небезпечна, бо використовується як засіб маніпуляції людьми»* [1, с. 142], цитує одного з найвідоміших німецьких поетів часів Тридцятилітньої війни А. Гріфіуса і античного філософа Марка Аврелія. Серед усіх видатних постатей, так чи так згаданих в есеї, І. Кант для Галини Пагутяк виступає в ролі того, хто навчає, як дати смерті спокійно вмерти: *«<...> те, що він залишив по собі – таке легке, що вільно мандрує собі по світі, чекаючи, коли стане комусь у пригоді. Ось це означає бути мертвим»* [1, с. 143]. Таким чином, «кантіанський тип» людини – це сучасник, який сповідує стоїчну філософію з пріоритетом моральних імперативів.

Галина Пагутяк належить до авторів, які самі зорієнтовують дослідника у пошуках джерел для розуміння її особистості. Так, вона зазначає: *«... я написала есе “Беззахисність”, потім “Жорстокість існування” і наостанок – “Рукави, вологі від роси”. Вони можуть більше сказати про мене, ніж мої романи, бо я втілила в них принцип “освіченого серця” (Бруно Беттельгейм). І свій власний принцип: “Так є, але так не повинно бути”»* [1, с. 11]. І хоча за часом написання спочатку був створений цикл «Беззахисність», вважаємо, що

за принципом «причина – наслідок» есеї «Жорстокості існування» є «підґрунтям», на якому виростає авторська ідея само- і світовідчуття сучасної людини як «беззахисність» незалежно від віку, статі, професії. Сама авторка відзначала оригінальність цього циклу, який «не влізав у жоден формат укресчлїту, <...> бо це не роман, а шокуючий опис реальності, ми <...> відкриваємо для себе обшири болю і страждань». Цикл *«Жорстокість існування»* відкривається есеєм «Хибні думки», кожна теза якого – це, власні, те проблематичне коло питань, яке Галина Пагутяк порушує в усій своїй есеїстиці. Їх об'єднує думка про «забуття» людьми найважливіших речей – про необхідність боротися зі злом, про сутність свободи, про важливість духовного і його пріоритет над матеріальним та ін. У цьому есеї авторка визначає ті причини, які і зумовлюють жорстокість існування людей, коли *«забули найважливіший принцип життя у Всесвіті: живи і давай жити іншим»* [2, с.32]. У композиції циклу увиразнюється інтертекст «Божественної Комедії» Данте: його 9 частин сумірні з 9 категоріями тих, хто потерпає від жорстокості цього світу. Таким чином, якщо Данте запропонував каталогізацію гріхів, то Галина Пагутяк – каталогізацію усіх виявів жорстокості. Кожного з есеїв можна розглядати симбіозом трьох «текстів». Перший умовно позначаємо «суб'єктивним», тобто розмислом авторки, нерідко полемічним або таким, що можна назвати інтелектуальною провокацією; другий «об'єктивним», у якому оприявлені статистичні дані, історичні події тощо, третій «суб'єктивно-об'єктивний» – це літературний інтертекст, виражений у цитатах, алюзіях і ремінісценціях. Останній є і надтекстовим елементом – кожне «коло» відкривається цитатою з відомого твору світової літератури. Це фрагменти творів Г. Гессе, Ф. Достоевського, Вольтера, Х. Л. Борхеса, Л. Стерна, Е. М. Ремарка, В. Короленка, Г. Сковороди, М. Гоголя. Епіграфи, з одного боку, задають тональність есею, а з другого, окреслюють у такий спосіб обриси авторського «діалогу» з культурною традицією.

Характерно, авторка починає свій список у *«Коло перше: безмовність риб»* із найбільш вразливих – тварин. Але однаково виходить на проблему

людського суспільства. Тому лейтмотив цього кола: *«Навряд, чи можна вважати людину, яка добра лише до людей, справді доброю»* [2, с. 35] і попередження, що жорстокість до тварин – це крок до жорстокості щодо людей. Друге «коло» – це *«Беззахисність дитини»*. У Галини Пагутяк «дитина» – це і вік, і «голос» мудрості, що приходить із роками, коли людина усвідомлює: *«так є, але так не повинно бути, бо ніщо не виправдовує тих страждань, яких зазнає на цьому світі кожне створіння»* [2, с. 35]. Авторку турбує намагання дорослих перетворити дітей на зменшену копію себе, знівелювати їхню особистість, а жорстоким поводженням з ним «підготувати» до життя в суспільстві: *«Жорстокість – це насолода чужим болем і завжди вона є хворобою, котру неможливо вилікувати, бо уже найдрібніший її вияв свідчить про задавненість. Найгірше те, що ця хвороба починається ще у дитинстві»* [2, с. 36]. Розуміння психології дитини, осягнення завдань справжнього, гуманного, виховання поєднуються в цьому есею із шокуючою статистикою (характерна географія наведених злочинів – Новосибірськ, Красноярський край, Єгор'євськ...), яка засвідчує, наскільки жорстокий світ дорослих до дитини в родинях, інтернатах і дитячих будинках. Для жанру есею з його апологетикою суб'єктивізму це не типове, але авторка свідомо употужнює публіцистичний складник, щоб змусити читача усвідомити глибину проблеми. Найбільш жорстокою до дітей Галина Пагутяк називає війну, що множить дітей-жертв, дітей-біженців, апелюючи до трагічного досвіду Афганістану, Чечні, Судану, Сьєрра-Леоне, Балкан. Якби цей есей був опублікований сьогодні, то в цьому списку мала б бути і Україна. Тож логічно, що третє «коло» Галина Пагутяк визначає *«Війна як бізнес»*. Зміст епіграфу із Вольтерового «Кандіда», де головний герой бачить жахливі картини знищення болгарами аварського села, «дублюється» в наведених Галини Пагутяк фактах війн, розв'язаних у кінці ХХ – початку ХХІ ст. Таким чином, твір доби, що мала голосну назву «Просвітництва», «підсвічує» незамінність людської жорстокості, що масштабується під час війни. Авторка викриває саму філософію війни, тісно пов'язану з бізнесом і пропагандою, від хрестових походів до сучасних війн,

наголошуючи: *«Найкраще вмiє розпалювати пристрастi божевiльний, манiяк, параноїк, чия хвороблива уява здатна вплинути на масову свiдомiсть»* [2, с. 40]. Але не менше уваги придiляє i психологiчному портрету людини вiйни. Покликання на Григорiя Сковороду виникає в обережнiй проєкцiї майбутнього, яка, на жаль, не збулася: *« Якщо нам пощастило не бачити вiйни зсередини, то подивiмось звiддалiк, осторонь, духовними очима, як говорив Григорiй Сковорода, на всi вiйни, що тривають цiєї митi...»* [2, с. 40]. Ще одне страшне «обличчя» жорстокостi – голод, авторка викриває в *«Колi четвертому: планета голодних»*. Галина Пагутяк говорить про голод як про наслiдок полiтики, iнструмент перетворення людини на слухняну iстоту, i, говорячи про Голодомор, – як iнструмент знищення нацiональної гiдностi: *«Голод – найкраща зброя проти нацiонального вiдродження»* [2, с. 44]. Водночас авторка осуджує i переiдання, що також робить з людини неповноцiнну, здеморалiзовану iстоту. Проблема смертi, до якої Галина Пагутяк часто апелює в малiй художнiй прозi, обговорюється в есеї *«Коло п'яте: острови смертi»*. Характерно, що, визначаючи традицiйний iнтерес мислителiв до цiєї проблеми, вона звертається до думки Монтеня, батька жанру есеїстики в Новому часi: *«Монтень колись писав про публiчность смертi й прихованiсть народження, бо чомусь нiкому не кортить подивитися, як людина з'являється на свiт. Публiчна страта, навпаки, комусь дає чимало втiхи, а iнших просто змушують прийти, щоб довести власну лояльность»* [2, с. 45]. Роздуми про узаконену чи заборонену смертну кару в краiнах Заходу i Сходу виводять авторку на висновок про сучасний свiт як «корабель дурнiв», який, не маючи моральних орієнтирiв, може нiкуди не приплисти. Лейтмотивом шостого кола *«Пов'язанi болем»* є авторська теза *«Лише людина здатна зумисне завдавати бiль iншiй iстотi з певною метою»* [2, с. 46] i, як i в есеї, де осмислюється беззахисность дитина, вона пiдтверджується численними резонансними прикладами людської жорстокостi в рiзних кутках свiту. Наш свiт, резюмує письменниця, це свiт, *«у якому iснує найбільша невирiшена проблема – проблема страждань»* [2, с. 46]. Ще одним бичем для сучасного людства стала самотностi, про яку Галина

Пагутяк розмірковує в есею *«Коло сьоме: серед чужих»*. «Чужими» вона називає *«<...> ув'язнених, репресованих, безпритульних, жебраків, переслідуваних, покинутих батьками дітей, психічно хворих...»* [2, с. 48], але найбільше уваги приділяє біженцям, розглядаючи біженство і як соціальну проблему (ті, що втратили батьківщину), і як проблему екзистенційну: *«Вигнання – найстрашніша кара, смерть за життя. Вигнати можна із дому, з кожного з тих життєвих кіл. Навіть, коли ми тікаємо самі, це все одно вигнання»* [2, с. 50]. *«Рабство духу»* – це тема «восьмого кола», продукованого жорстокістю існування. Важливо, що саме в цьому есеї з'являється певне визначення людини донкіхотівського типу: *«Коли <...> думаєш, що краще – цинізм чи фальшива суспільна мораль <...>, таки мораль, бо завдяки їй іноді з'являються лицарі на зразок Дон-Кіхота, чи люди, які вірять в ідеали добра й справедливості. Ця ілюзія допомагає прожити з чистим сумлінням, не приймаючи участі в хижацькому розподілі благ»* [2, с. 50]. Авторка не поділяє лихоманки сучасного світу навколо ідола Успіху, бо переконана: *«Єдине, чого треба досягнути у нашому житті, – це бути завжди і всюди собою, обережно ступаючи по землі, щоб не зашкодити жодній істоті, яка теж відчуває. Біль відчуває усе, навіть поламана іграшка»* [2, с. 50]. І вивершує ієрархічну вертикаль жорстокого існування *«Коло дев'яте: культура самознищення»*. Галина Пагутяк пропонує ще одну авторську характеристику сучасного світу, яка корелює з історичною епохою минулого: *«Наші часи чимось нагадують середньовіччя. Час сутінків цивілізації, що завела в нікуди»* [2, с. 53]. А культура сучасності відповідно – це культура смерті, де є заборона на старість, фальшивий культ сім'ї, умовність розрізнення елітарної і масову культури, бо обидві є товаром. Зрозуміло, що в контексті цієї проблематики Галина Пагутяк розмірковує і про власну творчість: *«Творчість – це дуже особиста і дуже самотня справа. Єдиним джерелом її є багатоманітність світу, що проходить через мою свідомість. Якщо мені не потрібен пам'ятник за життя, то після смерті – тим паче, бо все це мертво і не зможе прорости»* [2, с. 59].

Висловлену в «Жорстокості існування» думку, що *«беззахисність людини перед іншими людьми – не біологічний закон, а наслідок хибного шляху, на який колись ступило людство, не зумівши побудувати Вавилонську вежу»* [2, с. 60], Галина Пагутяк поглиблює в циклі *«Беззахисність»*. Його есеї є певною дзеркальною «відповіддю» «Жорстокості існування» і повторенням тих самих стильових прийомів, які перетворюють твори Галини Пагутяк на особливий авторський варіант белетристично-полемічної есеїстики. Але, на відміну від «Жорстокості існування», письменниця менше насичує текст статистичними даними та історично-політичним фактажем, надаючи перевагу ліричним і філософським мотивами, зазначаючи, що опирається *«лише на власний досвід і на власні почуття»*. Авторка відчуває себе однією з тих, у кого *«немає Ілюзії Захисту»*, і говорить про необхідність осмислити, чому *«ми погоджуємося зі смертю і не миримося з беззахисністю»*, щоб виявити любов, маючи *«в собі безмежну свободу, а поза собою повну її відсутність»* [1, с. 89].

В есеях цього циклу так само звучать мотиви, притаманні малій художній прозі, зокрема оприявлюється авторський погляд на «беззахисних» або «потонулі душі», яких можна вважати збірним персонажем усієї метановелістики Галини Пагутяк. Це всі, хто потребують Бога, який в уяві авторки *«світла істота, яка обіймає за плечі й каже: «Годі. Ти у безпеці. Я з тобою»* [1, с. 89]. Усіх, хто потребує захисту, авторка об'єднує словом «істоти» – «ті, що існують»: каміння, пташки, люди, зірки, дерева чи хмари, сприймаючи світ як цілісність, де між її усіма частинами є складні взаємини, *«взаємини мушлі»* [1, с. 91]. Важливий висновок, до якого доходить авторка, полягає в потребі сприймати цю цілісність: *«Перш ніж стати людиною, треба побути і каменем, і квіткою, і тим трепетним листочком, що осіннього дня паде на землю. Їхнє буття не менш складне, ніж наше, їхня досконалість так само вражає. Коли їх нема, навіть найчерствіша душа тужить за землею і травицею, бо без них – смерть»* [1, с. 93]. Щоправда, в есею «Привиди катастроф» Галина Пагутяк все ж дає шанс людству зберегти цей світ і себе за

умови, що людина вийде «з мушлі власної свідомості. Не технічний прогрес і добробут зроблять її щасливою, а гармонія з усім живим» [1, с. 116].

У «Беззахисності» Галина Пагутяк пояснює основні концепти своєї творчості, наприклад, говорячи про сад наголошує: *«тільки посвячений має доступ до справжнього саду. Тобто до Раю»* [1, с. 94]. Про єдність світу людей і світу природи вона, апелюючи до досвіду святого Антонія Падуанського і до «Маленького Принца» А. Сент-Екзюпері, до думки А. Швейцера, говорить як про принцип невтручання в їхнє життя: *«Не втручались, дати іншій істоті вільно розвиватись – ось найкращий шлях до зближення»* [1, с. 96]. Але водночас, знову повторює афоризм А. Сент-Екзюпері в есеї «Про тих, кого ми приручили», виводячи формулу людяності: *«Тварини, наче посланці ангелів: вони рятують наші душі, прощаючи, не тримаючи на нас зла»* [1, с. 100]. Багато уваги Галина Пагутяк приділяє проблемі беззахисності дитини. Її основна теза «Кожна дитина – особистість» є лейтмотивом у питаннях освіти і виховання. Водночас, усвідомлюючи, що все починається з родини, письменниця аналізує взаємини чоловіків і жінок. Важливо, що вона акцентує на драматичних взаєминах саме в українських родинах: *«Наша жінка нагадує помийну яму, куди чоловік скидає весь бруд свого існування. Їй доводиться вислуховувати п'яні нічні сповіді і вважати це для себе великою честю. Уранці їй плюнуть в обличчя»* [1, с. 103], закликаючи *«змінитись самим і змінити ставлення до світу»*, вибудовуючи стосунки на повазі.

Особлива категорія «беззахисних», що постає в есеях Галини Пагутяк, означена у самому заголовку «Про божевільних і п'яниць». В інтерпретації письменниці божевілля – це *«хвороба тісно пов'язана з дисгармонією духу»* [1, с. 119], і бажання, яке домінує в божевільного, *«знайти захист»* [1, с. 119]. Натомість, розмірковуючи про пияцтво, вона наголошує, що попри схожість, *«пияк вибирає свою гірку долю свідомо і до певного часу може її змінити на краще»* [1, с.120]. В авторській концепції світу, який *«хворий і не знає про це»* [1, с. 107], важливе значення має розрізнення людей на катів, жертв і творців. Треба лише в'яснити, зауважує Галина Пагутяк, до кого ти належиш і чому.

Кати і жертви, на її думку, це не тільки ті, що знущаються над тілом, вбивають. *«Той, хто принижує і зневажає чужу душу, так само кат»* [1, с. 105]. Людина може обирати, як вона реагуватиме на приниження гідності, між покорою, агресією або... сміхом.

Осмислюючи, як людина проходить свій земний шлях, письменниця висновує, що старість це *«дзеркало помилок, страждань, мудрості, здобутої внаслідок цього»* [1, с. 110]. Історія Фауста, міфічних Філемона і Бавкіди, казкових мудрих старих і навіть наші уявлення про Бога як сивобородого старця – це ті інтертекстуальні покликання, завдяки яким Галина Пагутяк конструює власний образ беззахисної старості і як *«трагедії ув'язненої душі»*, і як самотності, і як тих, хто *«готові втішити заплакану дитину, нагодувати подорожнього, відчинити двері навіть розбійнику»* [1, с. 110]. Письменниця не обмежується фіксацією ситуації, а дає пораду, виходячи з власного досвіду: *«щоб не стати жертвою, треба пам'ятати про свою безсмертну душу. Щоб не стати катом, треба ненавидіти насильство»* [1, с. 105]. Серед способів уберегти свою душу вона називає насамперед позицію *«розглядати життя не як боротьбу за існування, а як шлях, котрий треба пройти з гідністю. Ліки від беззахисності в нас самих»* [1, с. 108]. До тих, хто перебуває *«понад катами і жертвами»*, належать творці, які *«володіють здатністю забувати про беззахисність»*. А відтак творчість в інтерпретації письменниці – це і *«найсильніший захист, хоча творці смертні, і терплять, і страждають так само»* [1, с.111], і інстинкт, *«вищий за виживання чи руйнування»* [1, с. 112]. Тим важливішими є її міркування про *«освячене насильство»*, як вона називає війну. На час написання есею *«Пейзаж з руїнами»* досвід Галини Пагутяк як людини у війні радше книжний, що переходить у сновидіння, де їй *«часто сниться втеча від війни»*. Проте спостереження авторки щодо образу ворога (*«в мені, яка не знає війни, підсвідомо вкоренилося ставлення до ворога, як до істоти, що не є людиною. А лише річчю, яка не має жодної вартості»* [1, с. 114]) і наслідків будь-якої війни (*«Після війни залишається пейзаж з руїнами, безлюддя»* [1, с. 114]) авторки звучать надзвичайно актуально. Війною авторка

називає і таку політику держави (есеї «Про державу і країну»), коли та «заповзялася винищити слабких, тих, хто живе у злагоді зі своєю совістю, тобто найкращих» [1, с. 121]. При цьому розмежовує державу і країну, цінність якої особливо гостро відчуваєш, побувавши на чужині. В думку про існування інших світів (есеї «Багато інших світів») супроводжує заклик «нам треба навчитись жити у кожному з них», передбачаючи, що «людина-звір не пізнаватиме світ, а завойовуватиме його» [1, с. 123].

Для письменниці, у творчості якої оніричні мотиви активно формують образ ірреального світу, есеї «Про беззахисність у сні» видається цілком органічним. Галина Пагутяк наголошує, що сприймає сон свідченням боротьби свідомості проти лиха, пошуком порятунку («сон звільняє нас від горя, безчестя, ненависті. Він допомагає вийти з кризового стану і відновити сили» [1, с. 116]), а їх вивчення – доступом до підсвідомості, що «допоможе запобігти небезпеці, розкриє нові можливості для розвитку духу» [1, с. 117]. По суті, це певна програма тих, хто почувається іншим, вірячи снам, а особливо для митців, які і породжують власні сни-твори.

Особливістю картини світу Галини Пагутяк є виразний східний складник як результат зацікавлення і вивчення письменницею східної філософії, культури, літератури. В одному з інтерв'ю вона пояснювала витoki цього інтересу, коментуючи вихід книги «Мій Близький і Далекий схід»: «У дитинстві я страшенно захоплювалася Шумером, Єгиптом, хотіла бути археологом. Мене дуже цікавить ця цивілізація, хоч вона й була тоталітарною. Там дуже високого рівня поезія. Коли читала шумерські гімни, то аж мороз продирав по шкірі... У шумерів була мова чоловіча і мова жіноча... Як і в багатьох народів. Упевнена, в слов'ян теж була така мова, і у всіх давніх народів. У китайців досі є. Важливо, що в шумерів жіночу мову зафіксовано в письмових пам'ятках. А це означає, що шумерські жінки теж писали — здебільшого гімни, можливо, навіть поеми» [113]. Якщо використати метафору «жіноча мова» на означення позиції Галини Пагутяк, то вона надзвичайно виразна в есеї чи радше циклі «Рукави, вологі від роси». Вважаємо, що в

авторській передмові до цього циклу зацентровано на тих проблемах, які і для західного, і східного інтелектуального та художнього дискурсів є: про розрізнене суспільство, де людина відчувається відчуженою за соціальною «домовленістю»; про слово (творчість), що має здатність ставати пророцтвом; про вагання митця між «втечею» від цього недосконалого світу і страхом втрати можливість пізнавати його далі; певний фаталізм («Хай буде як буде!»): самоідентифікація митцем «закритого» типу, який *«тримає почуття під замком»*, позиція спостерігача, стороннього, з одного боку, і божевільним, з другого, в образі нічного метелика, що летить на світло свічки; апологетика *«серця, яке має стати твердим»*.

Есеї «Рукави, вологі від роси» – частина книги «Мій Далекий і Близький Схід», що, як і інші твори цього видання, інспіровані, окрім іншого, мотивами східної літератури. Для структурування цього циклу авторка обирає календарний принцип і перед кожної з частин подає епіграф. Так, *«Осені»* передуює цитата з Ду Фу, лейтмотивом якої є самотність. І якщо китайський поет розмірковує про самотність окремої людини, то Галина Пагутяк розглядає цю проблему масштабно – веде мову про самотність, до якої дійшло людство. Вона підхоплює образ самотнього лелеки, про якого писав Ду Фу, але розгортає його «історію» як метафору відчуження сучасної людини: птах відбився від зграї, поранене крило відштовхнуло від нього його родину, він відчуває свою приреченість. Та насамперед осінь в есеї – це старість, певна пора людського життя, яку супроводжує самотність. Навіть якщо це життя в родині. На підтвердження цього письменниця звертається до новели В. Стефаніка з такою ж назвою «Осінь». А щоб проілюструвати проблему непорозуміння між людьми, що може призвести до трагічних наслідків, – до праці «Плач над загибеллю Ура». *«Справжня старість – це безсилля душі в безсилому тілі»*. Самотності як людській екзистенції на етапі завершення земного буття Галина Пагутяк протиставляє ідею безсмертя. І звертається при цьому до біографій В. Блейка і Л.Толстого, зокрема про їхні зустрічі зі старістю, та до образів Дон Кіхота і Фауста, які шукали власні шляхи перебороти смерть. Стверджуючи, що

«людина хвора на ілюзію особистої молодості і безсмертя» [4, с. 93], Галина Пагутяк із сумом констатує, що через це втрачається важлива ланка, у якій і молоді, і старі знаходили опору. Про взаємопотребу в цій опорі письменниця говорить мовою ще одного твору В. Стефаніка – «Дошч» і знову ж таки рядками Ду Фу. Формою протистояння смерті письменниця називає пам'ять, спогади. На її думку, східна культура краще розуміє цю проблему, ніж західна: *«Доктор Фауст хотів пізнати світ і зробити кращим. <...> Натомість він шукав, а не пізнавав (підкреслення автора), що зовсім не є одним і тим же. Людина зі Сходу знає це добре»* [4, с. 96]. При цьому звертається до тексту життя бунтівного поета III ст. до н. е Цюй Юаня і знову до Ду Фу. Урешті, Галина Пагутяк визначає глобальний зв'язок: *«Саме існування довколишнього світу залежить від того, яке серце у наших грудях: чутливе чи байдуже»* [4, с. 97].

