

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2'09:821.581'09](=161.2=581):008

ІЛЬНИЦЬКА МАРІЯ БОРИСІВНА  
ДИСЕРТАЦІЯ

**ХУДОЖНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В  
УКРАЇНСЬКІЙ І КИТАЙСЬКІЙ ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

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 \_\_\_\_\_ М. Б. Ільницька

Науковий керівник:

Бровко Олена Олександрівна,

доктор філологічних наук, професор

Київ-2026

## АНОТАЦІЯ

Ільницька М. Б. **Художні експлікації культурної ідентичності в українській і китайській діаспорній прозі другої половини ХХ ст.** – 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, 2026.*

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2026.

У контексті сучасних суспільних викликів, зокрема для України, проблема збереження й утвердження культурної ідентичності набуває стратегічного значення, оскільки пов'язана з питаннями національної стійкості, історичної пам'яті та культурної тяглості. Водночас в умовах еміграції ідентичність зазнає трансформацій, набуваючи гібридних і транскультурних форм, що потребує комплексного наукового осмислення. Дослідження художніх експлікацій культурної ідентичності в українській і китайській діаспорній прозі другої половини ХХ століття дає змогу виявити типологічні збіги й відмінності у способах її репрезентації, розширює компаративний вимір літературознавства та поглиблює розуміння механізмів міжкультурної взаємодії. *Мета дослідження полягає* в комплексному аналізі художньої експлікації культурної ідентичності в українській і китайській діаспорній прозі ХХ століття, зокрема у виявленні її типологічних і індивідуально-авторських особливостей, з'ясуванні специфіки репрезентації ідентичності персонажів у контексті владного, гендерного й міграційного дискурсів, а також у розкритті імагологічних домінант і міжкультурних топосів як форм художньої моделювання західної та східної культур. Вибір корпусу текстів зумовлений тим, що проаналізовані твори, об'єднані специфікою художніх рефлексій у межах владного, гендерного та міграційного дискурсів ХХ століття, репрезентують осмислення культурної ідентичності персонажів як прояву жіночого досвіду. Це дає змогу розкрити

особливості художньої експлікації культурної ідентичності з урахуванням індивідуально-авторської типології.

*Наукова новизна результатів дослідження* полягає в тому, що в дисертації *вперше* виявлено індивідуально-авторські особливості репрезентації культурної ідентичності на матеріалі творів Олени Звичайної, Оксани Драгоманової, Докії Гуменної, Софії Яблонської-Уден, Дженіс Кулик-Кіфер; Саньмао, Чжан Айлін, Юн Чжан, Максін Гонг Кінгстон; поглиблено розуміння художньої специфіки індивідуально-авторської типології культурної ідентичності у творах представниць різних національних літератур; набули подальшого розвитку імагологічні студії з аналізу української й китайської епіки ХХ ст. Наведені цитати з аналізованих текстів китайської літератури подані в нашому перекладі, а саме: уривки з роману Юн Чжан «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» («Wild Swans: Three Daughters of China»); уривки з повістей Чжан Айлін «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋»), «Золоті кайдани» («金锁记»), фрагменти зі збірки Саньмао «Історії Сахари» («撒哈拉的故事»); фрагменти з роману Максін Гонг Кінгстон «Воїтельниця: Спогади про дівочтво серед привидів» («The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts»).

У *Вступі* обґрунтовано актуальність дослідження культурної ідентичності як одного з ключових феноменів сучасного гуманітарного знання в умовах глобалізаційних, міграційних та міжкультурних процесів. Визначено мету і завдання роботи, об'єкт і предмет дослідження; окреслено теоретико-методологічні засади роботи, наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів, зокрема в аспекті осмислення художнього дискурсу як простору формування та репрезентації культурної ідентичності. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження становлять принципи культурних і гендерних студій, літературної антропології, постколоніальної теорії та імагології.