Епіграфом до розділу *«Весна»* є цитата з твору «Записки біля узголів'я» японської письменниці XI ст. Сей Сьонагон. Він заявляє лейтмотив цієї частини есею – кохання. Він розвивається в суголоссі з іншими мотивами «весна – це очищення» (знову покликання на «Дао Де Цзін») і з філософським мотивом *«без контакту з природою людське життя стає абсурдним і важким»* [4, с. 99]. Тут покликання і на Гете, який, за визначенням авторки, *«намагався зблизити Схід і Захід»*, і на ідилію «Садок вишневий коло хати» Шевченка, і на Гомерову «Іліаду». У всіх цих творах Галина Пагутяк віднаходить глоризацію краси, а вона напряду корелює (авторка звертається до Платонового «Бенкету») з коханням. Про кохання як шлях від самозаглиблення до самоусвідомлення письменниця розмірковує, віднаходячи багато спільного у його висвітленні двома письменницями, розділеними часом і простором – французенкою Марі де Лафайєт у «Принцесі Клевській» і японкою Мурасакі Сікібу в «Повісті про Гендзі». А потім, заглибившись у східний літературний дискурс (Кенко-Хосі, Сей Сьонагон), доходить висновку, що головною в ній є культура почуттів. А саме вона, переконана авторка, *«альфа і омега гуманного ставлення до дійсності»* [4, с.104], що і є істинним гуманізмом, який не осягнула культура Заходу. Тут письменниця розкриває назву есею: *«Для середньовічного японця*

<...> усвідомлення неповторності і скороминущості – цілком природне. З Неба падає роса, яка зволожує рукави. Любов з'єднує Янь та Інь. Землю і небо. Вона примирює, а не протистоїть» [4, с. 106]. Проте і в західній цивілізації вона віднаходить тих, хто був би більш зрозумілим Сходу, як, наприклад, Франциск Асизький, що став би для Індії «вчителем на кшталт Рамакрішні» [4, с. 108].

В іншій ситуації навпаки. У роздумах про східних філософів, виходить на українську проблематику. Так, зазначаючи, що Конфуцій і Лао Цзи, не філософи-антагоністи, а спільні в тому, що «шанують життя як мистецтво і мистецтво як життя» [4, с. 111] і вирости зі спільного джерела – збірки народних пісень «Ши Цзін», Галина Пагутяк говорить про відображення в національному фольклорі ментальності його творців. У парній симетрії ліричних пісень вона бачить аналог гармонії Янь і Інь.

Епіграфом до есею «*Зима*» є слова П. Елюара. Лейтмотив – пошук Притулку, захисту на порозі «зимми», шлях до пізнання себе. Тож однією з постатей цього есею логічно постає Григорій Сковорода, щодо якого Галина Пагутяк робить висновок, що він «більше нагадує даоса, ніж християнського старця» [4, с.117]. Згадка про зневагу філософа до смерті відкриває невеличкий авторський екскурс у похоронні ритуали різних етносів та переживання смерті у світовій культурі – від античної трагедії, «Реквієму» Моцарта, «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, творчості В. Блейка, роману Дж. М. Кутзее «Містер Фо». «Ми не знаємо ні дня, ні години нашої смерті, – висновує Галина Пагутяк, – але все інше уявляємо надто добре. Тому завжди існує незавершеність буття, яку так тонко відчували люди зі Сходу, доки у їхній світ не увірвались жорстокість та рабство» [4, с. 125].

«*Літо*». Епіграф з «Intermezzo» М. Коцюбинського відкриває розділ, присвячений роздумам про природу людини, яку намагалися осягнути філософи різних часів, розглядаючи її від твариною, то творінням Бога, то машиною. Зібравши в один «простір» основні тези авторитетів щодо Вищої Справедливості («Камю вживає слово “розум”, Сковорода – “серце”, а Бруно Беттельгейм, пройшовши крізь пекло фашистського концтабору, – “освічене

серце”» [4, с. 131]), Галина Пагутяк окреслює природу людини як *«здатність людини, бачити, відчувати і навіть впадати у відчай»* [4, с. 132]. Окрім розвитку філософських мотивів, авторка здійснює справжню філологічну студію: дає оригінальну інтерпретацію тексту *«Intermezzo»* як розповіді про *«перерву на відчай, очищення душі»*, називаючи автора надчутливим і *«таким, що легко падає у відчай, але так непомітно, що ніхто з літературознавців цього не зауважив»* [4, с. 133]. А потім прокладає місток до філософії екзистенціалізму, де знайшла відгомін к’єркегорівська етична теорія відчаю, *«згідно якої кожен несе відповідальність за зло у світі»* [4, с. 134]. Відштовхуючись від типології форм відчаю, яку і запропонував С. К’єркегор, Галина Пагутяк розглядає відчай-безсилля і відчай-виклику і як моделі поведінки знакових міфічних персонажів (Прометей, Каїн), і як тенденції в сучасному соціумі, що виявляється в тероризмі. Що ж тоді є ліками чи розрадою в такому світі? Галина Пагутяк не каже про відмову від нього, ні про байдужість. Письменниця зазначає, що створила своє Королівство, *«де розум не суперечить почуттям, де не окрадають довірливих і не принижують слабких, де обходяться тим, що мають, де краса – добра, а магія не підточує душу»* [4, с. 138]. Відтак характерною рисою картини світу Галини Пагутяк (це стосується і Цань Сюе) є єдність *«свого»* і *«чужого»*, західного і східного художнього досвіду: *«Поруч з рядками Лі Бай, Антонича, Тичини, Блейка у мене в пам’яті образ квітучого глodu на узліссі, на якому присів на мить рідкісний білий метелик з чорними смужками на крильцях. Краса входить в серце пекучим променем сонця, зате потім зігріває його ціле життя»* [155].

Таким чином, есеїстика, яка містить такі жанрові підвиди, як 1) ліричні есеї, що наближаються до поезій у прозі, 2) есеї-рефлексії, 3) есеїстична спогадова проза та 4) публіцистичні есе, притаманна і домінантна творчості Галини Пагутяк. Лірико-філософський зміст цієї есеїстики спрямований на розкриття авторської *концепції світу* (цикл *«Жорстокість існування»*), *людини*, зокрема її соціальної, біологічної і духовної природи (*«Беззахисність»*), *мистецтва* (*«Рукави, вологі від роси»*).

У цій символічній трилогії Галини Пагутяк постає аналогічний до філософії екзистенціалістів образ абсурдного світу, у якому мисляча людина має зробити свій вибір. Протиставляючи розуміння сенсу життя як «боротьбу за виживання» і «життя як боротьба зі злом», письменниця формує свій ідеал людини, який оприявлюється в кількох типах людської особистості: у сковородинівському («Потрапити в сад», «Великий день, Велика ніч»); донкіхотівському («Життя як боротьба?», «Громадянська непокора», «Святий Антоній і чекісти», «Структури гріха»); кантіанському («Саламандра за золотими дверима», «Дайте смерті спокійно померти», «Вежа, яку будують згори»).

Розмірковуючи про роль мистецтва у сприйнятті людиною абсурдності світу і форми примирення з ним, Галина Пагутяк актуалізує в текстах есеїв культуроцентризм – орієнтацію на зразки світової культури в ролі художнього матеріалу для діалогу з читачем, залучаючи як інтертекст парадигму національної, західної і, особливо виразно в «Рукавах, вологих від роси», східної літератури і ширше – культури.

3.2. Осмислення Галиною Пагутяк і Цань Сюе (авто)біографії митця як практика (само)ідентифікації

Ваговою частиною есеїстики Галини Пагутяк і Цань Сюе є твори, де предметом осмислення є питання творчого процесу і постать митця. Їх умовно називаємо «метаесеями». У залежності від об'єкта філософсько-естетичного дослідження серед них виокремлюємо ті, де оприявлений самоаналіз власної творчості – автобіографії, де на перший план виходить постать жінки-мисткині. Другий тип – це есеї, присвячені творчій біографії національних чи зарубіжних письменників, де через жіночий наратив визначається коло естетичних вподобань авторок. Вважаємо, що твори обох типів оприявлюють ще одну модель екзистенції жінки-мисткині – «буття в мистецтві», де жінка-митець висловлюється про власну творчість і про творчість інших.

В есеїстиці Галини Пагутяк натрапляємо на твори, де «Я» авторки не тільки її озвучена позиція щодо певної проблеми («жіночий наратив» у нашому дослідженні), а й факти з власного життя. Але насамперед життя творчого, тоді як особисте залишається особистим, де виняток робиться лише для історії роду. Адже як і Цань Сюе, Галину Пагутяк також можна назвати митцем закритого типу: письменниця не ділиться інформацією про своє особисте життя, залишаючи нечисленні алюзії в текстах художніх творів та віддаючи перевагу темі мистецького процесу загалом в інтерв'ю та критичних статтях. У них вона постає людиною, для якої творчість – це терапевтичний засіб, свій Притулок, пошуки якого є метою екзистенції всіх персонажів її творів. Зауважимо, що до концепту Притулку, який Галина Пагутяк означає як центральний у всій своїй творчості, то до нього письменниця звертається і в есеї *«Саламандра за золотими дверима»*. Цей твір видається цікавим із кількох моментів: у ньому є образ «втікачів» – тих, кого *«світ відкинув, а вони відкинули світ»*; роль уяви як магічної речовини перетворення світу; і врешті сам образ Притулку. Разом вони є складниками естетичної програми Галини Пагутяк: *«Для втікачів, що намагались вберегти в собі душу, не продавали її, і не заклали, а якщо й зробили це, то мають ще надію на порятунок, я створила Притулок. Я поставила вказівники, я знайшла поводитирів, які з'являються в останній момент, коли немає жодної надії на порятунок»* [1, с. 145]. Таким чином, як частина мистецької автобіографії Галини Пагутяк есей *«Саламандра за золотими дверима»* оприявлює ключові концепти і мету авторки.

«Автобіографію без дат і майже без фактів» вважаємо основою для аналізу авторського висловлювання про життя і творчість Галини Пагутяк. Власне життя Галина Пагутяк (і в цьому, вважаємо, полягає специфіка вираження екзистенції жінки-мисткині в *«Автобіографії...»*) розглядає у двох вимірах, у яких письменниця розглядає власне життя. Один вимір – це конкретно-історичний. Відбувається вписування власної біографії як частини життєпису роду, що дає можливість зрозуміти, звідки виток авторського прагнення до свободи, одним із способів вияву якої стала творчість. Так,

говорячи про переїзд родини до Урожа, що став «літературною територією» її творчості, Галина Пагутяк згадує і про своїх предків – дідуся Басараба, «який був, до речі, січковим стрільцем. Забрали його просто на власному весіллі, але він щасливо повернувся. Натомість, наш близький родич, лікар Квятківський, наклав на себе руки після поразки січового війська десь під Вінницею. Передав дружині Насті обручку й одну золоту сережку» [3, с. 8].

Другий вимір – особистісний, де акцент на пошуку власної форми самореалізації, якою стала письменницька діяльність. Можна виокремити кілька чинників, що зумовили своєрідність її художнього мислення. Це природа, яка постає в антропоморфному вигляді («І велетенський куц рожевих екзотичних квітів, які запаморочливо пахли надвечір. Він ріс шістдесят років біля хати, доки не втратив волі до життя» [3, с. 8]), книги («Мене виховували книжки, я була ними просто одержима» [3, с. 9]), власний життєвий досвід (про книгу «Діти», яка надихалася досвідом вчителювання: «Вчителька з мене була нікудишня, але діти любили мене. Може, тому що я ніколи не вважала їх менш вартісними, ніж дорослі. Я ходила щодня до лісу, писала «Господаря». На той час вийшла моя перша книжка «Діти» [3, с. 10]), зацікавлення демонологією: «Демонологію Урожа я пізнала від сусідів, що приходили до бабці. Я спочатку дуже боялась, а потім страх зник. Але цікавість залишилась на все життя. І я ставлюсь до демонології дуже серйозно» [3, с. 8—9]. В есеї Галина Пагутяк підкреслює свою Інакшість, послуговуючись казковими формулами, де обігрується і сакральне число три, і особлива зовнішність: «Я була наймолодша, як у казці: дві сестри розумні, а третя... не така. Нікому особливо не була потрібна, та ще й руда, чого не водилося в нашій родині. Руді люди завжди підсвідомо викликали неприязнь і підозру. І я це й досі відчуваю на собі» [3, с. 8]. Тут маємо перегук з новелою «Панна з жовтим волоссям» із циклу «Сім новел», де завдяки нарації від 1 особи увиразнюється автобіографічний мотив. І вже з відстані дорослої жінки-мисткині Галина Пагутяк підсумовує: «Від самого початку я була приречена на ізоляцію від загалу» [3, с. 8]. Вона досліджує, як зародився її письменницький дар, шукаючи

пояснення в тім числі і в походженні. Так, дослідуючи родовід, наголошує, що її прадід Басараб – нащадок господарів Молдови. *«Молдавські вигнанці відзначались або ангельським характером, або були скажені й лихі. Або ці дві риси в них боролись»* [3, с. 8]. І хоча після цього авторка резюмує *«Зрештою, це ще не пояснює, чому я стала письменницею»* [3, с. 8], у попередньому зауваженні спроба пояснення мистецького таланту як поєднання «ангельського» і «диявольського» видається алюзією на відому формулу Ф. Ніцше про аполлонійське і діонісійське як первні мистецтва. На «диявольському» авторка есею наголошує і тоді, коли говорить про свободу як необхідний елемент будь-якої творчості: *«... мені батьки сказали: «Будеш писати, якщо поступиш». Та в мене вже вселився демон і я не хотіла вступати. Я хотіла свободи»* [3, с. 9] Розмірковуючи про межу між особистістю автора і автобіографічним персонажем, Галина Пагутяк свідомо дистанціюється від розказаних у власних книгах історій: *«Мене страшенно дратує, коли моїх героїв та їхні вчинки приміряють до мене»* [3, с. 10]. Проте у *«Сентиментальних мандрівках Галичиною»* – у зразку дорожніх нотаток із виразними автобіографічними мотивами – письменниця мандрує не тільки в рідному просторі й історичному часі, апелюючи до близького і далекого історичного «тексту», а й просторами власної пам'яті. Так, серед іншого вона згадує про річку Бистрицю. Сприйняття себе крізь призму цього образу дуже показове, на нашу думку: *«Ця річка була мені сестрою. Я втікала з хати, щоб виплакаться, розвіяти сум, поділитись отим найсокровеннішим: “Коли я виросту, я буду вільна”. Я сама обиратиму свій шлях. Думаю, що без Бистриці я б не стала такою, якою є. Вириваючись з гір, річка наче розгублюється від простору, що відкривається перед нею. Вона щороку міняє русло, тобто перекочується у величезному ложі, яке під час повені може заповнити водою цілком. Але вона завжди тектиме на південь. Нещасні річки, з яких поробили стічні канами, вони гниють і деградують. На початку мають трохи волі, бо ще малі, а потім їх заганяють у рови, де немає джерел та струмків, що оздоровлюють воду. Але жодна гірська річка ніколи не стане стічною канамою.*

Мене теж не заженеш у якесь русло, викопане суспільством чи владою, навіть родиною. Надто багато часу я провела разом з Бистрицею, і вона дала мені найголовніший урок в житті – незалежності» [3, с. 10]. Рух, свобода, характер – це те, що за власним зізнанням, письменниця перейняла від Бистриці. Тож наша інтерпретація новели «Плач ріки Бистриці», де протагоністку сприймаємо втіленням жіночої екзистенції загалом, може розширитися на тлумачення «голосу» персонаж alter ego авторки.

Власне, в «Автобіографії без дат і майже без фактів» Галина Пагутяк також наголошує на здатності магії слова впливати на долю людей і свою зокрема. Галина Пагутяк вдається до самоідентифікації, одягаючи маску інфернальної істоти – відьми: *«Мабуть, я таки відьма у творчості. Варто мені щось описати, і воно вже ніколи не трапиться зі мною. Своєрідна форма захисту»* [3, с. 10], наголошує на ролі ритуалів у формуванні її особистості: *«Дід Семен помер, коли мені було років 13. На похороні зі мною стався істеричний напад, бо я сприймала весь ритуал як щось справжнє, і відчувала докори сумління, що зовсім не знала діда і не маю морального права взяти участь в обряді. Тоді я дуже боялась мертвих»* [3, с. 7]. Отже, вона визначає таку функцію творчості як магичний захист. Водночас, говорячи про свій дебютний твір, сам процес творення позначає як терапевтичний: *«Мені хотілось висповідатись»* [3, с. 9]. Так само Галина Пагутяк веде мову про «свою територію» як простір між світами, символіка перехідності. А відтак це свідчення власної ідентифікації як особистості, що може бути в обох світах – реальному і уявному (творчості) – і не належати до жодного з них. Не дивно, що цей есей Галина Пагутяк завершує зізнанням: *«Не дуже схоже на автобіографію, правда? І де я зараз перебуваю, не можу сказати. У якомусь провітку між світами»* [3, с. 11]. Водночас авторка не подає і часових координат написання цього тексту – *«Без дати»*. У такий спосіб вказує на умовність не тільки простору, а і часу. Таким чином, в інтерпретації письменниці творчість перетворюється на магичний чи уявний хронотоп, де відбуваються реалізація мистецької ідентичності авторки.

Окрім суто автобіографічного пласту тексту, в есеї міститься і узагальнені спостереження, на кшталт визначення особливої ролі митця. Так, Галина Пагутяк визначає роль письменства в самозбереженні як особистості і про принципову вимогливість до власної реалізації творчих задумів: *«Лише творчість втримувала мене від розпачу й зневіри у себе. Це був єдиний мій порятунок. Тому я не можу ставитись до цього процесу бездумно і заробляти халтурою. В голові у мене стукав молоточок: так є, але так не повинно бути. Коли я верталась замерзла з роботи, бачила на снігу мертвого пса і думала: тепер він не страждає, тепер йому добре. Я хотіла бути на його місці. А своє позитивне мислення можете сховати самі знаєте де, доки хоч одне Боже сотворіння страждає. Не позитивне мислення змінює світ, а критичне. Здоровий глузд, одне слово»* [3, с. 11]. Отже, на нашу думку, письменниця озвучує ключові положення власної концепції мистецтва – гуманістична спрямованість, критичний погляд, гармонія змісту і форми як результат копіткої роботи над текстом і «внутрішнього критика». Власне все те, що традиційно вписувалося у власні естетичні програми – «Ars poetica» – митцями-гуманістами (у широкому сенсі цього поняття) різних епох.

Щодо автора, то Галина Пагутяк піднімає його на недосяжну висоту: *«Автор – найвища інстанція й після неї апеляції не приймають»* [3, с. 7]. Тут маємо слід романтичної концепції митця як унікальної особистості, недосяжної для загальних правил, за якими живе натовп. І так само як для романтичної концепції митця питоме усвідомлення його самотності – своєрідної плати за Інакшість, Галина Пагутяк наголошує на власній відчуженості від «загалу»: *«Правду кажучи, мені нема діла до сучасної літератури і я не берусь когось критикувати чи хвалити публічно. Мої вимоги до неї так само високі, як і до себе»* [3, с. 11]. Або міркування про вимогливість митця до себе: *«Мені здається, що має бути самокритичність, інакше обов'язково скотиишся до графоманства»* [3, с. 9]. Тут знову вчуваємо перегук із світовою традицією, започаткованою Горацієвою «Ars poetica», де автор висував високі вимоги до письменницької праці, вважаючи, що без саморецензування вона неможлива.

«А також якийсь поштовх, що йде з глибини душі. У кожному разі не бажання заробити на цьому гроші чи досягти успіху» [3, с. 9]. Галина Пагутяк говорить і про кореляцію недосконалості світу, моралі й особистості та ролі мистецтва в прийнятті особистістю цієї реальності: «Найбільше мене дивує не зоряне небо і не моральний інстинкт, а та легкість, з якою люди про них забувають. Для тих, хто не може жити серед усього цього, я створила Королівство і Притулок» [3, с. 11]. Тут маємо імпліцитне покликання на тезу І. Канта про пріоритети – зоряне небо над головою і внутрішній закон всередині, який свого часу озвучував як власний імператив і неокласик Микола Зерова. Так окреслюється тяглість національної традиції сповідання домену духовного, до якої належить і Галина Пагутяк.

Твором «Автобіографія...» не обмежується занурення Галини Пагутяк у текст власного життя. Окремі відсилання до історії своїх предків, роду Винницьких, письменниця здійснює і в есеї «Духи минулого», осмислюючи питання релігійних протистоянь XVII ст. А в «Шляху півонії», згадуючи, як у юності стала свідком похоронної процесії, письменниця зазначає певну точку відліку у своїй біографії як особистості, коли з усвідомленням невідворотності смерті вона обирає шлях пошуку співчуття до ближнього в широкому сенсі: «Смерть звилла в мені собі гніздо. Мені було тоді дев'ятнадцять років. І ніхто не сказав: "Співчуваю тобі". Зараз я можу сказати це комусь. Тоді я ще не вмiла співчувати» [1, с. 171]. Але особливий інтерес, на нашу думку, складають есеї «Магія відчаю» і «Те, що не має тіні», які, здається, не пов'язані напряму з автобіографічними мотивами, проте уможлиблює висновки про Галину Пагутяк як митця особливого типу. Так, серед комплексу проблем, які порушує у «*Магії відчаю*» авторка, як-от: «світ як система знаків», антиномія «природа – найпрекрасніший шедевр Творця – псевдомистецтво, орієнтоване на матеріальне», у контексті автобіографії письменниці виокремлюємо мотив самоідентичності. Неймовірно, але в такому невеликому за обсягом творі, він оприявлюється через розгалужену систему інтертекстуальних покликань. Так, традиційний для малої художньої прози Галини Пагутяк мотив мовчання

авторка пов'язує з епопеєю «У пошуках втраченого часу», з одним із найвідоміших творів Марселя Пруста, обігруючи його назву: «І тоді можна порушити мовчанку. *“Книга – дитя самотності й мовчання”*, – казав *Марсель Пруст. Точка, від якої він розпочав свою безконечну подорож у пошуках втраченого часу, – нам не вдасться її віднайти. Бо ми цього не пережили. Для кожного з нас є свої окремі знаки*» [1, с. 167—168]. Під «знаками» письменниця розуміє реалії культури, які перетворюються (але, на жаль, не для більшості) на знаки-орієнтири в реальному житті. Таке постмодерністське розуміння світу як книги, бібліотеки, колекції, Галина Пагутяк оприявлює в покликанні на особисті спогади і на центральний образ оповідання Х. Кортасара «Аксолотль»: *«То був похмурий підвал житлового будинку, де в зелено-жовтому світлі плавали й мокли різні морські створіння, точнісінько такий, як описав Хуліо Кортасар у своєму оповіданні. Тільки там не було ні Кортасара, ні аксолотлів»* [1, с. 167]). Потреба Галини Пагутяк апелювати до образу кортасарівського аксолотля, який у творі аргентинського письменника виступав символом ідентичності Іншого, близького і самому автору, виникає в моделюванні антиномії «матеріальне – духовне», «краса, створена природою – штучна, псевдокраса». Побачений в акваріумі аксолотль як творіння природи протиставляється штучним квітам, виготовленими колишнім ув'язненим, у московській церкві, *«яку позбавили всіх релігійних атрибутів»* [1, с. 168]. Кортасарівський інтертекст у «Магії відчаю», вважаємо, відіграє важливу роль образного підґрунтя для мотиву самоідентифікації. Як стверджують науковці аксолотль, який мешкає в озерах Південної Америки, має не тільки екзотичний зовнішній вигляд, що зумовив його перетворення на божественну істоту в латиноамериканській міфології, а й здатність до регенерації – відновлювати втрачені кінцівки, пошкоджені внутрішні органи і навіть частину мозку. Тобто, демонструвати високий ступінь виживання і відродження, залишаючись дивним і непізнаним. Такою відчуває себе і сама Галина Пагутяк: *«<...> я знала про це, бо сама все життя була аксолотлем»* [1, с. 169]. Вона попереджує про небезпеку руйнування підвалин цивілізації: *«Трищини в стінах та фундаменти*

стають дедалі помітнішими. Внизу, під сотнями метрів культурних шарів – підземні води з затишними гротами, куди я одного разу зісковзну, щоб збагнути те, що знають лише вільні аксолотлі» [1, с. 169]. Так українська письменниця пов'язує у єдиний проблематичний простір самоідентичність митця, заклики звертатися до духовного («Ну, а штучні квіти врешиті-решит від виставок і перевезень, пожовкли і стали прахом. Як усе матеріальне, до чого торкаються руки людини» [1, с. 169]) і питання ролі культури в цивілізаційному процесі.

У контексті нашого дослідження особливий інтерес складає інтертекст есею «*Те, що не має тіні*». Лейтмотив твору, на нашу думку виражає авторська теза «*Вульгарність духу і вульгарність особистості автора переходять на його творіння*», а основна метафора – явища, що мають тінь. Як і в есею «*Шлях півонії*», Галина Пагутяк для увиразнення своєї позиції звертається до китайської культури. По-перше, ілюструє різницю західної і східної ментальності в інтерпретації поняття «тінь»: «*Існує китайська оповідка з X століття про те, як пані Лі побачила вночі на ширмі тінь від бамбука і зрозуміла, що тінь найкраще передає сутність цієї рослини. У західній ментальності зневаження тіні викликає містичний жах, подібно до втрати душі*» [1, с. 181]. Українській письменниці близька східна версія: для неї «тінь» – це «*згусток духу*». А те, «*що наділене тінню*» – висока культура, класика, якій сучасний комерціалізований світ протиставляє запрошення «*причаститися з брудної калюжі*» [1, с. 181]. Наратив жінки-мисткині в цьому есеї – це дуже принципова, подекуди всупереч думки переважної більшості і читачів, і критиків оцінка модних, розкручених авторів «*незалежно від того, мають вони тінь чи не мають. Книга сама знаходить власного читача, і завжди – вчасно*» [1, с. 181]. І так само неприйнятна (Галина Пагутяк оперує словом «вульгарно») демонстрація особистого: «*Вульгарно виставляти перед публікою будь-чис особисте життя*» [1, с. 181]. Письменниця скептично відгукується і про щорічний Форум видавців у Львові – «*дзеркало, у якому не відбивається стан справжньої української культури. Це – просто велика тусівка, де рікою*

лється розчинна кава і часом шампанське» [1, с. 181]. Свої роздуми вона завершує розрізненням «вульгарного» і «справжнього», ще раз апелюючи до китайської літератури, зокрема наводить цитату філософа і естета XVII ст. Ван Гай: *«Краще бути замкнутим і гордим, ніж вульгарним, продажним і ринковим. Коли хочеш відійти від вульгарності, у тебе немає іншого шляху, ніж присвятити себе старанному вивченню книг»* [1, с. 183]. Ця думка імпонує Галині Пагутяк, для якої існує культ книги, що є і формою Притулку, і формою Саду, до яких прагне людина в її концепції особистості. Тож китайський інтертекст відбиває ці аспекти особистості самої авторки і її концепції людини. Характерно, що цю ж думку Галина Пагутяк озвучує і в одному зі своїх інтерв'ю, побіжно визначаючи наявність кількох дискурсів у сучасному літературному процесі: *«<...> соціальний дарвінізм – ідеологія, яка проникає у всі сфери життя. І коли проникає в культуру, то особливо страшно. А література ж так і складається з кількох потоків. Одна живе за принципами соціального дарвінізму, а друга... опиняється за бортом... корабля дурнів. А ще інша – служить владі, обслуговує її»* [1, с. 183].

Якщо Галина Пагутяк саму назву есею «Автобіографія без дат і майже без фактів» подає іронічно, визначаючи пріоритетність роздумів про мистецтво над коментарями до власної біографії, то в Цань Сюе є окремий розділ з назвою «Автобіографія» у книзі есеїв «Мистецька відплата. Літературознавчі нотатки Цань Сюе» (2003). Саме в ній оприявлені обидва типи текстів, які визначаємо метаесеями. До тих, де Цань Сюе аналізує власне творче «Я», належать «Танець чорних душ», «Духовний вимір», «Особливий тип художньої прози», «Танець Buton», об'єднані в окремий розділ «Автобіографія» («自述»). Так, *«Танець чорних душ»* («黑暗靈魂的舞蹈») вважаємо прикладом іншого типу сповідальної есеїстики, як у Галини Пагутяк. Вектор її філософсько-ліричного складника спрямований не на зовнішній, як в української письменниці, а суто на власну творчість. Тому і в питанні інтертекстуальних покликань Галина Пагутяк активно залучає «тексти» інших, тоді як Цань Сюе переважно вдається

до самоцітування. Отже, критичний погляд Цань Сюе, який вона «звіряє» з думкою інших науковців, є авторським варіантом літературознавчого есею. У такий спосіб письменниця веде діалог із критичною рецепцією своїх творів, то погоджуючись, то дискутуючи з нею, і пропонує власну інтерпретацію. Цань Сюе усвідомлює складність цього завдання, адже *«аналізувати власну творчість – це здійснювати психоаналіз»* (分析自己的作品就是对自己进行精神分析, 作为正在创作中的我) [9]. Одним із часто вживаних визначень, що піднімаються до рівня концепту, є слово «неспокій»: *«Я не здатна чітко усвідомити сутність внутрішнього неспокою, знаю лише одне: коли я не пишу, я нежиттєздатна»* (我不能清楚地意识到内部躁动的实质, 我只知道一点: 不写就不能生活) [9] або *«Те, що я пишу, – це власний досвід протиріч»* (我所写的, 就是这种矛盾的内心体验) [9].

Ключовим у цьому «самоаналізі» вважаємо визначення, яке дає Цань Сюе своїм творам – *«щось»* (“东西”) [9], підтверджуючи такий собі «інтуїтивний» характер творчого процесу, з одного боку, і складність їхньої жанрової дефініції, з другого: *«Коли я вперше записала ті дивні “щось”, я не думала, як у подальшому вони зможуть розвиватися. А оскільки ці “щось” виходили зсередини, не було жодних припущень, щоб передбачити їхні тенденції і напрямки»* (当初将那些奇奇怪怪的东西记录下来时, 没想过今后会怎么发展。又因为这些“东西”确实是从内部涌出来的, 所以也无从预测它的趋势和方向) [9]. Тож не дивно, що природу своєї творчості письменниця напряму пов’язує (і в цьому вони з Галиною Пагутяк близькі) з ірреальним, магічним: *«твори <...> були схожі на “посланців духів”»* (写作 <...> 一切就像鬼使神差似的) [9], яке існує і в «іншому» зовнішньому світі (*«Основна властивість мистецтва полягає в цій іншій реальності»* (而艺术的本质, 正好在那另外一种现实里头) [9]), і всередині самого автора: *«де мій обмежений зір не бачить, вона (творчість) перебуває глибоко, глибоко, торкається темних місць душі, знаходиться посередині, над буденністю і під небуттям»* (我的有限的视力看不

到的地方；它在深而又深的，属于灵魂的黑洞洞的处所；它在世俗之上，虚无之下的中间地带) [9].

Цань Сюе не перевантажує читача датами, зазначаючи своє тридцятиліття відправною точкою початку творчості лише задля того, щоб наголосити на взаємозумовленості свого внутрішнього стану і потреби писати та щоб простежити певні етапи творчості. Тут, до речі, на відміну від Галини Пагутяк, яка практично не дає хронології своїх творів, Цань Сюе не тільки виокремлює періоди, а й визначає притаманні їм провідні теми. Так, говорячи про ранні твори, зазначає, що вони присвячені темі роздвоєння свідомості і двох типів свідомості – чоловічої і жіночої, конфлікт між якими є рушієм сюжетів творів. Письменниця пояснює інтерес до такої теми власною екзистенцією: *«Я належу до тих людей, які мають схильність до роздвоєння душі, до імпульсивності та жорстокості; на щастя, по батьковій лінії я перейняла той незламний раціональний темперамент, який за будь-яких обставин виступав опікуном мого духу, зупиняючи бурхливий потік бажань у межах високої дамби. Хоча дамба вже не раз могла зруйнуватися, але завжди знаходиться новий матеріал для її укріплення. Моя особистість повністю відповідає моєму творчому стану і моїм творам»* (我是属于那种精神有分裂倾向的人，冲动而暴烈；所幸的是，我从父辈的血液里传承了那种坚不可摧的理性气质，这种气质无论在什么样的情况之下都在对我的精神起着监护的作用，将欲望的滚滚洪流拦截在高高的堤防之内。虽然堤防不止一次摇摇欲坠，但总有新的材料来加固它。我的个性同我的创作状态是完全一致的，同作品也是一致的) [9]. Як і Галина Пагутяк, Цань Сюе подає і загальні міркування щодо краси і творчості. Так, наголошуючи на зміні проблематики творів зрілого періоду, вона розмірковує про сутність краси: *«це вічна недосяжність, остання межа прозорості, але на шляху до краси доводиться грузнути в земній реальності. Людина відкидає бруд з-під ніг, але щоб мріяти про вічну красу, вона мусить жити з цим брудом вдень і вночі – так влаштовано небесами, інакше краси не існувало б»* (美是那永远达不到的、最后的透明境界，但通往美的跋涉却要步步踩在世俗实在的泥

地上。人唾弃脚下的泥泞，人为了可以梦想那永恒的美，又不得不与这泥泞日夜相伴，这是上天为他安排的方式，否则美便不存在) [9]. Ніби відповідаючи на закиди критиків, що її творчість незрозуміла для китайського читача, Цань Сюе пояснює питомий для своєї прози мотив двоїстості людської душі, що нерідко виливається у збочення, божевілля і вбивства і традицією національної літератури: *«Таке протистояння і єдність – дві сторони монети, так само, як і два специфічних елементи, які течуть у моїй крові; якщо подивитися ще глибше, можливо, це безпосередньо пов'язано з нашою стародавньою культурою»* (那种对立与统一，就像一个钱币的正反两面，也如我血液中流淌着的两种成分；再往上追溯，这也许同我们古老的文化有直接关系) [9]. При цьому, на нашу думку, Цань Сюе цілком погоджується з визначенням «танець чорної душі», яким дослідники характеризують її тип прози. І наголошує, що її творчість *«відкидає раціональну свідомість; вона не має структури і нелогічна на поверхні, але всередині є глибоко прихована структура та логіка, читачі повинні використати свою творчу креативність, щоб “вдертися” до неї, лише тоді можна буде “відкрити” її»* (是一种排除了理性意识的写作；它表面上没有结构，不合逻辑，内部却有隐藏得很深的结构与逻辑，读者必须运用创造力去“闯入”，才能发现它们) [9]. У циклі «Автобіографія» есей *«Духовний вимір»* («精神的层次») можна назвати твором, де авторка озвучує власну лектуру – коло тих авторів, якими надихалася вона сама. Тут, як і у Галини Пагутяк, Цань Сюе залучає в ролі інтертексту творчість інших письменників. Проте, якщо в українській письменниці згадки про них – це контекст, то Цань Сюе не тільки суб'єктивно оцінює їх, а пропонує на основі типологічної спорідненості мистецьких психотипів Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете, Борхеса, Кафки, Кальвіно нову термінологію – «література душі» або «душевна література». Це, своєю чергою, дозволяє їй краще осягнути власну творчість: *«Перед вами твори, написані душею, якщо ви не “маєте” необхідних умов у своєму серці, тоді під час прочитання, ви не відчуєте імпульсу оповідача, а тільки через цей прихований імпульс ви, можливо, досягнете справжнього*

контакту з твором» (一部属于灵魂写作的作品摆在你面前，如果你的内心不是先“有“那种必须具备的条件，你在阅读时就不会感到那种必须说话的冲动，而只有通过这种隐秘的冲动，你才有可能同作品进行真正的交流) [9]. На думку Цань Сюе, митець, який перебуває як і у літературному, так і у реальному світах, все частіше вдається до внутрішніх пошуків. Вони і виливаються в «літературу душі»: *«це інший, ширший світ, який існує поряд із загальноприйнятим реальним світом. У цьому світі здоровий глузд, просторіччя, загальна концептуальна раціональність тощо, ставляться під сумнів і, зрештою, відкидаються; існуюча мова “підривається”, заперечується і через заперечення набуває непередбачуваного застосування»* (是同大众公认的现实世界并列的另一个、也是更为广阔的那个世界。在那个世界中，常识、俗语、一般的观念理性等，通通受到挑战，并最终被排斥出去；而现存的语言也被颠覆，被否定，并通过否定获得了那种意想不到的用途) [9]. На думку Цань Сюе, таку творчість неможливо осягнути лише розумом, – ірреальність є другою «реальністю», яку митець оприявлює за допомогою містичного стилю «повернення всередину» (“向内转”): *«Письменники літератури душі непохитно використовують стиль “повернення всередину”, крок за кроком розкриваючи це містичне царство, занурюють людські почуття в цю тонку структуру, серцевину того первісного хаосу, нескінченно прагнуть заглибитися в незбагненну природу людини. Те, що було розпізнано, набуває вишукано симетричної структури, але це лише для того, щоб знову завдати удару по хаосу. Як душа не вмирає, так і цей процес не має кінця – ні для написання, ні для читання»* (灵魂的文学的写作者以义无反顾的“向内转”的笔触，将那个神秘王国的层次一层又一层地揭示出来，牵引着人的感觉进入那玲珑剔透的结构，那古老混沌的内核，永不停息地向深不可测的人性的本质突进。凡认识过了的，均呈现出精致对称的结构，但这只是为了再一次向混沌发起冲击。如同精神不死一样，这个过程也没有终结，于写作，于阅读均如此) [9]. Сприйняття творів таких «духовних вчителів», як Данте, Шекспір, Сервантес,

Гете, Борхес, Кафка, Кальвіно – «важке випробування, ніхто не може досягнути їхню творчість одразу, і не тільки не може, але й страждає від того, що не може її досягнути, і блукає, має психічні розлади, втрачає розсудливість» (同上 述作家进行沟通是一件高难度的工作，没有任何人可以一下子把握他们的作品，不但不能把握，而且还为自己的不能把握而痛苦，而迷惑，而产生心病，而丧失判断力) [9]. Цань Сюе наголошує на складності творчого процесу: «муки письменників «душевної літератури» – це нездатність ідентифікувати свій біль, вони можуть лише поновлювати цю агонію однією творчістю за іншою, яка і є їх єдиною ідентифікацією» (灵魂写作者的痛苦是不能证实自己的痛苦，他只能用一篇又一篇的作品来刷新这痛苦，这是他惟一的证实) [9].

Думку, заявлену в «Танці чорної душі» про власну творчість як про особливий тип художньої прози, Цань Сюе розвиває в есеї з аналогічною назвою «**Особливий тип художньої прози**» («一种特殊的小说»). При цьому письменниця розширює проблематику до загальних зауваг про творчість, можливу лише за умови пріоритету духовного. У цьому випадку вона використовує метафору погляду в небеса: «*перебуваючи у світі, < потрібно > не відкривати очей від неба*» (就是在置身世俗的同时将目光始终不变地紧盯天堂) [9]. Як і Галина Пагутяк, Цань Сюе не має ілюзії щодо недосконалості сучасного світу, який вона називає «деспотичним», як і не вважає людину цілісною і досконалою, адже «*батьківщиною духу є наше чорне тіло*» (而纯精神的诞生地，就是我们那黑暗的肉体) [9]. Саме тому мистецтво, на її думку, повинно відображати життя в усіх його аспектах і в буквальному, і в алегоричному сенсах. Цань Сюе говорить про перетворювальну властивість творчості, яка дає сили витримати «деспотичність» світу і тоді «*усі повсякденні турботи набувають прихованого сенсу, а людська свідомість стає найбільшою таємницею з усіх можливих. Так, біль повсякденності перестає бути нестерпним, бо саме тут зароджується натхнення. Можливо, митець завжди черпає його з того, що занепадає і гине, і перетворює їх на твір*» (日常的痛苦

不再是不可忍受的，因为源源不断的灵感皆源于此。也许艺术工作者总是从那正在融合和消亡的境界里获得瞬间的真理，并使其凝聚成作品的) [9]. Ця позиція нагадує притаманну письменникам-модерністам ідею пошуку краси в усьому, у тому числі і в потворному. Її Цань Сюе вповні реалізувала в особливому стилі своєї художньої прози. Пошук цієї краси авторка інтерпретує як те, що не залежить від людської волі, а є фатумом: *«Я не ставила собі за мету писати саме такі оповіді, і від самого початку серед тих написаних від руки творів, я невиразно почула барабанні удари долі. Природно, що моє подальше життя перетворилося на переслідування цього голосу, що кличе»* (我并没有刻意地去写这种小说，从一开始，从那些信手涂鸦的习作之中，我就隐约地听到了命运的鼓点。自然而然地，我后来的生活就演化成了对那召唤之声的追寻) [9]. Вірячи, що мистецтво «здатне змінювати свідомість», Цань Сюе усвідомлює, що її читацька аудиторія невелика. Та навіть попри це, її вимогливість до себе надзвичайно висока: *«художній самоаналіз – це, по суті, акт творення, високосвідомого творення, яке бере на себе ініціативу потрапити в пекло, має внутрішні антагоністичні сторони, суперечності і досягає єдності в жорстокої боротьбі з собою. Рушійною силою для цього є жага заперечення митцем особистого буденного, фізичного існування. Щоб задовольнити цю жагу всередині себе, я повинна була щодня тренуватися»* (艺术性的自我反省实质上是一种创造行为，是主动下地狱、自设对立面、自相矛盾，并在残酷的自我厮杀之中达成统一的、高度自觉的创造。为了满足内心那种渴望，我不得不每天进行这种操练) [9].

Творчість для письменниці, за її зізнанням, надає сенсу всьому життю, дає опору (У Галини Пагутяк – пошук Притулку і вибудовування свого Королівства). «Одержима» (творчістю), – так визначає свою ідентичність Цань Сюе. І хоча сучасне мистецтво, на її думку, не враховує різні рівні читацької аудиторії і ближче до людських інстинктів, вона вірить, що мисляча людина (образ «проникливого читача»), пізнаючи себе завдяки літературі, *«продовжуватиме розвивати свою благородну раціональність і створювати*

духовний механізм для постійного протистояння “культури джунглів”» (会在深化对自我的认识的过程中不断发展高贵的理性，建立起与“丛林文化“永久对抗的精神机制) [11]. Образ «культури джунглів», на нашу думку, перегукується з образом «культура самознищення», який, характеризуючи світ як час «сутінків цивілізації, що завела в нікуди», вживає Галина Пагутяк в есеї «Жорстокість існування». Таким чином, цей есей Цань Сюе можна сприймати її естетичним маніфестом, у якому вона продовжує самоаналіз власної творчості і творчості загалом як процесу.

Квартет творів автобіографічного характеру Цань Сюе завершується есеєм «*Танець BUTOH*» («BUTOH 的舞蹈»). Авторка надихалася виконанням цього особливого різновиду японського танцю одним із його творців Кадзуо Оно. Створений ним у тандемі з Тацумі Хіджіката у 1960-х роках, танець бутох мав відображати світовідчуття покоління, що переживало поразку у війні, з одного боку, і все більше відчувало західний вплив на традиційне японське мистецтво, з другого. Бутох (спочатку він називався «танець темряви» (建暗黒舞踏) – це певна відповідь на потребу оновлення, створення чогось відмінного від класичних суворих форм театрів Кабукі і Но, але зі збереженням японського духу. В есею основним наратором є сам Кадзуо Оно. Його розуміння цього мистецтва «*як танцю перед обличчям смерті*» (一种与我同类型的面对死亡的舞蹈) [9], асоціації зі смертю, поминальною піснею, моментом між життям і смертю, що виникають у танцівника під час виступу, стають поштовхом для подальшого самоаналізу Цань Сюе. Для письменниці, яка спостерігала за рухами 83-річного Кадзуо Оно, його танець-вистава – це «дзеркало», у якому вона бачить власне відображення як митця: «*Це танець чистої духовності, пронизливий, підступний, незбагнений, хвилюючий*» (那是一种纯精神的舞蹈，凄美，诡谲，深不可测，惊心动魄) [9]. Ключові моменти, які споріднюють творчість Цань Сюе з поглядом її самоаналізу і танець бутох, пов’язані зі специфікою цього японського мистецтва: повільні рухи, використання білої

фарбу для тіла, гротескні або сексуальні образи, особливий тип видовищності, який, на відміну від західного розуміння танцю, не передбачає зв'язку рухів із музикою, краси форми, певних танцювальних па тощо. Але при цьому виконавці приділяють увагу деталям, а сам «сюжет» танцю нерідко перетворюється на історію, коли людина, переживаючи *«моменти крайньої слабкості, докладає найбільших зусиль, щоб подолати власну виснаженість»* (最好的瞬间便是这种极度虚弱的瞬间, 在这个瞬间我们作出了最大的努力克服自身的精疲力竭) [9]. Тобто символічно демонструє перемогу духу над тілом, адже саме тоді, переконаний Кадзуо Оно, *«смерть починає непомітно відступати»* (死亡开始溜走) [9]. Висновок Цань Сюе, що ці слова танцівника *«влучно описують мою творчість»* (用老人的话来说明我的创作是再恰当不过了) [9] ґрунтуються на усвідомленні, що для її прози, як і для танцю булох, притаманні такі риси, як екзистенційний зміст, особлива «мова», де через оголення тілесності порушуються питання духовного буття, мінімалізм і роль деталей, прагнення поєднати різні – східну і західну – типи естетики. Таким чином, автобіографічні есеї Цань Сюе – це зразки самоаналізу, здійснюваного письменницею, у контексті із загальними естетичними питаннями. Це мистецька самоідентифікація і окреслення власного психологічного портрету як мисткині.

Отже, автобіографічні есеї Цань Сюе і Галини Пагутяк – це тексти, у яких найбільш виразно проступають риси ще однієї моделі жіночої екзистенції – «жінка в мистецтві», де вона, на відміну від художньої прози, є не об'єктом, а суб'єктом творчого процесу, висвітлює його «зсередини».