У *першому розділі* – «Теоретико-методологічні засади дослідження культурної ідентичності» – здійснено аналіз основних наукових підходів до розуміння культурної ідентичності як динамічного, процесуального та багаторівневого феномену. Аналіз особливостей художнього моделювання травмованої

ідентичності в автобіографічному наративі спирається також на засади нового історизму, студій травми та пам'яті. У процесі осмислення проблеми культурної ідентичності дослідження спираємося на класичні концепції ідентичності, постколоніальної теорії та феноменології історичного досвіду. Застосування такого комплексного підходу забезпечує міждисциплінарне осмислення художньої репрезентації культурної ідентичності та дає змогу виявити її типологічні й індивідуально-авторські моделі в українській і китайській діаспорній прозі. Простежено специфіку її трактування у західній (індивідуалістичній), східній (колективістській) та українській (синтетичній) наукових традиціях. Визначено ключові структурні складники культурної ідентичності – маркери (мова, культура, історична пам'ять, релігія), параметри (усвідомлення належності) та культурні коди (символічні системи значень). Особливу увагу приділено художньому дискурсу як важливому механізму концептуалізації ідентичності, що через наратив, образну систему та символіку відтворює процеси самоідентифікації, культурної пам'яті та взаємодії «свого» і «чужого».

У *другому розділі* – «Художня специфіка індивідуально-авторської типології культурної ідентичності» – досліджено особливості репрезентації культурної ідентичності в українській і китайській прозі відповідно до авторських інтенцій та художніх стратегій. У підрозділі 2.1 проаналізовано мотиви «схибленості» тоталітарної влади у творах Олени Звичайної та Юн Чжан, що репрезентують кризу ідентичності, спричинену репресивними ідеологіями та руйнуванням особистісної автономії. У підрозділі 2.2 висвітлено гендерний вимір культурної ідентичності у прозі Софії Яблонської-Уден і Чжан Айлін, де жіноча суб'єктивність постає як простір боротьби між традиційними нормами та прагненням до самореалізації. У підрозділі 2.3 розглянуто тему війни у творчості Докії Гуменної та Чжан Айлін як чинник глибинної трансформації культурної ідентичності, що виявляється у зміні ціннісних орієнтирів, поведінкових моделей і світоглядних установок персонажів.

У *третьому розділі* – «Концептуально-змістові особливості української і китайської прози: імагологічний дискурс» – акцентовано на дослідженні культурної ідентичності в контексті репрезентації «Іншого» та міжкультурної взаємодії. У підрозділі 3.1 проаналізовано імагологічні доміанти у прозі Ольги Мак, Оксани Драгоманової та Саньмао, де образи «свого» і «чужого» сформовані через призму культурних стереотипів, досвіду еміграції та соціальної адаптації. У підрозділі 3.2 розкрито функціонування міжкультурних топосів у творчості Софії Яблонської-Уден і Саньмао як художніх моделей простору, в яких відбувається зіткнення, взаємопроникнення та переосмислення культурних ідентичностей. У підрозділі 3.3 досліджено етнічний складник мультикультурної літератури на матеріалі англійської прози Дженіс Кулик-Кіфер і Максін Гонг Кінгстон, де культурна ідентичність постає як результат складних процесів еміграції, асиміляції, збереження культурної пам'яті.

У *Висновках* узагальнено результати дослідження, доведено, що культурна ідентичність є відкритим, динамічним і багаторівневим феноменом, реалізованим у художньому дискурсі через взаємодію індивідуальних і колективних чинників, а також у процесі міжкультурного діалогу. Компаративний метод уможливив зіставлення специфіки західних і східних елементів в аналізованих творах. Культурно-історичний метод дозволив виявити національну своєрідність прози українських і китайських авторок, зумовлену культурним контекстом і конкретно-історичними умовами. Біографічний і психоаналітичний методи використано для декодування символічної мови підсвідомого в художніх текстах, а також для встановлення зв'язків між життєвими обставинами авторів і способами моделювання художнього світу. У роботі здійснено теоретичне осмислення поняття культурної ідентичності, яка розглядається як динамічний процес конструювання спільної єдності та самості на основі системи культурних цінностей, норм, установок і стереотипів. З'ясовано, що культурна ідентичність має поліструктурний характер і включає низку взаємопов'язаних складників, зокрема національну, соціальну, субкультурну, расову та гендерної ідентичності. Дослідження засвідчило, що художній твір може функціонувати як форма

свідомої репрезентації національної ідентичності автора або як її неусвідомлений, латентний прояв, який, однак, активно декодує та впізнає читач у процесі інтерпретації.