Як зазначалося вище, у другому типі есеїв, що складають левову частку метатекстів Цань Сюе і Галини Пагутяк, авторки у тій чи тій формі зачіпають питання творчої біографії в нерозривному зв'язку з біографією особистості, фокус переміщується з «Я» на «Інші». Цими «Іншими» є життя представників різних видів мистецтв, діячі науки тощо. Жіночий наратив у цих есеях – це голос мисткинь, які озвучують коло своїх естетичних симпатій/антипатій.

Умовно визначаємо «ближнє коло» – постаті національної культури, текст життя і творчості яких оприявлюється в есеях письменниць, і «дальнє коло» зарубіжних. В обох підвидах цих творів наведені факти з життя митців, атрибутовані чи неатрибутовані цитати з їхніх творів, оцінні характеристики доробку і ролі у світовій культурі складають виразний інтертекст, що є особливістю ідіостиллю Цань Сюе і Галини Пагутяк як есеїсток.

У «ближньому колі» Галини Пагутяк перебувають чільні постаті української культури, творчість яких справила принципово важливе значення для формування національної ідентичності українців, а їхнє життя стало моделлю самопожертви, пошуку духовних орієнтирів і глибокого гуманізму. Якщо розглядати ці постаті в певній діахронічній парадигмі, то це Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Іван Франко. Так, чи не найчастіше Галина Пагутяк звертається до Григорія Сковороди, підтверджуючи спостереження науковців над типовим персонажем її художньої прози як образом сквородинівським типу. При цьому зауважимо, що авторські роздуми про Григорія Сковороду не мають на меті глибокого занурення в біографічний текст. В есеї *«Григорія Сковорода у снігах»*, говорячи про українського Сократа, Галина Пагутяк реалізує кілька завдань: по-перше, визначає його місце не тільки в українській, а й у світовій парадигмі філософів (*«Китайський даос визнав би мандрівного українського філософа за свого, а арабський суфі – за свого...»*). Цікаво, що коли авторка есею говорить, що в швейцарцеві Даниїлові Мейнгарді Григорій Сковорода віднайшов своє друге «я», попри те, що ніколи не зустрічався і навіть не листувався з ним, вона проводить паралель з китайськими поетами-філософами: *«Вони були, як Лі Бай і Ду Фу, один з яких залишив розпачливі рядки: “З тим, про кого думаю, нам не зустрітись більше. В горі й надії дивлюсь туди: північний вітер в обличчя”»* [1, с. 130]. По-друге, взоруючи на постать Григорія Сковороди, Галина Пагутяк окреслює свій ідеал людини, яка досягає особливого рівня своєї духовності: *«Обмеживши власні потреби, людина стає незалежною і з легкою душею відпускає від себе світ, зорганізований у певну систему»*. Змістом цього ідеалу для Галини Пагутяк є

здатність бути незалежним від тілесного (концепт блукальця), який своїм прикладом надихає тих, хто хоче вдосконалення душі. Тут письменниця оперує і одним із центральних топосів усієї своєї творчості – Притулок, визначаючи : « <...> Вічні блукальці, котрі не можуть зупинитись, добровільні й вимушені втікачі, шукають притулку для тіла, даючи навзаєм притулок чийсь душі» [1, с. 129]. По-третє, за традиційним для своїх есеїв композиційним прийомом письменниця завершує твір роздумами про долю України сьогодні і засвоєні/незасвоєні уроки Григорія Сковороди: «Часом мені здається, що то не Сковорода, а душа мого народу блукає по своїй землі, така терпляча, миролюбна, довірлива і щира. Цей народ не може жити, як його сусіди. Не вміє зраджувати, кривдити і зневажати чужих. Лише – себе» [1, с. 129]. Варто звернути увагу на те, що в поетиці есею важливе змістове навантаження мають образи снігу, тіні, сонця. Винесений у назву твору образ снігу, а потім кілька разів повторений у тексті, має значення «забуття» («Двісті років падає сніг на скромну могилу Григорія Сковороди...» і «Не варто їти по слідах, які давно вже розтали, тисячу разів засипані снігами історії»), «перепони на життєвому шляху» («Часом збивався зі шляху, загрузав у снігах...» або «<...> запитує Григорій Сковорода, спинившись на мить у снігах, щоб послухати, як колядують замерзлі дітлахи»). «Снігові» протиставляється «вогонь» як символ джерела мудрості, що дає сили зберегти себе як особистість: «Сократ, дервіш, даос чи мандрований дяк приходять самі до багать, які горять аж до ранку холодної ночі» [1, с. 129]. Щодо «тіні», то, як і в есею «Те, що не має тіні», цей образ наповнений філософсько-культурологічним змістом. Так, афористичний вислів «Тінь найкраще передає сутність речі, бо є її душею» пов'язує крізь час і простір, на думку авторки, Григорія Сковороду і давньокитайських поетів-філософів. В іншому випадку «тінь» як особливість ідіостилю українського письменника («Тінь у трактатах Сковороди згодом перетворилась на знак, а знак – на символ» [1, с. 130]) і як роль його творчості у сучасному світі загалом: « <...> ми всі мусимо стати трішки філософами, мудрішими і розважливішими. У прихистку вічноквітучої тіні Григорія-Варсави Сковороди»

[1, с. 130]. Ще раз до постаті Григорія Сковороди Галина Пагутяк звертається в есеї *«Роздоріжжя»*. Поряд із цитуванням Ж.-П. Сартра, Дж. Беньяна, згадок про Моцарта і Босха, авторка характеризує його як *«патрона суспільно незаангажованих українських інтелігентів»* [1, с. 165], щоб висловити свою негативну оцінку пасивності сучасної інтелігенції, з якої, на відміну від мандрівного філософа, *«ніхто з них не візьме ні палиці, ні торби в руки»* [1, с. 165].

Цілком закономірно, що до постаті Тараса Шевченка Галина Пагутяк зверталася в есеїстиці не раз. Основна призма її осмислення визначається іпостассю поета-громадянина. Важливо, що в есеїстиці Галини Пагутяк постать Шевченка – це насамперед біографія особистості, творчість якої – це акт громадянської непокори. В есеї з промовистою назвою *«Громадянська непокора»* вона зазначає: *«Тарас Шевченко жив в імперії, де всі закони вважались непорушними і священними, українська мова переслідувалась, однак син кріпака зумів виявити громадянську непокору, за що був страшенно покараний. У ньому завжди жило почуття власної гідності»* [1, с. 176]. Водночас письменниця наголошує і на профетичних мотивах творчості Шевченка. Так, в есеї *«Григорій Сковорода в снігах»*, осмислюючи постать українського філософа в контексті світовому і національному, вона згадує і Шевченка, який солідаризувався з тими, хто бачив майбутнє України як «другої Еллади, колиски майбутньої гуманної цивілізації»: *«Але хіба Тарас Шевченко не бачив у своїх містичних видіннях раю на землі?»* [1, с. 130]. Зауважимо, що про зумовленість долі Шевченка його громадянською позицією письменниця говорить і в публіцистиці – статтях *«Меч і доля: Шевченко – це меч нашої злої долі»* і *«Україна – Великий Льох [113]»*.

Щодо Цань Сюе, то зрозуміло, що її звернення до постатей китайської літератури, особливо до Лу Сюня, закономірно. Навіть за умови, що кількісно есеїв, присвячених творчості митців Заходу в доробку письменниці більше, увагою до постаті китайського письменника у творі *«Прочитання Лу Сюня»* (*«读鲁迅»*) вона не обмежується: паралелі і контекстуальний аналіз його

світоглядної і естетичної позиції, цитування творів супроводжує авторський аналіз знакових постатей, що належать, за Г. Блумом, до Західного літературного канону.

«Прочитання Лу Сюня» – особливий метаесей, де, на відміну від інших літературно-критичних праць, Цань Сюе підкреслює суб'єктивне прочитання творчості цього митця, використовуючи нарацію від першої особи. Есей складається з двох частин («Аналіз “Меча”» («“铸剑”分析»), «Безсмертні “Дикі трави”» («不朽的“野草”»)), де авторка зосереджується на основних творах Лу Сюня, але у перебігу аналізу виокремлює такі проблемні питання, як «Полярний танець», «Розщеплення», «Створення», які розглядає і інші його твори – «Помста», «Мандрівник», «Тремтіння на межі загибелі». Зокрема, «Меч», на думку авторки, є апогеєм творчості Лу Сюня. Використовуючи мірку «видимого – невидимого», вона наголошує, що темою цього твору є помста, але в тексті віднаходить два її види, зіставляючи з борхесівським «Садом із розгалуженими стежками». І саме другий вид помсти – духовна помста – є справжнім внутрішнім ядром твору. Коли авторка говорить про художнє дослідження Лу Сюнем людської природи, особливо її жорстокого і потворного боку, і його критичного погляду на китайське суспільство, стає зрозумілим підвищений інтерес письменниці до його постаті, позаяк ці питання актуальні і для творчості самої Цань Сюе. Це, на її думку, є також причиною, чому Лу Сюнь довгий час залишався невивченим: *«Виплекані культурою “єдності неба і людини” китайці найбільше бояться саме такого роздвоєння душі, тому творіння Лу Сюня як діяча чистого мистецтва довгий час приховувалися і спотворювалися. <...> Сором нашого покоління перед ним – дозволити його самотній душі довго блукати пустелею, не маючи можливості зустріти собі подібних»* (被“天人合一”的文化滋养着的国人，最害怕的就是这种灵魂的分裂，所以鲁迅先生作为纯粹艺术家的这一面长久以来为某种用心所掩盖、所歪曲 <...> 我辈愧对先生之处，就在于让他的孤魂在荒漠中长久地游荡，遇不到同类) [9]. Для Цань Сюе «Дикі трави» Лу Сюня – це віха в китайській

літературі і книга, розуміння якої приходить лише з часом. Накладаючи власний досвід, письменниця зазначає, що її читання «Диких трав» триває, адже це *«перший промінь світла в тисячолітній темряві, перше народження літератури в сенсі антропології в цій країні, а водночас і народження самосвідомості літератури та мистецтва»* (它是千年黑暗中射出的第一线曙光, 是这个国度里第一次诞生的“人学”意义上的文学, 与此同时也就诞生了文学艺术的自觉性) [9]. Цань Сюе вписує творчість Лу Сюня в широкий світовий контекст – Данте, Ф. Кафка, Старий Заповіт, щоб наголосити на важливій ролі його постаті як такого, хто єдиний в китайській літературі наважився розкрити таємниці внутрішнього механізму людських почуттів, тоді коли нова література ще не була створена, а його сучасники все ще були занурені в поверхневі романтичні настрої. Характерно, що, порівнюючи Лу Сюня з Кафкою, авторка зазначає його ліричним, а Кафку – глибоким митцем, які зображували ту саму істину людської природи в різних культурних кольорах. Важливим, на думку Цань Сюе, є такий нюанс в особі будь-якого митця, як роздвоєність між бажаннями, які мають бути суворо санкціонованими, а спонтанні імпульси мають бути підпорядковані раціональним механізмам, і справжнім творенням. Головна ідея всього дослідження звучить і як власна мистецька програма Цань Сюе: *«Джерелом мистецтва є справжня симпатія та співчуття, усвідомлення людиною себе як “людини”. Ця, одного разу створена свідомість має непереборну силу підносити людяність над усім іншим»* (艺术的起源的确是某种同情和慈悲, 那是人对于自身作为“人类”的意识。这意识一旦产生, 便会具有排山倒海之力, 让人性超升) [9]. Таким чином, метаесеї Цань Сюе, присвячений творчості національного письменника, ілюструє характерний для авторки як представника жіночої критики метод відтворення основних моментів творчості крізь призму суб'єктивно-філософського і суб'єктивно-естетичного, залучаючи твори і імена світової літератури у ролі контексту, що уможливорює більш виразну і чітку характеристику об'єкта літературознавчого дослідження.

Водночас відбувається і осмислення власної творчості, тобто відбувається особиста і мистецька самоідентифікація.

Важливим складником метаесеїв Галини Пагутяк і Цань Сюе є твори, де в об'єктиві критичного осмислення опиняється постать митця світової культури (літератури). Так реалізується питомий для жіночої критики інтерес до Іншого з погляду визначення власних мистецьких вподобань як естетичних і моральних орієнтирів. Якщо в есеях Цань Сюе переважатиме естетикологічна проблематика (питання ідіостилію, формування митця, вплив його творчості тощо) і саме митець є протагоністом твору, то в есеях Галини Пагутяк маємо радше втілення одного з принципів постмодерної гри з читачем, коли ім'я і факти творчої біографії того чи того письменника є певним запрошенням до розмови на суспільно-політичні, релігійно-філософські та інші питання, а їхні твори – джерело аргументації («покликання на авторитети») для авторки у відстоювання власної позиції. Це вважаємо способом наголосити на актуальності творчості цих митців поза їхнім історичним часом і простором.

Так, метаесеями Галини Пагутяк, де фігурують постаті зарубіжних письменників, є «Романтична прогулянка з Вільямом Блейком», «Ілюзія фейлетонної доби». Вони є прикладом експліцитної інтертекстуальності вже на рівні заголовку, коли в першому творі на це вказує ім'я англійського поета ХІХ ст., а в другому обігрується один із концептів знакового роману автора – «Гри в бісер» Г. Гессе. Ця тенденція продовжиться і в самому тексті есеїв, де авторка вдаватиметься або до цитування, або до ремінісценції сюжетів визначальних для письменників-«авторитетів творів. Так, постать Вільяма Блейка – предтечі англійського романтизму, яка постає есей *«Романтична прогулянка з Вільямом Блейком»*, вважаємо не випадковою для Галини Пагутяк. Схильний до містицизму поет-полеміст, який проймався проблематикою сутності людського існування і відстоював у своїй творчості ідею життя особистості як частки Всесвіту, а отже, вічного, з одного боку, але в індивідуальному плані як життя трагічного, бо кінчного у смерті, з другого, близький українській письменниці своїм світосприйняттям. Але, окрім цього, життя англійського

поета припадає на роки наполеонівських війн. Тож висновки, до яких дійшов Вільям Блейк у трактаті «Лаокоон» щодо ролі мистецтва в такому історичному контексті, особливо зрезонували Галині Пагутяк. Саме тому із блейківської тези *«Мистецтво деградувало, у творчій фантазії немає потреби, народами править війна»* вона і розпочинає свій есей, визначаючи непроминальну роль його творчості, особливо *«коли світ охоплює шаленство й виникає загроза гуманності та красі»* [1, с. 149]. Характерно, що аналіз чи/і оцінка спадщини Вільяма Блейка не є самоціллю Галини Пагутяк. Це радше привід для розмови з читачем на актуальну проблематику. У «Романтичній прогулянці з Вільямом Блейком» це роздуми про суть і основні концепти демократії, у цінності яких авторка має сумніви. Зазначаючи, що «слабким» місцем сучасних демократій є домен матеріального, Галина Пагутяк вдається до подвійної інтертекстуальності: звертається до історії біблійного Йова, а потім до ідей Блейка, який, як відомо, чи не найактивніше і найпослідовніше з усіх поетів-романтиків занурювався у Священне Писання як джерело власних художніх рефлексій: *«І раптом те суспільство стає нещасним, як колись біблійний Йов, і починає звинувачувати у своїх бідах Господа, про якого встигло забути. А от Вільям Блейк зумів розгледіти, у чому полягає проблема праведного Йова: втрата мастків для нього – це втрата Усього. Тобто причина – у надмірній впевненості цього чоловіка щодо завтрашнього дня. І єдиний шлях вирішення цієї проблеми – подолання відчуження між духовним та матеріальним, Очищення духу...»* [1, с. 149—150]. Авторка засуджує філософію споживацтва, бо, на її думку, це зумовлює *«кров і піт»*, які *«завжди стають на заваді Прогресу»* [1, с. 150]. Разом із тим авторка есею протиставляє світосприйняття «еліт» і «пересічної» людини: *«Пересічний житель планети Земля нині мислить набагато прогресивніше, ніж високоосвічені політики та економісти, котрі із децю зневажливою міною вимовляють слово “пацифізм”, а оборону фундаментальних людських прав вважають невчасною і шкідливою для просування глобалізації, і навіть “романтичною”»* [1, с. 150]. Так отримує пояснення і двозначність «романтичного» в заголовку есея. Це не тільки

приналежність Вільяма Блейка до романтичного літературного напрямку, а й прийняття авторкою позиції засудження будь-якої війни, яка, на жаль, тими, хто називає себе високоосвіченими політиками та економістами, іронічно вважається «романтичною». *«Правда завжди на боці того, хто хоче миру і справедливості, бо це – основа нашої цивілізації»* [1, с. 150], – наголошує Галина Пагутяк. Тож не дивно, що в есеї ім'я англійського поета опиняється поряд з ім'ям Григорія Сковороди. У такий спосіб письменниці заявляє про свою інтерпретацію їхньої ідейної спорідненості: *«Чи не краще ступити перші кроки в ХХІ сторіччі в товаристві поета Вільяма Блейка чи розважливого філософа Григорія Сковороди, милуючись разом з ними кожним сходом сонця? Бо, як не дивно, але сонце світитиме для кожного з нас»* [1, с. 150]. Отже, говорячи про порушені англійським поетом доби романтизму проблеми і включаючи до спроби їхнього вирішення і українського письменника, Галина Пагутяк вибудовує і діахронічну, і синхронічну парадигми їхньої актуальності.

Схильність до афористичного мислення, філософських узагальнень, проведення історичних і культурних паралелей як стилістичних особливостей есеїстики Галини Пагутяк вповні оприявлюються в *«Ілюзіях фейлетонної доби»*. *«Культура вирішує долю цивілізації, навіть якщо цивілізація обходиться без культури»* [1, с. 151], – стверджує авторка, і ця думка є лейтмотивом усього есею, де осмислюється така проблема, як заниження якості культури і літератури зокрема та появи «культових» імен, простимульованих законами бізнесу. Центральним топосом есею є запозичений з інтелектуального роману «Гра в бісер» Г. Гессе образ «фейлетонної доби». Галина Пагутяк дає визначення цьому поняттю: *«Фейлетонна доба – час процвітання дилетантів, епігонів, модних філософів, кросвордів, психологічних тестів і, безперечно, цілителів та магів. Ми навіть не усвідомлюємо, як глибоко загрузли у всьому цьому, і в якій залежності від грошей перебуваємо»* [1, с. 151]. Галина Пагутяк рефлексує на тему зниження духовних потреб в сучасному суспільстві, що неминуче знижує рівень культури. Ознаками цього, на її думку, є поділ на елітарну і масову культуру, поява літературних «культів», породження нових

«міфів». Міфами фейлетонної доби письменниця називає міфи про обов'язковий успіх, дім «де тобі добре», щастя, коли тебе розуміють (цінують). Їм Галина Пагутяк протиставляє суспільний ідеал служіння духовному. При цьому апелює до багатьох авторитетів, створюючи щільний інтертекстуальний контекст есею. Це, окрім Г. Гессе, Т. Манн, Ф. Шиллер, Р. Бредбері, аеди «Іліади» і українські кобзарі, символіка біблійної Вавилонської вежі (остання також оприявлюється в художній прозі авторки, зокрема у творі «Одного разу Вавилонська вежа»). Отже, есей «Ілюзія фейлетонної доби» – це твір-попередження про відповідальність культури за долю цивілізації, що, власне, і перегукується з ідеєю «Гри в бісер» Г. Гессе.

У другому типі метаесеїв фокус уваги авторки зміщується з власне творчості представника зарубіжної літератури на питання традиційної з часів Данте Аліг'єрі триади «Я – країна – світ», де культура (література) і духовні цінності загалом перетворюються на певну призму аналізу цієї триади й авторську аргументацію в розгорнутій полеміці. Так, факти біографії Вільяма Блейка знову виринають в есеї «*Шлях півонії*». Характерно, що, обравши за тему для роздумів роль ритуалів у житті людської спільноти, забуття одних і створення нових, Галина Пагутяк демонструє складну «гру» з різними «текстами»: текстом власного життя у спогаді про колись побачену похоронну процесію; текстом власної творчості, бо цей спогад є епізодом новели «Хам, син Ноя»; текстами світової культури в сенсі покликань на Л. Борхеса («*Борхесівські безсмертні стають троглодитами серед прадавніх руїн*» [1, с. 171]), Ф. Шеллінга («*Шеллінг пише, що усім іншим істотам притаманне відчуття єдності з оточуючим*» [1, с. 171] і «*Шеллінг <...> стверджує, що «форма може бути знищена лише тоді, коли досягнена її досконалість»* [1, с. 171]). А осмислюючи мотив передчасної смерті дитини, письменниця звертається до образу півонії, яка втрачає пелюстки, й інтерпретує його, на нашу думку, крізь призму китайської філософії: «*Розквітла півонія легко позбувається своїх пелюсток, бо не потребує вічності, до якої кожного разу буде додаватись якась деталь*» [1, с. 171]). Відомо, що в китайській культурі

півонія як «королева квітів» (花中之王) асоціюється зі шляхетністю і величчю, її розквітання символізує воскресіння та новий початок, а втрата пелюсток – нещастя. А ще для опису півонії навіть використовується спеціальний вислів «国色天香» – «незвичайна краса Китаю і божественний аромат». Можливо, Галині Пагутяк відома легенда про живучість півонії. У цій легенді єдина в історії Китаю імператриця У Цзетянь наказала всім рослинам розквітнути в один і той самий час. Півонія була єдиною квіткою, яка не підкорилася й не змінила час свого цвітіння. І за це імператриця наказала відіслати півонію в заслання і спалити. Але через рік, відвідавши місце заслання, Лоян, вона виявила, що після тортури спалення півонії розцвіли ще пишніше і величніше, демонструючи цим свою тверду волю. Тож «шлях півонії» в назві твору Галини Пагутяк можна сприймати і як символіку шляху особистості, яку не можуть зупинити ніякі перепони. Водночас, на нашу думку, у «Шляху півонії» Галина Пагутяк веде діалог з ідейним наповненням і зразка української класики – «Цвітом яблуні» М. Коцюбинського. При цьому текстом як біографічним фактом виступає життєва трагедія Блейка, з якою Галина Пагутяк напряду пов'язує його творчу реалізацію: *«У Вільяма Блейка та його дружини Кетрін не було дітей. Їхня єдина донечка народилась мертвою. Блейк не зміг змиритися з втратою і написав “Книгу Тель” про життя, що повертається на небеса, лише зазирнувши у цей похмурий світ скорботи і ненависті. З цієї поеми він почав свій шлях поета і мислителя»* [1, с. 170—171]. Таким чином, жіночий наратив авторки в есеї «Шлях півонії» оприявлюється у близькій для екзистенціалістів інтерпретації самого митця як джерела художнього твору, а відтак єдине, чим володіє людина, – її внутрішній світ.

Ще один зразок актуалізації (авто)біографічного «тексту» віднаходимо в есеї *«Духи минулого»*. Галина Пагутяк розмірковує про *«цілковиту втрату пам'яті і байдужість до історії»* [1, с. 154] як хвороби сучасного суспільства, про необхідність усвідомлювати зв'язок минулого і теперішнього. Актуалізуючи цю проблематику, вона звертається і до біографії свого роду, до

суспільної і релігійної історії України і Галичини зокрема, при цьому проводить паралелі із сьогоденням. Наприклад, *«Тодішня боротьба між уніатською та православною церквами велась за сфери впливу, і зводилась більше до захоплення багатих монастирів та храмів, ніж до теологічних суперечок, що дивовижно нагадує теперішні сутички войовничих парафіян обох конфесій на Львівщині»* [1, с. 155]. Маючи на меті визначити роль шляхти у формуванні релігійної ідентичності українців, Галина Пагутяк вдається до прийому «текст в тексті»: апелює до книги В. Лозинського «Prawem i lewem», де містить біографія Антонія Винницького; наводить факти з т.зв. усної історії своєї сім'ї і рідного авторці Урожа; покликається на думку Адама Міцкевича в «Панові Тадеуші»: *«Як слушно зауважив Адам Міцкевич у “Пані Тадеуші”, шляхта одностайна лише тоді, коли йдеться про помсту сусідові, а не, коли Вітчизна в небезпеці»* [1, с. 155]. Натомість письменниця робить акцент на шляхетності духу, а не походження, зазначаючи, що для когось *«дух минулого уособлюють меч або корона, або хрест, а для мене – це пташка з каменю, палеолітична скульптура, яку я знайшла на горі Ласки, звідки видно увесь Уріж.<...> Ця пташка означає зв'язок Землі і Неба та всіх живих істот, що знаходяться між ними. І цього – досить»* [1, с. 156]. Таким чином, в есеї думка, висловлена у творі зарубіжного письменника, є певною точкою відштовхування для розвитку авторкою власної позиції щодо ролі в житті спільноти «духів минулого», до яких Галина Пагутяк, на нашу думку, зараховує і великого польського поета Адама Міцкевича.

Звернення Галини Пагутяк до світової літератури у вибудовуванні парадигми тяглості традиції осмислення філософської теми добра і зла можна відзначити і в есеї *«Роздоріжжя»*. Лейтмотивом твору є роздуми про свободу: *«Свобода – це усвідомлення вибору»* [1, с. 165]. На нашу думку, ідейно-тематичний зміст цього есею перегукується зі «Сільською готикою». Але якщо в першому авторка апелює до народної демонології, де сили зла оприявлені в образах духів, відьом і опирів, то в «Роздоріжжі» Галина Пагутяк інкорпорує у твір «тексти» Ж.-П. Сартра (*«Боги знають, що люди вільні, – каже один з героїв*

Сартра, – але самі люди цього не знають» [1, с. 165]), Дж. Беньяна («Колись у Європі була дуже популярною алегорична книга Джона Беньяна “Подорож Плігрима до Небесної країни”, де персоніфіковано виступали сили зла, намагаючись перешкодити пошукам істини» [1, с.165]), сюжети Босха («Сім смертних гріхів, зображених колись Босхом, вдягнулись у сучасну одіж і вважаються вельми необхідними супутниками на шляху успіху» [1, с. 165]), біографію Моцарта («Отак, по-дитячому дзвінко, сміявся Моцарт, який жив у тоталітарному суспільстві, не кращому за наше...» [1, с. 166]). Їх усіх об'єднує екзистенційний мотив вибору, оприявлений в образі Дороги. Так авторка ніби підхоплює образність Дж. Беньяна, коли говорить про Дорогу Ненависті, Дорогу Жадібності, Дорогу Марнославства, Дорогу смерті як ті життєві сценарії, перед вибором яких опиняється і окрема людина, і все сучасне людство. Галина Пагутяк наголошує, що остання найважча: «Вона очищує людину від традиційних пристрастей: ненависті, захланності, лицемірства...», але «винагородою» для людини стає віднайдення самтотожності: «...знайти себе – річ також дуже корисна» [1, с. 166]. В есеї, написаному напередодні 2003 року, вражають профетичні мотиви: «Глобалізація, початок якої так захоплено вітають, завжди закінчувалась світовою війною» [1, с. 166].

Характерним для есеїстики Галини Пагутяк, на нашу думку, є їхній літературознавчий аспект, зокрема коли авторка вдається до порівняльного аналізу творчості митців різних літератур чи різних епох. Так, в есеї **«Життя як боротьба?»** вона згадує *«словник людської глупоти»*, укладений свого час Г. Флобером. Щоб виокремити письменника з-поміж інших видатних французьких сатириків, Галина Пагутяк розглядає його постать у контексті національної традиції: *«Неспокійна, чутлива Флоберова душа набивала щодень синяки, стикаючись з банальними аксіомами, бо цей чоловік не вмів сміятись так пекельно, як Рабле чи Вольтер» [1, с. 173].* Цим самим вона наголошує на індивідуальності кожного митця і його художньо-стильової палітри.

Цим шляхом іде і Цань Сюе в своїх есеях літературознавчого типу, аналізуючи творчість письменників західної цивілізації більш системно. У книзі есеїв Цань Сюе жіночий наратив авторки-критикині звучить у таких творах, як «Прочитання Данте» («读但丁»); «Прочитання Шекспіра» («读莎士比亚»); «Прочитання Гете» («读歌德»); «Прочитання Кафки» («读卡夫卡»); «Прочитання Борхеса» («读博尔赫斯»); «Прочитання «Старого Заповіту» («读《旧约》及其») та інших творів. Один із дослідників творчості письменниці Пань Сяосон у своїй статті «Прочитайте літературознавчі нотатки Цань Сюе» («读残雪的文学笔记») зазначає, що китайська аудиторія не могла б сприйняти творчість цих митців без запропонованої авторкою призми власного художнього досвіду. Критик, спираючись на міркування Цань Сюе про містичний характер її натхнення («*Можливо, підсвідомо в той момент я відчувала, що ті “щось”, про які я хочу писати не існують в загально визнаному світі. А де ж він? Той інший світ? Мої очі були затуманені, але всередині себе я горіла бажанням. Завдяки невпинній та децю містичній літературній творчості моя віра міцнішає з кожним днем, в тих місцях, де мій обмежений зір не бачить; вона перебуває глибоко, глибоко, належить до темних місць душі; знаходиться посередині, над буденністю і під небуттям*») (我要写的东西不在大家公认的这个世界里。它在哪里呢?那个另外的世界?我两眼茫茫,但我内心在跃跃欲试。通过不懈的、有点神秘的写作(我知道)它在地平线之外,我的有限的视力看不到的地方;它在深而又深的,属于灵魂的黑洞洞的处所;它在世俗之上,虚无之下的中间地带) [9], доходить висновку, що саме такий тип творчості зумовлює концепцію всієї есеїстики письменниці [221].

Вважаємо, що особливістю літературознавчих есеїв чи метаесеїв Цань Сюе є поєднання питань власне літературознавчого аналізу твору, як-от історія написання, історико-літературний контекст, поетологічні характеристики проблематика і композиція твору, жанрова специфіка тощо, та інспірованих сприйняттям класичних творів авторських роздумів про природу творчості,

мистецтво як форму висловлення свого бачення світу і, врешті, ілюзивно про власну творчість. Останнє певною мірою пояснює вибір Цань Сюе постатей для аналізу: це не тільки знакові імена творців масштабних текстів, а й автори, стиль яких «резонує» самій письменниці. Так, у «Прочитанні Данте», що складається з 3 частин («Дух і плоть», «Гімн свободи волі», «Порівняння двох образів»), Цань Сюе лише побіжно висвітлює сюжет «Комедії», зосереджуючись на філософських й мистецьких питань. Зокрема, як італійський поет висвітлює *«загадковий зв'язок між людською плоттю і душею»* (人的肉体与精神之间那种微妙关系) [9], про життя після смерті. Цань Сюе не протиставляє душу і тіло, а вважає, що «у пошуку свободи душа і плоть є двома нерозлучними партнерами, двома сторонами однієї медалі. Цікавим є спостереження про тіло, *«хоч і потворне на думку світу, проте стає місцем народження світла провітлення»* (虽用世俗眼光来看丑陋无比, 却成了启蒙之光的诞生地) [9]. Так, імовірно, Цань Сюе не тільки показує специфіку мислення Данте, а й дає пояснення витокам власної «естетики потворного», коли, зображуючи тілесну потворність, розмірковує про дух і душу.

Важливим питанням, яке порушує в «Прочитанні Данте» Цань Сюе, є питання творчості як такої, де письменниця доходить висновку, що *«поети з істинно безмежною душею називають вогонь, який спалює пекельну смолу, божественним мистецтвом, священним вогнем, якого неможливо знайти в людському світі»* (具有真正的空灵境界的诗人, 将烧意地狱沥青之火称之为“神的艺术”——一种人间觅不到的圣火。这些沥青的作用是用来煮熬肉体的) [9]. Цань Сюе напряду пов'язує специфіку Дантового «тілесного» зображення пекельних мук у «Комедії» і природу мистецтва. Нам видається, що письменниця встановлює модерну призму сприйняття творчості Данте, за якою народження мистецького шедевра є результатом геніальності помноженої на пристрасть. Цань Сюе наголошує, що *«у душевній вільній грі плоть є основою, яка забезпечує пристрасть, що сублимується божественним покликом у величну концепцію, яка, своєю чергою, ще більше спрямовує порив і перетворює*

його на такий, що випромінює світло, щоб змагатись із ним» (在精神的自由表演中，肉体是提供激情的大本营，这种激情在神圣的召唤之下升华为崇高的理念，理念又进一步引导激情，使其更为焕发，同她来一争高低) [9]. Про включеність творчості аналізованого митця у світовий контекст свідчать паралелі, які Цань Сюе проводить з іншими текстами і авторами – з шекспірівським «Макбетом», зі Старим Заповітом. Особливим є китайський інтертекст. Так, даючи тезу у фрейдівському світлі щодо душі, яка, стримуючи бажання, перетворює їх на зони злих отруйних змій, письменниця апелює і до Лу Сюня: «Ці змії, як казав Лу Сюнь, “не зумівши вкусити людини, кусають себе”. У такому процесі метаморфози і нерозривного сплетіння з черговими переродженнями та статевим актом і, нарешті, з досягненнями, є таким собі мінотавром загальної єдності» (这些蛇，如鲁迅先生所说：“不以啮人，自啮其身”。在那种变形过程中，既有无法区分的纠缠，又有互生互长的蜕变，还有本质的交媾，最后达到的，均是那种牛头怪一般的统一体) [9]. Цань Сюе, як і Галина Пагутяк, належить, на нашу думку, до літературознавця типу «критик як митець» (Т.С. Еліот), відтак метафори, афористичного типу визначення непоодинокі у її метаесеях: «темне пекло – це суд душі, який влаштовує собі кожна потенційно спасенна людина», «душі померлих – це портрети мистецьких “я”, позбавлених права на “життя” авторитарним розумом», «оспівуючи неземну красу душі, він [Данте] також опосередковано оспівує мужність і дикість плоті. Це також є причиною, чому поема називається “комедією”», «Зрозуміти “Божественну комедію” – означає зрозуміти взаємозв’язок між нашою власною душею і тілом», «Божественна комедія – це істинне письмо пошуків митцем свободи, процес, який також веде людину від інстинктивного самоаналізу (пекло) тощо. Цікаво Цань Сюе висловлюється про дві ідентичності Данте – людську і мистецьку: «Можливо, в житті він був боязкою і обережною людиною, але творчість перетворила його на відважного бунтівника» (他也许在世俗中是一个胆小谨慎的人，他的艺术却将他变成了一个英勇的暴徒) [9], захоплюючи творчою сміливістю, яку вважає

виявом свободи духу. Характерно, що втілення ідеї свободи письменниця парадоксально віднаходить і в таких топосах поеми, як політ на Геріоні до дна пекла, образи скутих гігантів, грішники останнього, дев'ятого кола. Для Цань Сюе це приклади для узагальнення про народження свободи через відчайдушні спроби опору страхові, холоду, невідомості, найвиразнішим із яких є Люцифер: *«Бог перетворив прекрасного Люцифера на страхітливую потворну істоту, бо тільки через це перетворення він міг досягти справжньої свободи і краси»* (这也是为什么上帝要将美丽的琉西斐变成一个吓人的丑物的原因，只有通过这种转化他才可能追求到真正的自由和美) [9]. Так у літературознавчому есеї авторка актуалізує важливі для власної творчості естетичні і філософські питання, здійснюючи просвітницьку рецепцію геніального твору європейського Середньовіччя.

Отож, есеї літературознавчого змісту, де Галина Пагутяк і Цань Сюе осмислюють (авто)біографії митців, інтерпретуємо практикою (само)ідентифікації. Їхні літературно-критичні есеї означуємо метаесеями – текстами, де авторки розглядають (коментують) творчість письменників різних епох і країн, у тім числі і власну. Есеї з автобіографічним змістом у Галини Пагутяк – це «Сентиментальна мандрівка Галичиною», «Духи минулого», «Шлях півонії», «Магія відчаю», «Те, що не має тіні». У Цань Сюе власна творчість прорефлексована в циклі «Автобіографія» (есеї «Танець чорних душ», «Духовний вимір», «Особливий тип художньої прози», «Танець BUTON»).

Ключовими поняттями есею Галини Пагутяк «Автобіографії без дат і майже без фактів» є «особистість», «свобода», «творчість», а особливість авторської нарації в ньому – озвучення власної культурно-мистецької екзистенції в поєднанні із загальними міркуваннями про природу мистецтва й роль митця у сповненому протиріч сучасному світі. В «Ілюзії фейлетонної доби», ідучи за образністю «Гри в бісер» Г. Гессе, письменниця рефлексує на тему знецінення духовних потреб в сучасному суспільстві, що неминуче

знижує рівень культури. Творчість Вільяма Блейка як відбиття світовідчуття сучасника трагічних історичних подій, що проймається проблемою «загрози гуманності та краси», Галина Пагутяк розглядає «незасвоєними» людством уроками («Романтична прогулянка з Вільмом Блейком»).

Метаесеї Цань Сюе ближчі до літературознавчих студій, ніж до лірико-філософських. Письменниця ставить за мету ознайомити читача не тільки із творчістю Лу Сюня, а й із шедеврами найвизначніших представників західного літературного канону – Данте, Шекспір, Гете, Кафка, Борхес та ін. Специфіка її авторської стратегії – розкриття ключових питань *magnum opus* митця, вписування його в широкий історико-культурний контекст, уникання переказу біографії, акцентування на аспектах, які резонують у її власній творчості, і проведення паралелей із проблемно-тематичним комплексом текстів інших письменників.

Висновки до третього розділу

Есеїстика Галини Пагутяк і Цань Сюе є текстовим матеріалом для увиразнення художньої моделі екзистенції жінки-митця, де, на відміну від художньої прози, звучить «голос» не персонажів, а самих письменниць. Якщо в художній прозі жінка виступає об'єктом, то в есеях вона – суб'єкт творчості. Певний універсалізм жанру есея зумовив універсалізм тематики цього доробку Галини Пагутяк і Цань Сюе: письменниці озвучують свою позицію щодо суспільства і його моралі, розмірковують про природу людини і мистецький процес, дають оцінку власній творчості і тих митців, які стали для них зокрема і світової традиції загалом важливими художньо-естетичними і життєвими орієнтирами. Відтак розглядаємо художню модель, оприявлену в есеїстиці, символічною «трибуною», «катедрою» і «сповідальнею» Галини Пагутяк і Цань Сюе, формою (само)терапії і (само)ідентичності мисткинь. Про це свідчить і жанрове розмаїття есеїстського доробку письменниць: орієнтуючись на одну з чинних типологій (Г. Швець) есеїстики, домінантними для Галини Пагутяк вважаємо ліричні есеї, що наближаються до поезій у прозі, есеї-рефлексії і

есеїстичну спогадову прозу та публіцистичні есе. Тоді як для Цань Сюе – есеїзовані літературно-критичні студії і есеї-рефлексії. Спільними для творів обох письменниць є характерні риси сучасної есеїстики: інтелектуалізм і діалогічний характер, публіцистична пристрасність (це більшою мірою оприявлено у творах Галини Пагутяк), поетичність, філософічність, інтимність (так само більш властива творам української авторки).

За тематичним принципом виокремлюємо дві великі групи творів Галини Пагутяк і Цань Сюе. Перша – це есеї, де авторки озвучують свої погляди на буття людини в сучасному світі (і тут домінують тексти Галини Пагутяк). До другої групи входять есеї, де погляд «звужується» до проблематики буття в мистецькому світі, у тім числі і власної мистецької екзистенції авторки-жінки і є висвітленням творчості іншого автора (системно в Цань Сюе, у Галини Пагутяк – принагідно, переважно як інтертекст). За проблемно-змістовими характеристиками вважаємо ці групи, по-перше, взаємопов'язаними як «ціле – частина», «причина – наслідок». По-друге, ідентифікуємо їх творами, у яких вповні оприявлені позицію і погляд жінки-мисткині.

У лірико-філософських есеях Галини Пагутяк постає образ співзвучного екзистенціалістам абсурдного й жорстокого світу, у якому мисляча людина повинна робити свій вибір. Протиставляючи розуміння сенсу життя як «боротьбу за виживання» і «життя як боротьба зі злом», письменниця формує свій ідеал людини, який оприявлюється в кількох типах людської особистості, умовно позначених, як сковородинівський, донкіхотівський і кантіанський. Пряме чи парафрастичне називання і їхні характеристики виявляють таку тенденцію всієї есеїстики письменниці, як культуроцентричність, тобто орієнтацію на зразки світової культури в ролі художнього матеріалу для діалогу з читачем. Галина Пагутяк-есеїстка відзначається романтичним підходом, історичним оптимізмом, посиленням історичним дискурсом, спрямованістю на пробудження української національної свідомості з редукуванням авторського «я» на користь глобальних проблем національної історії. Натомість Цань Сюе

частіше зосереджується на філософських та естетичних питаннях, як-от: взаємозв'язок тіла і духу, зміст свободи, характер творчості тощо.

Літературно-критичні есеї Галини Пагутяк і Цань Сюе означаємо метаесеями – текстами, де авторки осмислюють творчість письменників різних епох і країн, у тім числі і власну. Есеї з виразним автобіографічним змістом у Галини Пагутяк – це «Сентиментальна мандрівка Галичиною», «Духи минулого», «Шлях півонії», «Магія відчаю», «Те, що не має тіні». У Цань Сюе власна творчість прорефлексована в циклі «Автобіографія» («Танець чорних душ», «Духовний вимір», «Особливий тип художньої прози», «Танець BUTON»).

Ключовими поняттями есею «Автобіографії без дат і майже без фактів» Галини Пагутяк є «особистість», «свобода», «творчість», а особливість авторської нарації в ньому – озвучення власної культурно-мистецької екзистенції у поєднанні із загальними міркуваннями про природу мистецтва і роль митця в сповненому протиріч сучасному світі. У «Романтичній прогулянці з Вільмом Блейком», окрім рефлексії творчості і життя англійського поета, порушується актуальна проблематика засудження споживацької філософії, загарбницьких війн, пошуку моральних імперативів. В «Ілюзії фейлетонної доби», ідучи за образністю «Гри в бісер» Г. Гессе, письменниця рефлексує на тему зниження духовних потреб в сучасному суспільстві, що неминуче знижує рівень культури. Ознаками цього, на її думку, є поділ на елітарну і масову культуру, поява літературних «культів», породження нових «міфів» – про успіх, дім, «де тобі добре», щастя. Цей есей-попередження про відповідальність культури за долю цивілізації.

Метаесеї Цань Сюе ближчі літературознавчих студій, ніж до лірико-філософських. Письменниця ставить за мету ознайомити широку китайську аудиторію із творчістю найвизначніших представників західного – Данте, Шекспір, Гете, Кафка, Борхес та ін., та китайського – Лу Сюня – літературного канону. Специфіка її авторської стратегії – розкриття ключових питань *magnum opus* митця, вписування його в широкий історико-культурний контекст,

уникаючи переказування біографічного матеріалу, акцентування на аспектах, які резонують у власній творчості, і проведення паралелей із проблемно-тематичним комплексом текстів національних письменників.

Таким чином, в (авто)біографічних есеях Галини Пагутяк і Цань Сюе жінка є креатором мистецьких творів (тобто суб'єктом творчого процесу), в інших метаесеях звучить жіночий наратив в оцінці творчості інших, і національних, і зарубіжних, митців у проєкції і на власну творчість, і на світовий літературний процес загалом. В есеїстиці формується така модель жіночої екзистенції, як «жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності», де суб'єктивне авторське поєднується з об'єктивним світовим завдяки міжтекстовим зв'язкам.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. Результати проведеного дослідження уможливають висновки, які конкретизують і розширюють певні поняття і тези сучасного українського літературознавства у площині вивчення феномену жіночої прози і його типологічних аналогів в різних національних літературах. Підставою для порівняльного аналізу малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе як текстових репрезентантів різних художніх моделей жіночої екзистенції стали такі чинники: по-перше, *генераційна приналежність* письменниць, мистецька ідентичність яких сформувалися в типологічно схожих умовах: Галини Пагутяк у перше десятиліття постання «постчорнобильської бібліотеки» (за Т. Гундоровою) і поновленої незалежності України, Цань Сюе – у час по завершенню «культурної революції» і запровадження «Політики реформ і відкритості», що зумовлювало подібну ідейно-естетичну атмосферу звернення до раніше табуйованих чи віднесених на маргінес тем, відмову від насадженого нормативного мистецтва, зародження та розвитку різних дискурсів у національному літературному процесі; по-друге, *проблемно-тематичний діапазон творчості* обох письменниць, пов'язаний насамперед з осмисленням минулого і теперішнього власного суспільства, нації і ширше – людства – в історіях жінок, в образах яких актуалізуються проблеми ідентичностей різних типів і питання екзистенційного характеру; по-третє, властивий обом письменницям *жіночий нарратив*, що оприявлюється в гендерно маркованій художній картині світу та в автобіографічних мотивах (у новелах і оповіданнях) і в позиції-коментарі жінки-авторки (в есеях), яка транслює своє бачення широкого діапазону – мистецьких, філософських, соціальних і суспільно-політичних – питань; по-четверте, типологічно подібні *поетикальні риси творчості* як представниць «українського магічного реалізму» (Галина Пагутяк) і «індивідуалізованого письма» (Цань Сюе) жіночої прози, як-от: співіснування персонажів у реальному й ірреальному хронотопах, психологізм, інтерес до позасвідомого, інтертекстуальність (діалогічність)

тощо, тобто тяжіння до психоаналітичного і міфопоетичного типу художнього письма; по-п'яте, *жанрова характеристика* творів як зразків малої художньої (оповідання і новели) та художньо-публіцистичної (есеї) прози, що складають вагому частину творчого доробку обох письменниць.

2. Аналіз літературно-критичного доробку, автори якого спеціально чи принагідно, вирішуючи інші дослідницькі завдання, зверталися до творчих постатей Галини Пагутяк і Цань Сюе в українському і китайському літературознавстві відповідно, засвідчує три потужні вектори. Змістове наповнення кожного з них пов'язане з такими питаннями, як загальна характеристика дискурсу жіночої прози в кожній національній літературі і місце авторки в ній; вивчення ідіостильових (проблемно-змістових і стилістичних) особливостей текстів письменниць; дослідження «внутрішнього діалогу», тобто міжтекстових зав'язків у творах Галини Пагутяк і Цань Сюе, з одного боку, і «зовнішнього діалогу», як порівняльні студії певних аспектів їхньої творчості та інших митців національної та зарубіжної літератур, з другого. Таким чином, творчість обох письменниць перебуває в об'єктиві активної критичної рецепції всіх трьох – теорії, історії і компаративістики – розділів науки про літературу.