У дисертації обґрунтовано, що феномен діаспорної прози (зокрема у творчості Олени Звичайної, Ольги Драгоманової, Ольги Мак, Докії Гуменної, Чжан Айлін, Юн Чжан) постає як історично детермінований літературний дискурс, сформований у координатах колективної та індивідуальної травматичної пам'яті. Цей тип письма відображає не лише особистий досвід вигнання, втрати та примусової мобільності, а й репрезентує ширші соціокультурні зміни, спричинені тоталітарними режимами, війнами та колоніальними практиками. Встановлено, що художня проза функціонує як форма наративного опрацювання травми та водночас як простір реконструкції культурної ідентичності.

Доведено наявність органічного зв'язку між самоідентичністю автора й художнім текстом, у якому письменник постає носієм і транслятором культурної пам'яті, закодованої через систему символів, образів і наративних стратегій. Художній твір у цьому контексті постає як семіотичне поле, в якому індивідуальний досвід еміграції трансформовано як репрезентацію колективної ідентичності, а особисте письмо набуває функції культурного свідчення.

*Теоретичне значення результатів* роботи полягає в обґрунтуванні художньої моделі культурної ідентичності, теоретико-літературному і компаративному дослідженні художнього вираження культурної ідентичності у творчості українських і китайських мисткинь ХХ ст.

*Практичне значення результатів дослідження* полягає в можливості використання його теоретичних положень і аналітичних висновків в освітньому процесі закладів вищої освіти. Матеріали дисертації можуть бути залучені під час викладання курсів порівняльного літературознавства, теорії літератури, історії української літератури, а також курсів, присвячених китайській літературі та міжкультурним студіям. Отримані результати можуть бути використані при укладанні навчально-методичних посібників, розробленні спецкурсів і

навчальних програм, а також у процесі підготовки кваліфікаційних робіт здобувачів різних рівнів вищої освіти.

**Ключові слова:** культурна ідентичність, проза, діаспора, еміграція, тема війни, мотив страху, окупація, тоталітарний режим, ідеологія, автобіографізм, компаративний аналіз, українсько-китайські порівняльні студії, гендерні студії, імагологія, міжкультурна комунікація.

## SUMMARY

**Ilnytska M. B. Artistic explications of cultural identity in late-twentieth-century Ukrainian and Chinese diaspora prose.** – Manuscript.

Dissertation for a Doctoral degree in Philosophy: Research speciality 035 Philology (03 – Humanitarian sciences). – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2026.

The problem of preserving and affirming cultural identity is gaining strategic importance, as it is related to issues of national stability, historical memory, and cultural continuity in the context of modern social challenges, in particular for Ukraine. In conditions of emigration, at the same time, identity undergoes transformations, acquiring hybrid and transcultural forms, which requires a comprehensive scientific understanding. The study of artistic explications of cultural identity in Ukrainian and Chinese diasporic prose in the late-twentieth century makes it possible to identify typological similarities and differences in the methods of its representation, expands the comparative dimension of literary studies, and deepens the understanding of the mechanisms of intercultural interaction. *The purpose of the study is to conduct a comprehensive analysis of the artistic explication of cultural identity in Ukrainian and Chinese diasporic prose of the 20th century, in particular, to identify its typological and individual authorial features, to clarify the specifics of the representation of the characters' identity in the context of power, gender, and migration discourses, as well as to reveal imagological dominants and intercultural topos as forms of artistic modeling of Western and Eastern cultures. The choice of the corpus of texts is due to the fact that the analyzed works, united by the specifics of artistic reflections within the framework of power, gender, and migration discourses of the 20th century, represent the*

understanding of the cultural identity of the characters as a manifestation of female experience. This makes it possible to reveal the features of the artistic explication of cultural identity, taking into account the individual-author typology.