3. Основними в понятійно-термінологічному інструментарії нашого дослідження є терміносполуки «жіноча література», «жіноча екзистенція», «жіночий наратив», «художня модель жіночої екзистенції». Під *жіночою літературою* розуміємо різножанрові твори, об'єднані принципом репрезентації жіночої суб'єктивності (хоча автобіографічний образ автора не завжди акцентований), прагненням реорганізувати модель патріархатного суспільства із його комплексами, фобіями й стереотипами, бажанням авторки виявити глибинні механізми істинності людського (насамперед жіночого) існування. Жіночу суб'єктність сприймаємо синонімом жіночої екзистенції (жіночого буття), яке виявляється у пошуку і/або ствердженні різних типів і форм ідентичності. *Жіночу екзистенцію* інтерпретуємо буттям жінки в психологічному, культурологічному й соціологічному ракурсах, усвідомлюємо

специфіку її художнього відображення. Вона виявляється у питомих для жіночої прози авторських завдань запропонувати роздуми про роль жінки в суспільстві; проаналізувати досвід і психологічні характеристики жіночого «я» як перспективу і точку дотику для спостереження за соціальним життям, історією та природою; відобразити тілесні, психологічні, творчі та інші характеристики жінки. Не полишаючи при цьому дискусії з гендерними стереотипами як рудиментами патріархатного суспільства. Складність цього проблематичного комплексу полягає у його примноженні екзистенційними мотивами: намаганням авторки і її героїнь, з одного боку, позбутися стану «Інакшості» задля утвердження своєї суб'єктивної свідомості і усвідомлення власної цінності. Із другого, – в утвердженні своєї «Інакшості» як змісту самтотожності ціною самотності, відмови від традиційних ролей, зануренням у світ творчості. *Художня модель жіночої екзистенції* – це сукупність різних модифікацій тлумачення і трансформації питомої для жіночої прози проблематики й жіночого персонажа як протагоніста і/чи жіночого наративу в ролі ідейного змісту, втілених у художніх і публіцистичних текстах. Відповідно під *фемінізмом* Галини Пагутяк і Цань Сюе в межах цього дослідження розуміється комплекс соціально-філософських, психологічних і культурологічних мотивів, де в гендерно маркованій системі координат аналізуються стан і роль жінки в суспільстві і світі загалом.

4. У текстовому масиві малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе виокремлені різні художні моделі жіночої екзистенції. Атрибутами кожної є характерний комплекс мотивів; домінантний тип хронотопу, у якому розгортається буття жінки-персонажа; ключові образи; міжтекстові зв'язки і інтертекстеми. У художньому фікційному дискурсі (в оповіданнях і новелах) виокремлено чотири моделі, зумовлені різними типами жіночої ідентичності – особистісної (Інша), гендерної (дружина і мати), мистецької. В есеях як жанрі на перетині художнього і нехудожнього (нефікційного) дискурсів – проблематикою, центральними питаннями, порушеними жінками-авторками. Відповідно жіноча екзистенція в новелах й оповіданнях Галини Пагутяк і Цань

Сює формується в таких моделях, як «жінка в шлюбі» (або «анатомія шлюбу»), «випробування материнством», «(не) традиційна муза у світі творчості чоловіка», «Я-інша як самоозначення». Художня модель, де постає ідентичність жінки-митця («жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності»), оприявлена в есеях.

5. Художня модель, яка оприявлює проблему «жінка у шлюбі» чи «анатомія шлюбу» в малій прозі Галини Пагутяк і Цань Сює, передбачає в ролі домінантних мотивів розчарування жінки у шлюбі та переосмислення стереотипної ролі «жінка, яка служить чоловікові». Розвиваючи мотив «шлюбу-пастки», Галина Пагутяк поєднує його з контекстом соціальним («Сліпуче сонце осені») і лірико-особистісним («Кров і піт вигаданого світу»). Або як варіант моделює художню оповідь як фіксацію чоловіком розчарування у шлюбі, де горизонт очікування обох зазнає краху, але при цьому чоловік ще має емпатію і сподівання на зустріч із жінкою, у почуттях до якої він досягне власної душевної досконалості («Втрата пам'яті»). Натомість у прозі Цань Сює проблема «жінка у шлюбі» має більш трагічну інтерпретацію. Залишаючись заміжньою, жінка фіксує «розлом» стосунків і живе мріями про «інші» («Віл», «Побачення», «Пейзаж у руїнах») або йде у «внутрішню еміграцію» – свідомо обирає самотність і відчуження у шлюбі, з якого зникло кохання і повага («У пустелі»). Дім, який, руйнуючись, перетворюється на пустку, занедбаний фізичний і емоційний простір, сни і марення, де героїня проживає чи здійснює насильство і навіть убивство, образи небезпечних тварин і комах – це ті художні топоси, які структурують образ шлюбу, який перетворюється для жінки на пастку. Образом-кульмінацією в авторській інтерпретації шлюбу є абсурдний союз чужих один одному людей («Життя двох незнайомців»), що набуває глибокого символічного змісту. Характерно, що і в Галин Пагутяк, і в Цань Сює історії нещасливих шлюбів – це історії бездітних шлюбів, а тип жіночого персонажа корелює з персонажем зі «зруйнованою ідентичністю».

Авторську художню модель жіночої екзистенції «випробування материнством» структурують два типи мотивів, які або корелюють із

традиційним образом матері-берегині, захисниці і наставниці, або руйнують усталену змістову характеристику архетипної «доброї матері». До першого типу належать мотив самовідданої любові матері, яка піклується про дитину й допомагає їй на шляху дорослішання. І як його інваріант – протилежний за емоційним наповненням мотив матері, яка втратила дитину. Зауважимо, що, на відміну від Галини Пагутяк, де мотив матері-берегині оприявлюється в таких творах, як «Дивись назад», «Тебе спалить сонце», «Золота чаша», «Знак», у Цань Сюе образу матері-берегині немає. Проте в обох письменниць в історії матерів, що проживають трагедію втрати дитини («Як будували хату», «Відречення», «Підманули Галю...», «Хам, син Ноя», «Уже так більше не буде», «Дім за рікою» Галини Пагутяк; «Та мить, коли кує зозуля» Цань Сюе), з'являється ірреальний хронотоп – видіння, сон, інфернальні образи. Це вказує на типологічну спорідненість авторської інтерпретації цього мотиву свідомим відчуженням жінки від болісної реальності. При цьому в Галини Пагутяк, на відміну від творів Цань Сюе, оприявлюються і причини втрати дитини – війна, збройна боротьба за незалежність колонізованої України. Відтак її образ жінки – це осиротіла матір, яка доживає самотню старість («Бабина смерть», «Як будували хату», «Уже так більше не буде»), де етико-філософський зміст таких творів увиразнює інтертекстуальність біблійного та фольклорного походження. Другий тип мотиву, який структурує художню модель жіночої екзистенції «випробування материнством», – це мотив жінки (бабусі, матері), яка руйнує життя дитини, знецінюючи її як особистість або/і чинячи фізичне чи моральне насильство. Різні варіанти втілення цього мотиву питомі для малої прози Цань Сюе («Чорні очі», «Сумні думки А Мей одного сонячного дня», «Мильна бульбашка у брудній воді»), де, як і в моделі екзистенції «анатомія шлюбу», важливу роль відіграє «естетика потворності», що увиразнює авторську трансформацію традиційного образу матері в «мачуху». Натомість у «Калиновій сопілці» Галини Пагутяк відомий фольклорний мотив сестровбивства трансформується в історію втрати авторитету матері, надриву родинного зв'язку. Психоаналітичними конструктами простору творів із

лейтмотивом деструктивної ролі матері в житті дитини (особливо сина) в обох авторок (але домінантою у Цань Сюе), є глибокі асоціації, хворобливі стани людської психіки, душевні кризи і злами, синдром Едіпового комплексу, згущення й нагнітання песимістичних мотивів тощо. У результаті тексти Галини Пагутяк і Цань Сюе формують художній психодискурс.

У художній інтерпретації ролі і місця жінки у світі творчості, який традиційно належав чоловікам (третя модель жіночої екзистенції **«жінка у світі чоловіка-митця»**), Галина Пагутяк і Цань Сюе, з одного боку, руйнують патріархатний стереотип щодо пасивної ролі жінки як об'єкта у творчому процесі, ініційованому і реалізованому чоловіком («Видіння Орфея», «Потонула душа» Галини Пагутяк). Тобто традиційний образ жінки-натхненні митця перетворюється на (не)музу в результаті декодування й деміфологізації міфологем естетикологічного комплексу. Із другого боку, – письменниці утверджують творчість і мистецьке сприйняття світу одним із виявів власної ідентичності жінки («Сни, які ніколи не були описані», «Німе просвітлення», «Всередині», «У головних залах бібліотеки» Цань Сюе). Спільними для цієї моделі є переосмислення традиційної ролі жінки-музи; вихід за межі власне мистецької проблематики, дискусійність запропонованого вирішення конфлікту; пов'язана з естетикологічними мотивами інтертекстуальність; нерідко ірреальний хронотоп. Проте з-поміж різних моделей жіночої екзистенції ця текстово репрезентована щонайменше. Це зумовлено питомою для творчості обох письменниць жанровою переадресацією цієї проблематики у простір есеїстики: у численних есеях Галини Пагутяк і Цань Сюе питання **«жінка і творчість»** розкривається більш комплексно – і як жіночий наратив власної творчості, і як погляд жінки-письменниці на доробок видатних митців світового літературного канону.

Художня модель **«Я-інша як самоозначення»**, де змістом жіночої екзистенції є утвердження власного змісту визначення жінки як Іншої, досить репрезентативна в Галини Пагутяк і Цань Сюе. Інша в малій прозі обох авторок – це жінка, яка є особливою у багатьох аспектах: за зовнішністю, за своїм

сприйняттям світу; за вибором самотності як самодостатності; за вірою в «тонкий світ», де вона спілкується з духами тощо. Відтак жіночі персонажі Галини Пагутяк постають переважно в ірреальному, магічному хронотопі, який є оптимальним для реалізації їхньої амбівалентності. Авторка акцентує на двох протилежних первнях – руйнівному і креативному в символічній репрезентації жіночого буття («Інша»), у тім числі і в антропоморфному образі жінки-річки («Плач ріки Бистриці»); веде мову про інтуїтивне відчуття жінкою справжньої сутності речей, про її «третє» око, завдяки чому вона бачить інфернальне і його знаки-попередження («Містерія небес»); бачить поряд із реальним ірреальний світ, що існують для неї нероздільно, позаяк це дає їй сили проходить випробування життя і піднятися над буденним («Міст і духи»); береже усну історію роду («Числа живих і мертвих»); зчитує в природі її красу і глибинний зміст, залишаючись байдужою до матеріального і приймаючи власну самотність як шлях до досягнення чогось прихованого за рутинною життя (цикл «Душа метелика»). Важливо, що жінка як «Інша» в Цань Сюе теж усвідомлює свою інакшість як самототожність («Порожні кімнати», «Дім»), не хоче залишатися в звичному некомфортному просторі, але все ж їй не вистачає сміливості вийти за його межі. Черговою ілюзією виявляється і новий дім, бо і тут жінка не відчуває себе повноцінною особистістю, адже змінюється локація екзистенціювання, а не правила, за якими їй приписують жити («Повернення»), щоб із «тіні» батька стати «тінню» чоловіка. То ж топос «тріщини в стіні» в Цань Сюе – це не тільки і не стільки руйнування міжособистісних стосунків (як у творах моделі «жінка у шлюбі» «Віл», «Пейзаж у руїнах»), як образ обмеженого «стіною» традицій дозволеного жінці погляду у зовнішній світ. У Цань Сюе мотив жіночої екзистенції набуває свого змістового наповнення: рух до мрії (насамперед до внутрішньої свободи) стає важливішим за результат, а для інших героїнь цей рух перетворюється на мотивацію самого її існування («Хатинка на пагорбі», «Повернення»). На відміну від жінок Галини Пагутяк, які свідомо обирають самотність способом досягти самодостатності, жінка

Цань Сюе через самотність перетворюється на добровільну жертву аб'юзера («Лихвар»).

В інтерпретації Галини Пагутяк і Цань Сюе продемонстровано спільні типологічні риси усіх моделей, як-от: домен жінки-наратора, що, своєю чергою, наближує тексти до сповідальної прози; акцент на екзистенційних мотивах, зокрема зображення життєвих ситуацій як межових, необхідність зробити вибір, тобто взяти на себе відповідальність (символічно – зробити «чоловічий» вчинок), що нерідко є вибором між основними антиноміями «життя – смерть», «почуття – обов'язок», «краса – потворність», прийняття/неприйняття самотності; одночасне існування персонажа-жінки в реальному та ірреальному хронотопах; болісні пошуки героїнею сенсу буття і власної ідентичності.

При цьому в кожній з письменниць власний авторський варіант оприявлення художніх моделей жіночої екзистенції, зумовлений, по-перше, національним художнім контекстом. У Галини Пагутяк – це персонаж сильної жінки, увага до постколоніальної проблематики через вписування в історичний контекст. У Цань Сюе – постулювання теми обмеження жіночої свободи і неможливості реалізації нею власних амбіцій, а відтак не-віднайдення власної ідентичності як проєкції на проблему китайського суспільства, неготового відмовитися від роль жінки як покірної дружини, матері, доньки. Тож малій прозі обох авторок притаманний тип жіночого персонажа к «травмованої особистості» (у Цань Сюе символіка «шраму»). По-друге, авторські варіанти диференціюються завдяки ідіостильовим особливостям письма Галини Пагутяк і Цань Сюе. За умови, що обидві письменниці активно звертаються до художнього потенціалу архетипно-міфологічних (дім, стіна, сад, вода, вогонь, низка анімалістичних образів, Мудра Стара/Старий тощо) топосів та міжлітературним зв'язкам, українська письменниця віддає перевагу міфопоетичній традиції і біблійному інтертексту, тоді як китайська – творчо освоєному досвіду літературного експресіонізму (кафкіанські мотиви і образи, естетика потворного, акцент на тілесності тощо).

Для художніх моделей жіночої екзистенції в метановелістиці Галини Пагутяк і Цань Сюе типовим є персонаж жінки, яка переживає світоглядну чи/і психологічну кризу, у чому віддзеркалюється досвід існування сучасної людини. В екзистенції жінки-протагоніста реалізоване особистісне самоусвідомлення жіночої прози кінця ХХ – початку ХХІ століть. Але якщо для жінки прози Галини Пагутяк домінантною є ситуація успішного подолання нею «кризи особистісної ідентичності» (за Е. Еріксоном), то жінки Цань Сюе, особливо молодого віку, не знаходять сил навіть протистояти обставинам і набувають негативної особистісної ідентичності, що згубно впливає на індивідуальний розвиток, викликаючи аномальні наслідки. Звідси у Цань Сюе тип персонажа з виявами психопатичних станів.

Водночас жінка в малій прозі обох письменниць осмислюється на перетині з таємницями цього світу, зокрема, божественними, психічними та оніричними. При цьому, якщо в Галини Пагутяк образ жінки з ментальною хворобою поодинокий, то в Цань Сюе майже всі героїні мають певні симптоми психічного захворювання (одержимість, параноїдальна трансформація особистості, манія переслідування тощо). Так мовою метафори письменниця вказує на соціальне та історично-культурне підґрунтя таких патологій – рудименти патріархатності китайського суспільства, знецінення особистості і насамперед обмеження свободи жінки під час «культурної революції» і «руху проти правих». Тож жінка в Цань Сюе переважно статична, якщо говорити про рух у просторі, її звичний топос – дім, кухня в домі, досить часто в напівзруйнованому домі. Натомість жінка Галини Пагутяк – динамічна: і в часі (історичні події, які зачіпають її саму і її родину, її країну), і в просторі (жінка в лісі, у саду, у полях за селом, на вулицях містах тощо). Проте вона вміє насолоджуватися самотою, нерідко обираючи її свідомо, так само, як і героїні Цань Сюе.

Для малої прози Цань Сюе з жіночої проблематики більшою мірою, ніж для метановелістики Галини Пагутяк, характерний пошук аналогій між фізичними і духовними аспектами людського життя, зовнішнім і внутрішнім,

що зазвичай виливається у використання образів, пов'язаних зі сферою тілесності. При цьому тілесність інтерпретується крізь призму естетики потворності. Героїня текстів Цань Сюе – це насамперед сукупність внутрішніх характеристик, позаяк її зовнішній світ примітивний, без явних ознак сучасності. У «завмерлому часі» бачимо свідому авторську стратегію формування топосу жіночої екзистенції, яка повільно змінюється в китайській дійсності.

6. Художня модель жіночої екзистенції **«жінка в мистецтві як форма (само)ідентичності»**», утілена в есеїстиці – вагомій частині творчого доробку Галини Пагутяк і Цань Сюе. Особливістю цих авторських текстів є синтез проблемно-змістових характеристик таких різновидів есеїв, як філософські, психологічні та естетикологічні (метаесеї). Перші характерні для Галини Пагутяк, тоді як метаесеї для обох. За провідними мотивами виокремлюємо групу психологічних есеїв із потужними філософськими мотивами – «людина і світ», – де оприявлена авторська концепція людини; групу естетикологічних есеїв з суспільними і культурологічними мотивами – «людина і мистецтво». Проблематика есеїв першої групи «людина і світ» перегукується з проблематикою малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе: сучасність – це світ Абсурду, де перед людиною стоїть вибір залишатися людиною чи змиритися з абсурдністю світу. Ця думка більшою мірою притаманна есеїстиці української письменниці. Авторський ідеал (герой) постає у кількох «обличчях», які умовно визначаємо, сковородинівський тип, донкіхотівський і кантіанський. Їхнє пряме чи парафрастичне називання і характеристики виявляють таку тенденцію всієї есеїстики Галини Пагутяк, як культуроцентричність – оперування фактами національної і зарубіжної культури в ролі інтертексту, актуалізація взірців життя знакових для людської цивілізації реальних чи вигаданих персоналій. Якщо в художній прозі Галини Пагутяк переважає сковородинівський (людина «над» суспільством у пошуку свого Притулку), то в есеїстиці – донкіхотівського типу, тобто це людина, яка готова до актів громадянської непокори, і кантіанського – той, хто, захоплюючись красою всесвіту, обирає

пріоритетність морального, а не державного, закону. Натомість Цань Сюе частіше зосереджується на філософських та естетичних питаннях, як-от: взаємозв'язок тіла і духу, зміст свободи, характер творчості тощо.

Модель художньої екзистенції жінки-мисткині, яка озвучує свою позицію щодо творчого процесу і постаті митця – «людина і мистецтво» – увиразнена в у творах естетикологічного змісту, тобто метаесеях. Розрізняємо метаесеї 1) автобіографії; 2) тексти, присвячені постатям національної культури; 3) аналіз творчості зарубіжного митця. Специфікою метаесеїв-автобіографій («Автобіографія без дат і майже без фактів» Галини Пагутяк і цикл «Автобіографія» Цань Сюе) є уникання деталей інтимно-родинного характеру; «включеність» мистецького життя в історико-суспільний контекст; перегук із мотивами і образами власної метановелістики, які утворюють автобіографічний текст; тлумачення власної реалізації в мистецькій сфері формою екзистенції, а отже, ідентифікації. При цьому, якщо в художній прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе жінка у творчому процесі чоловіка виступає об'єктом, почасти амбівалентним, то в метаесеях вона (жінка) – суб'єкт. У такий спосіб авторки озвучують таку модель жіночої екзистенції як «жінка в мистецтві як форма (само)означення».

Окрім власної, письменниці аналізують творчість митців національної («Григорій Сковорода у снігах» Галини Пагутяк, «Прочитання Лу Сюня» Цань Сюе) і зарубіжної («Романтична прогулянка з Вільямом Блейком» Галини Пагутяк, «Прочитання Данте» Цань Сюе) культури в широкому історико-літературному контексті. Особливістю цієї групи метаесеїв є аналіз місця й ролі доробку цих постатей поза їхнім історичним часом: Галина Пагутяк робить спроби визначити, як резонують їхні ідеї зі світовідчуттям і світосприйняттям її сучасників. При цьому, на відміну від китайської письменниці, вона частіше апелює до проблематики національної та громадянської ідентичностей, тоді як Цань Сюе – до особистісної.

У цих метаесеях важливим є жіночий наратив – «озвучування» питань мистецького процесу і постаті митця жінкою-автором. Для метаесеїв, де

фігурують постаті зарубіжних письменників, характерні два типи авторської інтертекстуальної стратегії, де перша – це експліцитна інтертекстуальність у надтекстовому і власне текстовому просторі (ім'я митця чи алюзія на його твір у заголовку, цитування і ремінісценції сюжетів визначальних для письменників-«авторитетів» творів у самому есеї), як у «Романтичній прогулянці з Вільямом Блейком», «Ілюзії фейлетонної доби» Галини Пагутяк, «Прочитанні Данте» Цань Сюе. Друга – це поява імені чи назви твору лише в тексті есею (питомо для Галини Пагутяк). Проте навіть такий «економний» елемент інтертексту відіграє важливу роль культурологічного контексту, вписування авторкою в єдиний простір подій власного життя, суспільно-історичний подій і явищ світової культури («Духи минулого» Галини Пагутяк). У такий спосіб Галина Пагутяк і Цань Сюе привносять авторські концепції буття людини загалом і жіночої екзистенції зокрема, по-друге, засвідчують творче засвоєння письменницями світового художнього досвіду есеїстики, витoki якої сягають творчості М. Монтеня, Вольтера, Дж. Джойса та ін., а особливого поширення набули в літературі ХХ – початку ХХІ ст. Зокрема інтертекстуальний складник як елемент джойсівської традиції стає в есеїстиці Галини Пагутяк і Цань Сюе засобом об'єктивації картини світу. У метаесеях Цань Сюе, окрім бажання озвучити власну ідентифікацію з творчістю митців різних культур, реалізується і просвітницька функція відкрити письменників західного літературного канону для китайського читача. В есеї, присвяченому феномену Лу Сюня, продемонстровано характерний для авторки як представниці жіночої критики метод відтворення основних моментів творчості крізь призму суб'єктивно-філософського і суб'єктивно-естетичного, де залучаються твори і імена світової літератури в ролі контексту, що уможливило більш виразну і чітку характеристику об'єкта літературознавчого дослідження. Водночас відбувається особиста і мистецька самоідентифікація.

Для всіх текстів малої прози Галини Пагутяк і Цань Сюе, які ілюструють різні моделі жіночої екзистенції, спільними є алюзії, ремінісценції західного і східного літературного інтертексту, прямі і непрямі цитати, художні прийоми

сню як форми неусвідомлюваної психіки, фрагментарного «потoku свідомості», специфічного хронотопу (тривимірного часу і двовимірного простору), мозаїчної композиції, принципу кіномонтажу тощо), що надають текстам рецептивної спрямованості і семантичної багатшаровості.