*The scientific novelty of the research results* lies in the fact that the dissertation first revealed individual-author features of the cultural identity representation on the material of the works of Olena Zvychaina, Oksana Drahomanova, Dokia Humenna, Sofia Yablonska-Oudin, Janice Kulyk-Kiefer; Sanmao, Eileen Chang, Jung Chang, Maxine Hong Kingston; the understanding of the artistic specificity of the individual-author typology of cultural identity in the works of representatives of various national literatures was deepened; imagological studies on the analysis of Ukrainian and Chinese epics of the 20th century were further developed. The following quotes from the analyzed texts of Chinese literature are presented in our translation, namely: excerpts novel “Wild Swans: Three Daughters of China” by Jung Chang; excerpts from novellas “Love in a Ruined City” (“倾城之恋”), “Golden Cangues” (“金锁记”) by Eileen Chang, a collection of short stories “Stories of the Sahara” (“撒哈拉的故事”) by Sanmao; fragments from novel “The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts” by Maxine Hong Kingston.

*The Introduction* substantiates the relevance of the study of cultural identity as one of the key phenomena of modern humanitarian knowledge in the context of globalization, migration and intercultural processes. The goal and objectives of the work, the object and subject of the study are determined; the theoretical and methodological principles of the work, scientific novelty, theoretical and practical significance of the results are outlined, in particular in the aspect of understanding artistic discourse as a space for the formation and representation of cultural identity. The theoretical and methodological basis of the study is the principles of cultural and gender studies, literary anthropology, postcolonial theory and imagology.

*The Chapter One* – “Theoretical and methodological principles of cultural identity research” – analyzes the main scientific approaches to understanding cultural identity as a dynamic, procedural and multi-level phenomenon. The analysis of the features of artistic modeling of traumatized identity in autobiographical narrative is also based on

the principles of new historicism, trauma and memory studies. The study relies on classical concepts of identity, postcolonial theory and phenomenology of historical experience in the process of understanding the problem of cultural identity. The use of such a comprehensive approach provides an interdisciplinary understanding of the artistic representation of cultural identity and makes it possible to identify its typological and individual-authorial models in Ukrainian and Chinese diasporic prose. The specifics of its interpretation in Western (individualistic), Eastern (collectivist) and Ukrainian (synthetic) scientific traditions are traced. The key structural components of cultural identity are identified – markers (language, culture, historical memory, religion), parameters (awareness of belonging) and cultural codes (symbolic systems of meanings). Particular attention is paid to artistic discourse as an important mechanism for conceptualizing identity, which through narrative, figurative system and symbolism reproduces the processes of self-identification, cultural memory and interaction of “the Self” and “the Other”.

*The Chapter Two* – “Artistic Specificity of Individual-Author Typology of Cultural Identity” – examines the features of the representation of cultural identity in Ukrainian and Chinese prose in accordance with the author’s intentions and artistic strategies. Subsection 2.1 analyzes the motives of the “insanity” of totalitarian power in the works of Olena Zvychaina and Jung Chang, which represent the identity crisis caused by repressive ideologies and the destruction of personal autonomy. Subsection 2.2 highlights the gender dimension of cultural identity in the prose of Sofia Yablonska-Oudin and Eileen Chang, where female subjectivity appears as a space of struggle between traditional norms and the desire for self-realization. Subsection 2.3 examines the theme of war in the works of Dokia Humenna and Eileen Chang as a factor in the profound transformation of cultural identity, which is manifested in changes in the values, behavioral models, and worldviews of the characters.

*The Chapter Three* – “Conceptual and semantic features of Ukrainian and Chinese prose: imagological discourse” – focuses on the study of cultural identity in the context of the representation of the “Other” and intercultural interaction. Subsection 3.1 analyzes imagological dominants in the prose of Olha Mak, Oksana Drahomanova, and

Sanmao, where the images of “the Self” and “the Other” are formed through the prism of cultural stereotypes, the experience of emigration, and social adaptation. Subsection 3.2 reveals the functioning of intercultural topos in the work of Sofia Yablonska-Oudin and Sanmao as artistic models of space in which cultural identities collide, interpenetrate, and reinterpret. The ethnic component of multicultural literature is explored using the English-language prose of Janice Kulyk-Kiefer and Maxine Hong Kingston, where cultural identity appears as the result of complex processes of emigration, assimilation, and the preservation of cultural memory in subsection 3.3.

*The Conclusions* summarize the results of the study, proving that cultural identity is an open, dynamic and multi-level phenomenon, realized in artistic discourse through the interaction of individual and collective factors, as well as in the process of intercultural dialogue. The comparative method made it possible to compare the specifics of Western and Eastern elements in the analyzed works. The cultural-historical method made it possible to identify the national originality of the prose of Ukrainian and Chinese authors, determined by the cultural context and specific historical conditions. Biographical and psychoanalytic methods were used to decode the symbolic language of the subconscious in artistic texts, as well as to establish connections between the life circumstances of the authors and the methods of modeling the artistic world. The work provides a theoretical understanding of the concept of cultural identity, which is considered as a dynamic process of constructing community unity and selfhood based on a system of cultural values, norms, attitudes and stereotypes. It was found that cultural identity is polystructural in nature and includes a number of interrelated components, including national, social, subcultural, racial, and gender identity. The study showed that a work of art can function as a form of conscious representation of the author’s national identity or as its unconscious, latent manifestation, which, however, is actively decoded and recognized by the reader in the process of interpretation.

The dissertation substantiates that the phenomenon of diasporic prose (in particular, in the works of Olena Zvychaina, Olha Drahomanova, Olha Mak, Dokia Humenna, Eileen Chang, Jung Chang) appears as a historically determined literary discourse,

formed in the coordinates of collective and individual traumatic memory. This type of writing reflects not only the personal experience of exile, loss and forced mobility, but also represents broader socio-cultural fractures caused by totalitarian regimes, wars and colonial practices. It is established that literary prose functions as a form of narrative processing of trauma and at the same time as a space for the reconstruction of cultural identity.

The existence of an organic connection between the author's self-identity and the literary text is proven, in which the writer appears as a carrier and translator of cultural memory, encoded through a system of symbols, images and narrative strategies. The literary work in this context appears as a semiotic field in which the individual experience of emigration is transformed as a representation of collective identity, and personal writing acquires the function of cultural testimony.

*The theoretical significance of the results* of the research lies in the substantiation of the artistic model of cultural identity, the theoretical, literary and comparative study of the artistic expression of cultural identity in the work of Ukrainian and Chinese female artists of the 20th century.

*The practical significance of the research results* lies in the possibility of using its theoretical provisions and analytical conclusions in the educational process of higher education institutions. The materials of the dissertation can be used when teaching courses in comparative literature, literary theory, history of Ukrainian literature, as well as courses devoted to Chinese literature and intercultural studies. The results obtained can be used in compiling teaching aids, developing special courses and curricula, as well as in the process of preparing qualification works for applicants of various levels of higher education.

**Keywords:** cultural identity, prose, diaspora, emigration, war theme, fear motif, occupation, totalitarian regime, ideology, autobiography, comparative analysis, Ukrainian-Chinese comparative studies, gender studies, imagology, intercultural communication.