За всієї багатшаровості проблематики і мотивної розгалуженості теми жіночої екзистенції і моделей її вираження у прозі Галини Пагутяк і Цань Сюе можливості виявити типологічні збіги й індивідуально-авторську палітру кожної залишаються відкритими для подальших досліджень. Недостатня розробленість у сучасній компаративістиці українсько-китайського вектору визначає не тільки новизну цієї дисертації, а й наукову перспективу порівняльного аналізу творчості цих письменниць, яка не вичерпується лише призмою художніх моделей жіночої екзистенції. У майбутньому варто визначити форми і способи інтеграції східного літературного і філософського інтертексту у доробку Галини Пагутяк і західного – у творчість Цань Сюе.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Пагутяк Г. Брама для солі й вітру. *Пагутяк Г. Потонулі в снігах: новели, оповідання та есеї*. Львів : Піраміда, 2010. С. 87–183.
2. Пагутяк. Г. Жорстокість існування. Львів : Піраміда, 2017. 280 с.
3. Пагутяк. Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. 184 с.
4. Пагутяк. Г. Рукави, вологі від роси. *Пагутяк. Г. Мій Близький і Далекий Схід: повість та есеї*. Львів : Піраміда, 2014. С. 86–131.
5. 残雪. 残雪自选. 海南出版社. 2004. URL: <http://surl.li/vwkufn> (Цань Сюе. Вибрані твори. Чанша : Хайнань, 2004).
6. 残雪. 苍老的浮云. 残雪文集第一卷. 湖南文艺出版社. 1998. URL : <http://surl.li/gmxgxj> (Цань Сюе. Стара мандрівна хмарина. Хунань: Література і мистецтво, 1998).
7. 残雪. 黑暗灵魂的舞蹈. 文汇出版社. 2009. URL: <http://surl.li/pzXHmt> (Цань Сюе. Танець чорних душ. Ціндао : Веньхуей, 2009).
8. 残雪. 痕. 残雪文集第二卷. 2001. URL: <http://surl.li/tjgves> (Цань Сюе. Шрами. Збірка творів. Т. 2. 2001).
9. 残雪. 艺术复仇. 残雪文学笔记. 广西师范大学出版社. 2003. URL: <http://surl.li/aziqqb> (Цань Сюе. Мистецька відплата. Літературознавчі нотатки Цань Сюе. Гуйлінь : Педагогічний університет Гуансі, 2003).

10. Агеєва В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру*: навч. посібник. Київ : «К. І. С.», 2004. С. 426—445.
11. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2008. 359 с.
12. Агеєва В. За лаштунками імперії. Київ : Віхола, 2022. 306 с.

13. Агеєва В. Філософія жіночого існування. *Бовуар де С. Друга стаття*. URL: <http://www.lab.org.ua/article/787/http://www.lab.org.ua/article/787/>
14. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів: Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
15. Артюх А. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01 – українська література. Київ : Інс-т літератури імені Т. Г. Шевченка, 2019. 20 с.
16. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : [монографія]. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
17. Бажан О. «Luks in tembria» крізь призму гендерних студій (на матеріалах прози Ганни Барвінок та Марка Вовчка). URL: <https://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/21746/1/1.pdf>
18. Балаклицький М. Есе як художньо-публіцистичний жанр. Харків : ХНУ імені В. Каразіна, 2007. 74 с.
19. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : [монографія]. Київ : Київ. університет ім. Б. Грінченка, 2018. 352 с.
20. Біла І. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Дніпропетр., 2011. 20 с.
21. Бітківська. Г. Екзистенційна самотність жінки в повісті-баладі Г. Пагутяк «Соловейко». *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № . С.
22. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: «Діса плюс», 2015. 368 с.
23. Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови. *Сучасність*. 2003. № 10. С. 146—151.
24. Бовсунівська Т. Східна меланхолія в творчості Орхана Памука, матіаса Енара і Галини Пагутяк. *Всесвіт*. 2018. №9-10. С. 161—170.
25. Бовуар С. де Друга стаття: У 2-х томах. Київ : Основи, 1994. Т. 1. 782 с.

26. Бокшань Г. Міфологема фейрі в романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Султанівські читання: зб. статей*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2018. Вип. VII. С. 126—135.
27. Бокшань Г. Міфосвіти романів «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Німий бог» Юркі Вайнонена. *Діалог мов – діалог культур. X Міжнародна наукова інтернет-конференція з україністики*. Мюнхен : Readbox Unipress. Open Publishing LMU, 2019. С. 262—269.
28. Бокшань Г. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк : автореф. дис. канд. філ. наук. 10.01.01 – українська література. Херсон-Київ, 2017. 20 с.
29. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : ВД «Кієво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
30. Букіна Н. «Готика» в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк під кутом зору гендерних інтерпретацій. *Наукові праці. Літературознавство*. Миколаїв, 2014. Вип. 219. Т. 231. С. 24—28.
31. Буланова-Дувалко Л. Досвід жіночого тіла через призму екзистенційної феноменології. С. 37. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4354c12c-fff0-4ec5-8e4a-117902f41180/content>
32. Варикаша М. Гендерний дискурс: семіотичні аспекти. *Слово і Час*. 2008. № 7. С. 83—89. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/131803/11-Varykasha.pdf?sequence=1>
33. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: Студії до феноменології Чужого. Київ: ППС-2002, 2004. 206 с.
34. Вещикова О. «Особливі» будинки у прозі Галини Пагутяк . *Сучасні літературознавчі студії*. Феномен дому в літературознавчій перспективі: зб. наук. праць. 2016. Вип. 13. С. 92—103.
35. Винничук Ю. Королева снів. *Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку*. Львів : Піраміда, 2003. С. 3—8.

36. Вишницька Ю. Текстові варіанти есхатологічного міфосценарію Галини Пагутяк. *Zbiór raportów naukowych*, „Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka (30.03. 2015-31.03. 2015). Warszawa : Wydawca: Sp. z oo «Diamond trading tour». 2015. №1. С. 35—44.
37. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому дискурсі: спроба типологізації. *Мова і культура*. 2016. Т. 5. Вип. 180. С. 74—81.
38. Вулф В. Власний простір. Київ : Альтернативи, 1999. 112 с.
39. Война. М., Воробей. О. Юнгіанське розуміння індивідуації особистості в оповіданні Цань Сюе «Порожні Кімнати». *Східний світ*. 2021. С.55—65.
40. Война. М. Образ демонічної матері у «Мильній бульбашці у брудній воді» Цань Сюе. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Вип. 29. С. 72—75.
41. Война. М. Образ як засіб самопізнання героїв у прозі Цань Сюе (на прикладі образу дзеркала). *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2016. Issue 84, vol. IV(19). P. 65—69.
42. Война. М. Трансформація образу матері у прозі китайський письменниць ХХ століття. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 4. Т. 2. С. 93—97.
43. Война М. Художня проза Цань Сюе: психоаналітична інтерпретація : дис.... канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київ : Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2017. 489 с.
44. Габор В. Галина Пагутяк : [біогр. довідка]. *Приватна колекція* : Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ ст. Львів : Піраміда, 2002. С. 462—464.
45. Гайдаш А. Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2020. URL :

<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/33975/1/referat%20Гайдаш%20А.В.%202020.pdf>

46. Гадамер Г.–Г. Естетика і Герменевтика. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*. Київ : Юніверс, 2001. 280 с.
47. Галаєва О. Екзистенційне прочитання мотиву страху у романному диптиху Г. Пагутяк про людинопритулок. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору* : наук. зб. Донецьк, 2009. Вип. 13. С. 243—255.
48. Гальчук О. Мала проза Галини Пагутяк як метановелістика. *Studia Methodologica*. 2024. №58. С.17—26.
49. Гальчук О. Потонулі душі Джона Стейнбека і Галини Пагутяк: особливі персонажі в авторській картині світу. *Закарпатські філологічні студії* №38. 2024. С. 12—18.
50. Гарачковська О. Есей в художній публіцистиці: нові стильові конструкції. *Український Інформаційний простір*. Ч. 10. С. 110—118. URL: <///C:/Users/Оксана/Downloads/269831-Текст%20статті-622142-1-10-20221223.pdf>
51. Герасименко Мала проза Є. Кононенко як реалістична художня модель українського суспільства межі ХХ-ХХІ ст. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2014. №3. С. 16—20. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/219>
52. Гірняк М. Від притулку до дому: специфіка часопросторових координат у діалогії Галини Пагутяк «Писар східних воріт притулку» і «Писар західних воріт притулку». *Сучасні літературознавчі студії*. 2016. Вип. 13. С. 138—152. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2016_13_15.
53. Гнатюк М. Жанрово-тематична парадигма сучасної есеїстики. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1 (1). С. 96—104.
54. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ : Дух і літера, 2012. 368 с.
55. Голобородько Я. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк. Літературознавчий есей. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012. № 11. С. 2—5.

56. Гребенюк Т. Форми художньої умовності у прозі Галини Пагутяк. *Дивослово*. 2013. № 6. С. 43—47.
57. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк : Юго-Восток, 2010. 299 с.
58. Гундорова Т. Гендер і письмо. *Література плюс*. 2002. №8. С. 2—3.
59. Гундорова Т. «Марліттівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська. *Гендерна перспектива*. Київ : Факт, 2004. С. 19—35.
60. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм: [монографія]. Київ: Критика, 2013. 344 с.
61. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
62. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
63. Гелнер Е. Нації і націоналізм; Націоналізм. Київ : Таксон, 2003. 300с.
64. Дем'яненко В. Емансипація. *Політична енциклопедія*. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 241 с.
65. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука). *Слово і час*. 2002. №2. С. 21—24.
66. Домненко І. Демонологічна тема в прозі Галини Пагутяк. *Пріоритети сучасної філології : теорія і практика* : матеріали II Всеукр. студ. наук.- практ. конф.: зб. наук. праць студ. Полтава, 2009. С. 76—78.
67. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
68. Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ : Основи, 2003. 503 с.
69. Жаркова Р. Жіноче письмо, авторка, героїня в українському літературознавстві часів незалежності. *Вісник Черкаського університету*. Серія:

Філологічні науки. 2022. №13. С. 249—260. URL:
https://www.uwm.edu.pl/cbew/2022-13-2/19_ZHARKOVA-R.pdf

70. Журба С. Інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство. 2016. Вип. 44. С.54—58.

71. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса*. Київ : Факт, 2009. С.152—191.

72. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.

73. Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.

74. Ісаєва Н. Авангардна природа символів у прозі Цань Сюе: образи комах. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. С.328—335.

75. Ісаєва. Н. Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза : дис.... доктор. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київ : Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2017. 489 с.

76. Ісаєва. Н. Екзистенційні мотиви Ф. Кафки у дзеркалі прози Цань Сюе. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія : Східні мови та літератури. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 21. С. 46—50.

77. Ісаєва Н. Образ Китаю у працях західних теоретиків фемінізму «другої хвилі»: культурологічний і літературознавчий аспекти. *Літературознавчі студії*. 2015. №1. С. 184—196. URL:
[file:///C:/Users/Оксана/Downloads/Lits_2015_1\(1\)_21.pdf](file:///C:/Users/Оксана/Downloads/Lits_2015_1(1)_21.pdf)

78. Кавун Л. Семіотичне літературознавство. *Літературний процес: методології, імена, тенденції*. Збірник наукових праць : філологічні науки. 2012. Вип. 1. С. 79—81.
79. Казанова О. Аспекти жанрового синтезу в оповіданнях і новелах Галини Пагутяк. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 31(70). №1. Ч. 3. 2020. С. 141—144. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/1_2020/part_3/27.pdf
80. Кемпбелл Дж. Тисячоликый герой. Київ : Terra Incognita, 2020. 416 с.
81. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. №27. С.37—58.
82. Коваленко Д. Внутрішньо-психологічний часопростір у романах Галини Пагутяк «Писар Східних воріт притулку» та «Писар Західних воріт притулку». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Філологічні науки. 2017. Випуск XIV. С. 127—135.
83. Корабльова О. Феноменологічна концептуалізація самотності в прозі Галини Пагутяк. *Рідний край* : науковий публіцистичний художньо-літературний альманах, 2003. № 2 (9). С. 113—119.
84. Корабльова О. Художня антиномія “смітника” і “притулку” як лейтмотивів постурбаністичного буття у прозі Г. Пагутяк. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 199—207.
85. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії. Рівне : Видавець Олег Зень, 2008. 216 с.
86. Крупка М. Художнє моделювання проблеми материнства і творчості в анти-романі Ніли Зборовської «Українська Реконкіста». *Слово і час*. 2005. №12. С. 12—17.
87. Кушнерюк Ю. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю : автореф. дис... канд.

філол. наук: спец 10.01.01 – українська література. Дніпропетровський національний ун-т, 2008. 19 с.

88. Левицька О. Міфопоетизація гір у прозі Галини Пагутяк. *Дивлячись на цей гірський світ : літературознавчий збірник*. Львів, 2018. С. 112—120.

89. Леоненко О. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Смітник Господа нашого»). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 5. С. 97—103.

90. Максимець В. Голос жінки-митця в есеях-автобіографіях Галини Пагутяк і Цань Сюе. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського*. Серія : Філологія. Журналістика. 2024. Т. 35 (74) № 4. С.158—166.

91. Максимець В. Естетика потворного в образній системі прози Цань Сюе. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2023 № 60. С. 124—126.

92. Максимець В. Жінка як «Інша» в чоловічому світі: художній досвід Цань Сюе і Галини Пагутяк. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «XVII Сходознавчі читання А. Кримського»* (Київ, 27-28 червня 2024). С.43—444.

93. Максимець В. Жіноча проза і жіноча екзистенція: загальні зауваги. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Вектори розвитку філологічних наук у сучасному контексті» / International scientific conference «Development vectors of philological sciences in the modern context»* (Wloclawek, Republic of Poland. Riga, Latvia, 3-4 квітня, 2024). С. 78—81.

94. Максимець В. Рецепція західного літературознавства у творчості Цань Сюе. *Матеріали Всеукраїнської (з міжнародною участю) наукової онлайн конференції «Літературний процес: межі толерантності»* (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 03.12. 2022). С. 243—246.

95. Максимець В. Творчість Цань Сюе як об'єкт літературно-критичної рецепції: основні тенденції. *Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції*

«Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (Інститут Сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 14.12. 2023). С. 313—317.

96. Максимець В. Типологія жіночих образів Цань Сюе (на матеріалі малої прози). *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 35. С. 269—276.

97. Максимець В. Художній досвід західноєвропейських літератур у рецепції Цань Сюе: прочитання Кафки. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2023. № 2 (24). С. 197—204.

98. Маркова М. Концепт та концептуалізація в сучасному літературознавстві. *Питання літературознавства*. Вип. 74. Чернівці : Рута, 2007. С. 317—324.

99. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Львів : Піраміда, 2020. 308 с.

100. Матусяк Г. Міфопоетичні аналогії в художній прозі Галини Пагутяк і Юркі Вайнонена. *Folium*. 2004. №4. С. 207—211. URL: <file:///C:/Users/Оксана/Downloads/32.pdf>

101. Мельник Н. Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.). *Слово і час*. 1998. № 11. С. 46—50.

102. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму. Філологічні семінари. *Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?* Київ : ВПЦ «Київський університет», 2002. С.16—25.

103. Міллетт К. Сексуальна політика. Київ : Основи, 1998. 619 с.

104. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 198—225.

105. Мітракова О. Поетика міфу про Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк та «Човен Харона» Івана Давидкова. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Серія :

Філологічні науки. Вип. 45. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 147—150.

106. Муха О. Трансформації людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього». *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. С.60—68.

107. Нахлік Є. Потреба взаєморозуміння і духовності. *Від преромантизму до постмодернізму* : силуетки письменників, літературно-критичні статті та рецензії, екскурси до класики, теоретико-компаративістичний уступ. Львів : Ін-т Івана Франка НАН України, 2016. С. 208—212.

108. Обихвіст М. Відображення ідентичності жінки в мультикультурному суспільстві в романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання Мавра». *Ідентичність: текстуальні виміри* [колективна монографія]. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2021. 295 с.

109. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 216—234.

110. Оселедько К. Конфлікт демонічності та християнської етики у творчості Г. Пагутяк. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. №26. 2012. С. 245—255.

111. Павличко С. Гендер та ідентичність. *Павличко С. Фемінізм*. Київ : Основи, 2002. С. 219—228.

112. Павличко С. Фемінізм. Київ : Основи, 2002. 322 с.

113. Пагутяк Г. Інтерв'ю. «Наша література схожа на хворого, який розучився рухатись». URL: <https://rozмова.wordpress.com/2019/05/05/halyna-pahutyak-7/>

114. Петрушенко О. Неординарність творчості Галини Пагутяк. Новела «Душа метелика»: урок української літератури. *Українська мова й література в сучасній школі*. 2012. № 5. С. 70—75.

115. Плохій С. Брама Європи. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2024. 512 с.
116. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі. *Слово і час*. 2003. № 2. С. 70—74.
117. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і Літера, 2000. 450 с.
118. Рижкова Г. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ – початку ХХІ ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика : дис. канд. філол. наук спеціальності 10.01.01 – українська література. Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2008. 228 с.
119. Романенко О. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. Київ, 2012. Вип. 23. С. 16—21.
120. Рубчак Б. Іронічні ролі Я в поезії «Кобзаря»: профілі й маски. *Слово і час*. 1993. № 3. С. 19—24.
121. Рубчак М. Рожева сила: нові опозиціонерки в пошуках гендерної справедливості. *Критика*. 2012. №4 (174). URL: <https://web.archive.org/web/20200810172225/https://krytyka.com/ua/articles/rozheva-syla-novi-opozytsionerky-v-poshukakh-gendernoyi-spravedlyvosti>
122. Рудницький Л. До феномена української літератури. *Українознавство*. 2001. №1. 114 с.
123. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 511 с.
124. Семеніст І., Коцюба О. Стратегії адаптації перекладів китайськомовної художньої літератури (на прикладі оповідання Цань Сюе). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. №60. 2023. С. 150—153.
125. Семенюк С., Урусов В. Китайська література ХХ століття і творчість Гао Сінцзяня. Китайська цивілізація : традиції та сучасність : зб. ст. 2005. С. 71—77. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/Семенюк.pdf>

126. Сікора Л. Жіноча проза як спроба самовизначення жінки в якості суб'єкта. *Молодий вчений*. №4.3.(44.3). 2017.С. 237—240.
127. Сільман К. Есей як жанр на перетині літератури та журналістики : автореф. дис.... на здоб. канд. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Чорноморський національний університет імені Петра Могили. Миколаїв, 2019. 20 с.
128. Синицька Н. Параметри інтертекстуальності. *Гра у класики: поетика української інтелектуальної прози 1960-1990 років* : [монографія] Чернівці : Misto, 2018. 223 с.
129. Славінська І. Галина Пагутяк: Людина не повинна прагнути щастя. *Українська правда*. Життя. Інтерв'ю з Галиною Пагутяк від 18.01.2011. URL : <http://life.pravda.com.ua/person/2011/01/18/70491/>
130. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
131. Соловей О. Бестселери для «елітаріїв». *Слово і час*. №2. 2003. С.58—62.
132. Сузналь А. де. Символіка людського тіла. Київ : Знання-Прес, 2003. 566 с.
133. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис.... на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2006. 20 с.
134. Годоров Ц. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Киево-Могилянська академія», 2006. С. 22—39.
135. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. Київ : Наш Формат, 2023. 384 с.
136. Томчук Л. Жіноча проза як дзеркало. *Вісник Ужгородського університету*. Серія Філологія. 2008. Вип. 19. С. 79—82.
137. Трофименко Т. #окологітературне: усе, що ви хотіли знати про сучасну українську літературу. Харків : Віват, 2019. С. 252—264.
138. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і час*. 2005. №3. С. 65—71.

139. Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури). Київ : Ніка-Центр, 2015. 608 с.
140. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. *Гендерні студії в літературознавстві* : навч. посібник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. С. 6—20.
141. Філоненко О. Жіноча ідентичність у літературному магічному дискурсі (на прикладі п'єси В. Шекспіра «Буря»). *Наукові праці*. Серія : Філологія. Літературознавство. Вип. 156. Т. 68. 2011. С. 124—129.
142. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : [монографія]. Київ-Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 156 с.
143. Філософія. Словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова, В. В. Федоренко, В. О. Федоренко. Київ : КВІЦ, 2020. 275 с.
144. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2021. 552 с.
145. Фромм Е. Втеча від свободи. Харків : «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
146. Фуко М. Археологія знання. Київ : Основи, 2003. 326 с.
147. Хопта С. Архетипно-нарративні концепти творчості Г. Пагутяк крізь призму екзистенційних модусів буття: філософсько-літературознавчий підхід. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. *Studia Methodologica*. 2008. Вип. 24. С. 255—260.
148. Харчук Р. Феміністичний дискурс сучасної української прози. Сучасна українська проза: Постмодерний період. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 182 с.
149. Хорні К. Психологія жінки. Київ : Сварог, 2024. 256 с.
150. Хохель Д. Епітетарій сучасного англійського й українського історичного фентезі (твори С. Кларк і Г. Пагутяк) : автореф. дис.... на здоб наук.

ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2014, 20 с.

151. Шарова Т. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація: *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія : Філологія. 2006. № 49. С. 167—170.

152. Шаф О. Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття : [монографія]. Київ : ВЦ «Просвіта», 2019. 608 с.

153. Швець А. Жінка з хистом Аріадни : Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах : [монографія]. Львів : Інс-т Івана Франка НАН України, 2018. 752 с.

154. Швець Г. Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика: автореф. дис. ... на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук спеціальність 10.01.01 – українська література. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006. 20 с.

155. Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.

156. Шмельова Р., Квітка А. Жіноча проза як літературознавча проблема: художньо-прагматичний аспект. *Молодий вчений*. 2019. №9(73). С. 347-350. URL : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-74>

157. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 680—699.

158. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення. *Онїрична парадигма світової літератури. Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : КНЛУ, 2004. С. 161—166.

159. Юнг К.Г. Про відродження. Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів : Астролябія, 2013. С. 149–195.

160. Юнг К. Г. Психологічні аспекти архетипу матері. Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів : Астролябія, 2013. С. 106—148.

161. Юнг К. Г. Щодо психології архетипу дитини. Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів : Астролябія, 2013. С. 196—236.
162. Яблонська Т. Ідентичність як предмет психологічного аналізу. *Наукові записки Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України*. Київ : Ніка-Центр, 2010. Вип. 38. С. 378—387. URL : https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/5147/1/Яблонська-А3_2010_.pdf
163. Barthes R. *Critical essays*. Northwestern University Press, 1972. 279 p.
164. Contemporary Chinese writers. Can Xue's appreciations. URL : <https://web.mit.edu/ccw/can-xue/appreciations-quotes.shtml>
165. Duke M. Introduction, *Modern Chinese Woman*. Armonk : M. E. Sharpe Inc., 1989. 123 p.
166. Eberhard W. *A dictionary of Chinese symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. Routledge & Kegan Paul Ltd. London, 1986. 332 p.
167. Erikson E. *Identity : Youth and Crisis*. New York : W.W. Norton & Company, 1968. 336 p.
168. Fokkema D. *The Semiotics of Literary Postmodernism*. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice / Edited by Hans Bertens, Douwe Fokkema*. Amsterdam – Philadelphia, J. Benjamins, 1997. Pp. 48—87.
169. Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 2020. 408 p.
170. Jaspers K. Was ist Existenzialismus. *Jaspers K. Schriften zur Existenzphilosophie*. Gesamtausgabe Bd.8. Basel: Schwabe, 2018. SS. 175—178.
171. Gilbert M. S., Gubar's. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979.
172. Halfmann R. Literature of the Soul: Die Kafka-Rezeption der chinesischen Autorin Can Xue. *Lili – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. №154. 2009. Pp. 159—172.
173. Irigaray L. *When Our Lips Speak Together. Feminist theory and the body*. New York, 1999. Pp. 82—91.