**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. Pnytska M.B. Common image characteristics of a woman in the works by Sofia Yablonska-Oudin and Eileen Chang. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Vol. 29. Pp. 168-175. ISSN (Online): 2663-4899. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.2.32>
2. Pnytska M.B. Cultural identity as a complex multi-component phenomenon. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. Vol. 35. Pp. 374-377. ISSN (Online): 2663-4899. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.63>
3. Pnytska M.B. Government “insanity” motives in Olena Zvychaina’s and Eileen Chang’s works. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2022. Vol. 53. №2. Pp. 67-72. ISSN (Online): 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.53-2.15>
4. Pnytska M.B. Identity of multicultural literature as an example of the works of Janice Kulyk Kiefer, Maxine Hong Kingston. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2024. Vol. 67. Pp. 156-161. ISSN (Online): 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.67.36>
5. Pnytska M.B. Imagological dominants in the work by Olha Mak. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Vol. 30. Pp. 254-258. ISSN (Online): 2663-4899. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.30.47>
6. Pnytska M.B. The specifics of fiction by Oksana Drahomanova and Sanmao. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2024. Vol. 65. Pp. 172-175. ISSN (Online): 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.37>
7. Бровко О.О., Ільницька М.Б. Типологічні сходження творчості Олени Звичайної та Чжан Айлін: мотиви конструювання ідентичності персонажів *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2021. Вип. 48. Том 2. С. 115-118. ISSN (Online): 2409-1154. DOI

<https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-2.26> (особистий внесок становить 50 %: проаналізовано тексти, виявлено специфіку творчості Чжан Айлін).

8. Бровко О.О., Ільницька М.Б. Художня рецепція війни й окупації у творчості Докії Гуменної і Юн Чжан *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 42. Т.2. С.261-266 (особистий внесок становить 75 %: проаналізовано мотиви страху і безвиході, занурення в психологічний стан персонажів у контексті опису обставин і деталізації побуту текстах Докії Гуменної і Юн Чжан).

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

1. Ільницька М. Амбівалентність почуттів (Чжан Айлін «Кохання в зруйнованому місті» // *Матеріали IV Всеукраїнської (із міжнародною участю) науково-методичної конференції «Питання сходознавства в Україні»*. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 26.03.2020 р.). С. 80-81. URL:

[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39068/3/I\\_Sytnyk\\_NMK\\_NHU\\_KUBG.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39068/3/I_Sytnyk_NMK_NHU_KUBG.pdf)

2. Ільницька М. Психологізм та психологічний аналіз у працях китайських митців 20-х-30-х рр. XX ст. // *Матеріали V Всеукраїнської науково-методичної конференції з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні»*. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 15.04.2021) С. 63-65 URL:

<https://international-relations-tourism.karazin.ua/themes/irtb/resources/c3fbdff431b409b5d05f93efbf8b71d6.pdf>

3. Ільницька М. Людський страх та мотив «схибленості» влади у творах Олени Звичайної та Чжан Айлін. *Матеріали III Міжнародної науково-методичної конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи»*. (Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 6.05.2022). С. 41-42. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ffc2ba65-a8e7-4f64-8f73-d7e74272e0c4/content>

4. Ільницька М. Відзеркалення мотиву «скаженого» материнства в повісті Чжан Айлін «Золоті кайдани». *Матеріали VI Всеукраїнської дистанційної науково-методичної конференції з міжнародною участю «Питання сходознавства в*

Україні». (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 25.05.2022). С. 21-22. URL: <https://drive.google.com/file/d/1ewR8K3yCU2WUT3XP-W9VbkRzJRjdAwTl/view>

5. Ільницька М. Імагологічні образи в творчості Оксани Драгоманової та Саньмао. *Матеріали V Міжнародної науково-методичної конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи»*. (Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 29.03.2024). С. 73-74. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c7790549-4dda-4019-bff8-966fa14998a2/content>

6. Ільницька М. Міжкультурна складова художньої прози Софії Яблонської та Саньмао. *Матеріали VIII Всеукраїнської дистанційної науково-методичної конференції з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні»*. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 18.04.2024). С. 24-26. URL: <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/c28c0101-d51b-44ac-a393-d4fdd70b34d9/content>

7. Ільницька М. Самоідентифікація Дженіс Кулик-Кіфер (на прикладі книги спогадів («Honey and Ashes»)). (Self-identification by Janice Kulyk Keefer (using memoir book (“Honey and Ashes”))). *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Eastern European Science Forum Excellence in Science: Implementing Innovative Solutions into Practice*. (Kharkiv, 2-4.09.2024). С. 49-52. URL: <https://eesf.report/wp-content/uploads/2024/09/2-4.09.2024-excellence-in-science-implementing-innovative-solutions-into-practice.pdf>

8. Ільницька М. Своєрідність емігрантської прози Чжан Айлін. Гендерне питання і новаторство. *Матеріали IX Всеукраїнської дистанційної науково-методичної конференції з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні»*. (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 8.05.2025). С. 71-72. URL: <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/e0cccc24-425f-47aa-b92b-8ded4ed22a42/content>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</b>	
1.1 Феномен культурної ідентичності в теоретичному осмисленні: концептуальні підходи, система маркерів і культурних кодів.....	27
1.2. Художній дискурс як механізм концептуалізації культурної ідентичності.....	49
Висновки до Розділу 1.....	57
<b>РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ ТИПОЛОГІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</b>	
2.1. Мотиви «схибленості» влади у творах Олени Звичайної, Юн Чжан.....	59
2.2. Особливості репрезентації гендерної тематики прози Софії Яблонської-Уден, Чжан Айлін.....	85
2.3. Індивідуально-авторське трактування теми війни в творчості Докії Гуменної, Чжан Айлін.....	114
Висновки до Розділу 2.....	131
<b>РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНО-ЗМІСТОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ І КИТАЙСЬКОЇ ПРОЗИ: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС</b>	
3.1. Імагологічні домінанти художньої прози Ольги Мак, Оксани Драгоманової, Саньмао.....	136
3.2. Міжкультурні топоси творчості Софії Яблонська-Уден, Саньмао.....	154
3.3 Етнічний складник мультикультурної літератури: англомовна романістика Дженіс Кулик-Кіфер, Максін Гонг Кінгстон.....	176
Висновки до Розділу 3.....	197
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	202
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	209

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Інтерес української гуманітаристики до питань національно-культурної ідентичності мотивується незавершеними дискусіями, які загострилися ще в 1990-х роках. Проблематика міждисциплінарних студій, спрямованих на визначення структурних рівнів, диференціацію і дослідження найбільш актуальних для сучасного світу типів ідентичностей, серед яких вирізняють етнічну, культурну, національну, громадянську, цивілізаційну, аксіологічну, регіональну, європейську, азійську, гендерну, транскультурну, «розсіяну», «плинну», квазіідентичність, гібридну ідентичність тощо. Особливою проблемою є осмислення збереження, трансформації, конструювання ідентичності в процесі міграції.

У сучасних умовах інтенсифікації міжкультурних контактів і водночас загострення питань національної самоідентифікації проблема культурної ідентичності набуває особливого значення. Художня література постає одним із ключових просторів репрезентації, осмислення й конструювання культурних ідентичностей, адже в ній відображено складні процеси взаємодії національного та глобального, локального й універсального, традиції та модерності.

Актуальність дослідження художніх експлікацій культурної ідентичності зумовлена необхідністю глибшого розуміння механізмів формування культурних смислів у літературному дискурсі, а також виявлення способів, за допомогою яких література реагує на сучасні соціокультурні виклики. У контексті українського суспільства, що перебуває в стані переосмислення, утвердження і боротьби за збереження власної ідентичності, аналіз цих процесів набуває не лише теоретичного, а й практичного значення. Ж. Денисюк зауважує, що «українська культурна ідентичність є ключовим фактором національної стійкості, що забезпечує єдність суспільства, протидію зовнішнім загрозам і повоєнне відновлення країни. Важливу роль у цьому процесі відіграє культурна політика, яка сприяє захисту української мови, національної пам'яті, мистецтва й інформаційного простору» [38, с. 113].

Окрім того, аналіз художніх форм репрезентації культурної ідентичності сприяє розширенню теоретико-методологічного інструментарію сучасного літературознавства, поглиблює розуміння міжкультурного діалогу в художньому тексті.