174. Isaieva N., Vorobey O. Lesia Ukrainka and Qiu Jin: The Confluence of Their Poetic Worlds via Translation. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2021. No 8. pp. 121—145. URL: <https://doi.org/10.18523/kmhj249196.2021-8.121-145>
175. Kolodny A. *Dancing Through The Minefield. The New Feminist Criticism*. London, Virago Press, 1993.
176. Lacan J. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. *Ecrits : A Selection*. New York : W.W. Norton, 1977. Pp. 1—7.
177. Morgan H.T. *Chinese Symbols and superstitions*. California : South Pasadena, 1986. 192 p.
178. Moskalyov. D. The narrator and chronotope in Can Xue's prose. *Ukrainian Journal of Sinology Studies*. № 2. С. 7—14.
179. Perrot M. The New Eve and the Old Adam: Changes in French Women's Conditions at the Turn of the Century. In: *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. New Haven: Yale Univ. Press, 1987.
180. Priestley J. *Essays of five decades*. Selected and with a pref. by Susan Cooper. London: Heinemann, 1969. 310 s.
181. Showalter E. *A Literacy of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, 1977.
182. Showalter E. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London, Virago Press, 1996.
183. The Aesthetic Activity in Modernist Fiction. 2011. URL: <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Interview.pdf>
184. Wedell-Wedellsborg A. Ambiguous Subjectivity: Reading Can Xue. *Modern Chinese Literature*. Edinburgh University Press. Vol. 8, № 1/2. 1994. Pp.7—20. URL: <https://is.gd/8oZ6ZR>
185. 白先勇. 现代主义的刺激 - 评(一个人死了), (山上的小屋). 联合文学. 第 4 期. 1987. С. 206—212. (Бай Сяньюн. Модерністський шок: образ

«людини, яка вмирає» у творі «Хатинка на пагорбі». Тайвань : Об'єднана література, 1987).

186. 蔡江珍. 论英国 ESSAY 与中国散文现代性理论的关系. 福建论坛: 人文社会科学版. 第 3 期. 2007. С. 102—107. (Цай Цзянчжень. Зв'язок між англійським ESSAY та теорією сучасності китайської прози. Фуцзянь : Гуманітарні та соціальні науки, 2007).

187. 残雪. 残雪的疯狂冲击. 残雪文集. 长沙. 湖南文艺出版社. 长沙 . 1998. 477 с. (Цань Сюе. Шалений імпульс Цань Сюе. Чанша : Література і мистецтво Хунань, 1998).

188. 残雪, 邓晓芒. 于天上看见深渊: 新经典主义文学对话录. 陕西人民出版社. 2021. 528 с. (Цань Сюе, Ден Сяоман. Бачити безодню в небі: діалоги про неокласичну літературу. Сіань : Шаньсі, 2021).

189. 残雪. 为了报仇写小说—残雪访谈录. 长沙. 湖南文艺出版社. 2003. (Цань Сюе. Творчість заради помсти – інтерв'ю з Цань Сюе. Чанша : Література і мистецтво Хунань, 2003).

190. 常立. 理性、艺术与真理—残雪创作的精神分析学解读. 小说评论. 第 5 期. 2011. (Чан Лі. Розум, мистецтво та правда — психоаналітична інтерпретація творчості Цань Сюе. Сіань : Асоціація письменників Шеньсі, 2011).

191. 陈骏涛. 《女性文学刍议》. “红辣椒女性文丛” 四川人民出版社. 1995. 1119 с. (Чень Цзюньтао. Роздуми про жіночу літературу. Сичуань : Народне видавництво провінції Сичуань, 1995).

192. 陈晓明. 表意的焦虑: 历史祛魅与当代文学变革. 中央编译出版社. 北京. 2002. 534 с. (Чень Сяомін. Тривога репрезентації: історичне розчарування та сучасна літературна трансформація. Пекін : Центральне компілятивно-перекладацьке видавництво, 2002).

193. 程德培. 折磨着残雪的梦. 上海文学. 第 6 期. 1987. (Чен Дпей. Сон, який мучить Цань Сюе. Шанхай : Шанхайська література, 1987).

194. 戴锦华. 残雪: 梦魇萦绕的小屋. 南方文坛. №5. 2000. (Дай Цзіньхуа. Цань Сюе: Хати́на, яку переслідують жахіття. Наньнін : Південний літературний світ, 2000).
195. 邓晓芒. 《灵魂的城堡—理解卡夫卡. 残雪与卡夫卡 (代跋). 2023. URL: <https://readxiaomang.work/> (Ден Сяоман. Замок душі – розуміння Кафки. Прочитання Сяомана, 2023).
196. 杜娟. 宗璞创作论. 河南师范大学. 河南. 2013. 138 с. (Ду Цзюань. Дослідження творчості Цзун Пу. Хенань : Хенанський педагогічний університет, 2013).
197. 董外平、杨经建. 论楚巫神秘主义与残雪的小说创作. 中国文学研究. 2011. С 55—58. (Дун Вайпін, Ян Цзінцзянь. Про містицизм Чу і творчий процес Цань Сюе. Дослідження китайської літератури. Хунань : Дослідження китайської літератури, 2011).
198. 高玉. 论残雪“反懂”的文学观及其写作. 小说评论. 第5期. 2011. С. 56-60. (Гао Юй. Про «антирозуміння» літературних поглядів Цань Сюе та її творчості. Сіань : Асоціація письменників Шеньсі, 2011).
199. 高玉秋. 残雪文学的意义空间. 博士, 东北师范大学. 2013. 414 с. (Гао Юйцю. Сенсовий Значеннєвий простір літератури Цан Сюе: дис.... доктор. філол. наук: 050106. Чанчунь : Північно-східний педагогічний університет, 2013).
200. 洪子诚. 女作家的创作. 中国当代文学史. 北京大学出版社. 1999. 365с. (Хун Цзичен. Творчість письменниць. Історія сучасної китайської літератури. Пекін : Пекінський університет, 1999).
201. 贺绍俊. 《当代文学新空间》. 中国妇女出版社. 2017. 336 с. (Хе Шаоцзюнь. Новий простір сучасної літератури. Пекін : Китайська жінка, 2017).
202. 胡荣. 艺术之魂的独舞者: 理解残雪. 天津师范大学学报. 2002. (Ху Жун. Соло мистецької душі: розуміння Цань Сюе. Тяньцзінь : Університет Тяньцзінь, 2002).

203. 胡晓宇. 浅析残雪小说中的“小屋”意象. 西江月. 2013. С. 149—151. (Ху Сяоюй. Аналіз образу «хатинка» в творі Цань Сюе. Наньнін : Літературна Гуансі, 2013).

204. 贾蔓. 写梦与梦写: 余华残雪创作比较. 当代文坛. 第 5 期. 2006. С.47—49. (Цзя Мань. Писати про сні та питати уві сні: порівняння Юй Хуа і Цань Сюе. Ченду : Асоціація письменників провінції Сичуань, 2006).

205. 姜红伟. 张洁文学年谱 (1978 - 2020). 中国作家网.2022. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/> (Цзян Хунвей. Творчість і біографія Чжан Цзе. Пекін : Спілка письменників Китаю, 2022).

206. 降红艳. 《女性文学还是性别文学》: 《女性文学》及相关概念辨析 [J]. 云南社会科学. 云南省社会科学院. 期 2(5). 2002. С. 83—87. Цзян Хуньянь. «Жіноча література» або «гендерна література»: аналіз «жіночої літератури» та пов'язаних з нею понять. Юньнань : Академія громадських наук провінції Юньнань, 2002).

207. 金文野. 女性主义文学论略. 文艺评论. 2000. 92 с. (Цзінь Вень'є. Нариси про феміністичну літературу. Хейлунцзян : Літературно-мистецьке об'єднання провінції Хейлунцзян, 2000).

208. 李嘉轩. 地洞中的探险与重建 ——论残雪对卡夫卡《地洞》的接受与解读. 湖南大学, 中国语言文学学院. 长沙. 2022. С. 1—8. URL: <http://surl.li/sadnzj> (Лі Цзясюань. Дослідження та реконструкція в «Норі» — про сприйняття та інтерпретацію Цань Сюе «Нори» Кафки. Чанша : Інститут китайської мови і літератури, 2022).

209. 李天明. 《残雪〈山上的小屋〉象征意义》. 中国文学研究. (吴非译). 2000. № 4. С. 98-102. (Лі Тяньмін. Символічний зміст оповідання Цань Сюе «Хатинка на пагорбі». Хунань : Хунанський педагогічний університет, 2000).

210. 李小江. 《女性/性别的学术问题》. 山东人民出版社出版. 2005. 203 с. (Лі Сяоцзян. Жіночі/гендерні наукові питання. Шаньдун : Народне видавництво Шаньдун, 2005).

211. 李晓峰. 小说: 黑暗灵魂的舞蹈—论残雪的文学观. 《当代文坛》. 第 2 期. 2006. URL: <https://www.doc88.com/p-915952397296.html> (Лі Сяофен. «Танець чорних душ» – про літературні погляди Цань Сюе. Ченду : Сучасний літературний світ, 2006).
212. 刘海燕. 论残雪小说中的先知形象. 重庆师范大学. 2010. Лю Хайянь. Дослідження образу провидця у художній творчості Цань Сюе. Чунцінь : Чунціньський педагогічний університет, 2010).
213. 刘慧敏. 存在主义女性主义与女性的自由与解放——浅析波伏娃的《第二性》. 《重庆科技学院学报》, 社会科学版. 第 13 期. 2010. С 39—42. (Лю Хуеймін. Основні ідеї фемінізму, жіночої свободи та емансипації – аналіз “Другої статі” Бовуар. Чунцінь : Чунціньський інститут науки і технологій, 2010).
214. 刘洁雯. 异象空间的象征化书写—残雪《山上的小屋》的文本分析. 绵阳师范学院学报. 第 40 期. 2021. С. 149—155. (Лю Цзєвень. Різні форми символізації простору – аналіз «Хатинки на пагорбі». Сичуань : Науковий вісник педагогічного інституту Маньян, 2021).
215. 楼肇明. 《女性社会角色·女性想象力·“巫性思维”》. 散文选刊. 第 1 期. 1990. (Лоу Чжаомін. Соціальні ролі жінок – жіноча уява – «відьомське мислення». Харбін : Література провінції Хенань, 1990).
216. 罗璠, 雷浩. 卡夫卡与中国先锋小说现代意识的呈现. 泽海南大学学报. 人文社会科学版. 2018. С. 140—146. (Ло Фан, Лей Хаоцзе. Кафка та представлення сучасної свідомості в китайських авангардних творах. Хайнань : Гуманітарні та соціальні науки, 2018).
217. 马振宏. 中国当代重要小说分年评介. 北京. 中国言实出版社. 第 2 期. 2019. (Ма Чженьхун. Аналіз видатних сучасних китайських творів. Пекін : Мова і правда, 2019).
218. 莫瑕. 残雪小说意象描绘的寓言意味. 现代语文. 文学研究版. 第 7 期. 2008. С. 81—83 (Мо Ся. Алгоритичний підтекст образів у творчості Цань Сюе. Наньцзін : Дослідження літератури, 2008).

219. 穆厚琴. 残雪：从梦魇世界到灵魂王国. 江苏工业学院学报. 第 6 期 . 2005. С. 64—67 (Му Хоуцінь. Цань Сюе: зі світу жахів до царства душі. Цзянсу : Політехнічний університет Цзянсу, 2005).

220. 穆厚琴. 女性主义思潮对残雪小说创作的影响. 南阳师范学院学报. 2009. С. 59—61 (Му Хоуцінь. Вплив феміністичних ідей на творчість Цань Сюе. Наньян : Педагогічний університет Наньян, 2009).

221. 潘小松. 读残雪的文学笔记. 中国社会科学院美国研究所. 2004. URL:http://ias.cssn.cn/lncgyj/xkfl/zhcg/201506/t20150615_2673452.shtml (Пань Сяосун. Прочитайте літературознавчі нотатки Цань Сюе. Пекін : Китайська академія соціальних наук, 2004).

222. 丘峰. 80 年代中期中国先锋小说回眸. 嘉应学院学报. 第 4 期. 1999. С. 43—48. URL: <http://surl.li/bfebfgd> (Цю Фен. Огляд китайських авангардних творів середини 1980-х. Гуандун : Університет Цзян, 1999).

223. 任龙. 卡夫卡与残雪作品中家庭题材的比较研究. 枣庄学院学报. 第 3 期. 2014. (Жень Лун. Порівняльне дослідження теми родини у творчості Ф. Кафки та Цань Сюе. Цзаочжуан : Університет Цзаочжуан, 2014).

224. 盛英. 《二十世纪中国女性文学史》. 上卷. 天津人民出版社版. 1995. 1119 с. (Шень Їн. Історія китайської жіночої літератури в двадцятому столітті. Тяньцзінь : Народне видавництво Тяньцзіня, 1995).

225. 余树森, 陈旭光. 中国当代散文报告文学发展史. 北京大学出版社 . 1996. 354 с. (Ше Шусень, Чень Сюйгуан. Історія розвитку сучасної китайської прози та документальної літератури. Пекін : Пекінський університет, 1995).

226. 苏珊-桑塔格. 湖南女作家残雪成诺贝尔文学奖热门人选, 她是谁? 百家号人民日报 . 2019. URL: <https://salo.li/7612155> (Сьюзен Зонтаг. Письменниця з провінції Хунань Цань Сюе стала фаворитом на Нобелівську премію з літератури, хто вона? Пекін : Женьмінь Жибао, 2019).

227. 首届“大益文学双年奖”颁出五大奖项—新闻—中国作家网. 2020. URL: www.chinawriter.com.cn (Перша літературна премія «Даї» вручила п'ять головних нагород. Китайська мережа письменників, 2020).

228. 谭桂林. 《评残雪近期创作的蜕变倾向》. 代作家评论. 辽宁省作家协会. 第3期. 1989. С. 98—105. (Тань Гуйлін. Дослідження метаморфічних тенденцій в сучасній творчості Цань Сюе. Ляонін : Асоція письменників Ляонін, 1989).

229. 仝铮铮. 《挣扎于恶梦—残雪小说〈山上的小屋〉解读》. 阅读与写作. 2001. С. 93—96. (Тун Чженчжен. Боротьба з кошмарами. інтерпретація оповідання Цань Сюе «Хатинка на пагорбі». Шаньтоу : Університету Шаньтоу, 2001).

230. 王绯. 女性与阅读期待. 陕西:陕西人民出版社. 1991. 230 с. (Ван Фей. Жінки та читацькі очікування. Шаньсі : Народне видавництво Шаньсі, 1991).

231. 王绯. 《在梦的妊娠中痛苦痉挛—残雪的启悟》. 文学评论. 第5期. 1987. С. 67—71. (Ван Фей. Болісні спазми у виношуванні мрій: прозріння Цань Сюе. Пекін : Наукова література, 1987).

232. 王侃. “女性文学”的内涵和视野. 《文学评论》中国社会科学院. 第6期. 1998. С. 88—97 (Ван Кань. Значення та бачення «жіночої літератури». Пекін : Китайська академія суспільних наук, 1998).

233. 吴亮. 一个臆想世界的诞生——评残雪的小说. 当代作家评论. 第4期. 1988. С. 75—84. (У Лян. Зародження уявного світу – дослідження творчості Цань Сюе. Ляонін : Асоція письменників Ляонін, 1988).

234. 吴亮. 《制造“白日梦”——评残雪小说〈黄泥街〉》. 当代作家评论. 辽宁省作家协会. 1989. № 2. С. 59-61 (У Лян. «Створюючи ілюзії: дослідження творів Цань Сюе («Вулиця Жовтої глини»). Ляонін : Асоція письменників Ляонін, 1989).

235. 谢鹏. 论道家哲学传统对残雪和卡夫卡的影响. 湖南女子学院. № 3. 2014. URL: <https://m.fx361.com/news/2014/0312/11486536.html> (Сє Пен. Вплив даоської філософської традиції на Цань Сюе і Кафку. Чанша : Жіночий університет Хунань, 2014).

236. 谢玉娥. 《女性文学研究教学参考资料》. 河南大学出版社出版. 1990. 403 с. (Сє Юй'є. Дослідження жіночої літератури. Харбін : Хенаньський університет, 1990).

237. 严慧. 灵魂的对话——卡夫卡与残雪. 海南师范学院学报 (社科版). № 6. 2002. (Янь Хуей. Діалог душ – Кафка і Цань Сюе. Хайнань : Хайнаньський педагогічний університет, 2002).

238. 岳凯华, 肖毅. 残雪小说的迷宫意象 – 兼与博尔赫斯比较. 创作与评论. № 5. 2009. (Юе Кайхуа. Сяо Ї. Образ лабіринту у творчості Цан Сюе – порівняння з Борхесом. Чанша : Творчість та критика, 2009).

239. 岳薇. 异端狂欢: 爱伦·坡与残雪平行比较研究. 华中师范大学文学院. 2016. (Юе Вей. Хибний карнавал — порівняння творчості Едгара Аллана По та Цань Сюе. Ечжоу : Педагогічний університет Центрального Китаю, 2016).

240. 张浩. 心理-梦境-意象—精神分析视阈下的残雪小说, 深圳大学学报:人文社会科学版. 2014. 201 (Чжан Хао. Психологія – сновидіння – образи – візуальний поріг психоаналізу художньої прози Цань Сюе. Шеньчжень : Журнал Шеньчженьського університету: гуманітарні та соціальні науки, 2014).

241. 张韧. 中国当代文学与 20 世纪世界. 学习与探索. 1997. С. 1—19. URL : <http://rdbk1.ynlib.cn:6251/Qk/Paper/68850#anchorList> (Чжан Жень. Сучасна китайська література ХХ століття. Пекін : Китайський народний університет, 1997).

242. 张振金. 《中国当代散文史》. 百花文艺出版社. 2012. 412 с. (Чжан Чженьцзін. Історія сучасної китайської прози. Тяньцзін : Байхуа, 2012).

243. 桌今. 残雪评传. 长沙. 湖南文艺出版社. 2008. 348 с. (Чжо Цзінь. Критична біографія Цань Сюе. Чанша : Література і мистецтво Хунань, 2008).

244. 卓今. 残雪研究. 长沙. 湖南文艺出版社. 2012. 494 с. (Чжо Цзінь. Дослідження Цань Сюе. Чанша : Література і мистецтво Хунань, 2012).

245. 郑书伟. 生存之维：失望与绝望——卡夫卡与残雪的一种比较. 山东文学. № 8. 2009. (Чжен Шувей. Виміри існування: розчарування та відчай — порівняння Кафки та Цань Сюе. Цзінань : Література Шаньдуня, 2009).

ДОДАТКИ

А. Список опублікованих праць за темою дисертації

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України:

1. Maksymets V. Narrative strategy of Oksana Dragomanova as a marker of the «feminine» picture of the world (in the example of the story «Sentimental Story»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2022. № 57. С. 167–169. ISSN (Online): 2409-1154. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.57.40>
2. Максимець В. Естетика потворного в образній системі прози Цань Сюе. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2023. № 60. С. 124–126. ISSN (Online): 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.1.29>
3. Максимець В. Художній досвід західноєвропейських літератур у рецепції Цань Сюе: прочитання Кафки. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2023. № 2 (24). С. 197-204. ISSN (Online): 2617–3921 DOI <https://doi.org/10.32782/2617-3921.2023.24.197-204>
4. Максимець В. Типологія жіночих образів Цань Сюе (на матеріалі малої прози). *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 35. С. 269–276. ISSN (Online): 2663-4899 DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.47>
5. Максимець В. Голос жінки-митця в есеях-автобіографіях Галини Пагутяк і Цань Сюе. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського, серія «Філологія. Журналістика»*. 2024. Т. 35 (74) № 4. С. 158–166. ISSN (Online): 2710-4664 DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.4.1/27>

**Публікації, у яких додатково висвітлено
наукові результати дисертації:**

6. Максимець В. Рецепція західного літературознавства у творчості Цань Сюе. *Матеріали Всеукраїнської (з міжнародною участю) наукової онлайн конференції «Літературний процес: межі толерантності»*. (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 03.12. 2022). С. 243–246. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/182/3629/8193-1>

7. Максимець В. Творчість Цань Сюе як об'єкт літературно-критичної рецепції: основні тенденції. *Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції «Китайська цивілізація: традиції та сучасність»*. (Інститут Сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 14.12. 2023). С. 313-317. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/253/7187/16056-1>

8. Цимбал С.В., Максимець В.О. Імплицитна вербалізація концепту «мир» у сучасному китайськомовному дипломатичному дискурсі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2023. № 60(2). С. 80—84. ISSN (Online): 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.19>

9. Максимець В. Жіноча проза і жіноча екзистенція: загальні зауваги. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Вектори розвитку філологічних наук у сучасному контексті»/International scientific conference «Development vectors of philological sciences in the modern context»*. (Wloclawek, Republic of Poland. Riga, Latvia, 3–4 квітня, 2024). С. 78-81. URL : <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/458/12346/25803-1>

10. Максимець В. Жінка як «Інша» в чоловічому світі: художній досвід Цань Сюе і Галини Пагутяк. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «XVII Сходознавчі читання А. Кримського»* (Київ, 27–28 червня 2024). С. 43-44. URL : <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/322/9489/21445-1>

Б. Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення й висновки дослідження оприлюднено в доповідях на 11 науково-практичних конференціях, зокрема на *7 всеукраїнських*:

1. VI Конгрес сходознавців (Україна, Київ, 06.12.2022);
2. Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «Дослідження молодих вчених: від ідеї до реалізації» (Україна, Київ, 21-22 квітня 2023);
3. «I Всеукраїнський форум молодих сходознавців» (Україна, Київ, 23-24 травня 2023);
4. II Всеукраїнський форум молодих сходознавців (Україна, Київ, 23–24 травня 2024);

у тому числі на 3 всеукраїнських із міжнародною участю:

5. Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова-онлайн конференція «Літературний процес: межі толерантності» (Україна, Київ, 08.10.2021);
6. VII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Україна, Харків, 13 квітня 2023);
7. Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція «Літературний процес: від нації колонізованої до нації-переможця» (Україна, Київ, 28.04.2023);

та 4 міжнародних наукових конференціях, як-от:

8. IV Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Україна, Харків, 24.03.2023);
9. XVI Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (Україна, Київ, 14.12.2023);
10. Міжнародна наукова конференція «XVII Сходознавчі читання А. Кримського» (Україна, Київ, 27-28 червня 2024),

у тому числі *закордонній*

11. International scientific conference «Development vectors of philological sciences in the modern context» (Польща, Влоцлавек, 3–4 квітня 2024).