До осмислення проблеми ідентичності звертається вже не одне покоління дослідників різних країн. Так, американський філософ, політичний економіст і публіцист Френсіс Фукуяма констатує, що «потреба людини у визнанні її ідентичності – основна ідея, що об'єднує багато процесів у сучасній світовій політиці» [123, с. 15]. Водночас спостерігати глибокий, але концептуально невирішений у гуманітаристиці ХХ століття конфлікт між ідентичностями, сформованими, зокрема, на основі гендеру й національності, а також між феміністичним і патріотичним дискурсами, разом із тим, дискусії щодо специфіки ідентичності мігрантів. Так, в есеї «Власна кімната» Вірджинія Вулф поставила під сумнів можливість жіночого патріотизму. Спираючись на тезу про те, що соціальний договір між державою та громадянином історично не поширювався на жінок, авторка формулює таку позицію: «Як жінка, я не маю країни. Як жінка, я не хочу країни. Як жінка, моя країна – це весь світ» [30].

В есеї «Думки про вигнання» Едвард Саїд відзначає, що для більшості людей досвід безпосереднього сприйняття обмежується тільки однією культурою, одним середовищем; натомість вигнанець знає з досвіду як мінімум дві культури; його межовий стан, викликаний міграцією, за Едвардом Саїдом, можна порівняти з музичним поняттям контрапункту [224, с. 191-192].

Водночас, як засвідчує, зокрема, аналіз художніх текстів, ці дискурси позначені складністю, багатовимірністю, потенційною внутрішньою суперечливістю, що потребує додаткового теоретичного осмислення. Нам близькі ідеї Марти Богачевської, яка наголошує, що “феміністки, які живуть в державах, де їхня етнічна культура не була домінантною, змушені боротися водночас і за національне, і за гендерне утвердження”, відповідно йдеться про спроби відновити “культурну ідентичність у багатокультурному контексті” [11]. За твердженням Марти Богачевської, “націю та жінку можна редукувати до єдиного

визначення лише в тих суспільствах, де індивіда розглядають виключно як частину чітко структурованого цілого” [11]. Дослідниця наголошує: “Розвинуті спільноти складаються з різноманітних індивідів та груп індивідів, які постійно змінюються, взаємодіють і взаємодоповнюються, утворюючи єдине динамічне ціле. У розвинених суспільствах особі притаманно багато ідентичностей, вона грає багато ролей. Якщо суспільство відкрите, тобто індивід може бути самим собою, – суспільні ролі доповнюють одна одну і не конфліктують із суспільством” [12].

Саме ці концептуальні положення дають підстави сфокусувати дослідження на текстах, створених мисткинями діаспори, оскільки (за Мартою Богачевською), “у суспільстві із чітко стратифікованими функціями і жорстко визначеними для кожної особи ролями, індивід не може повністю розкрити свій потенціал, бо таке суспільство детермінує його функцію, і не допускає інших шляхів поза собою”. Диктатура визначає ролі своїх суб’єктів; у розвинутих демократіях індивідууми творять суспільство, яке формує дієздатну державу [12]. Нам близька також думка дослідниці щодо динаміки “зростання інтересу до націоналізму та фемінізму”, що “робить аналіз обох цих явищ в академічних колах дедалі витонченішим, а публічна дискусія довкола цих рухів породжує суперечливі підходи” [12].

Україна та Китай пройшли періоди радикального тоталітарного режиму, тому література відповідним чином відображає ці рефлексії і жіночий ракурс бачення дій влади і оцінка цих дій, і власна діяльність у контексті цих дій також впливає на формування поглядів авторок та художньої репрезентації культурної ідентичності в літературі діаспори в контексті жіночого досвіду. Отже, у формуванні корпусу текстів, що становлять матеріал дослідження, ми зупинилися на епіці, створеній письменницями-жінками.

Дослідницькі пошуки останніх років засвідчують розширення компаративного аспекту вивчення зв’язків літератури України з літературами Далекого Сходу. Зокрема, Н. Кобзей запропонувала оригінальну інтерпретацію українсько-китайських літературних кореляцій, які демонструють взаємодію різнорідних культур і дають змогу виявити спільні точки дотику між творчістю Володимира

Винниченка і Лу Сіня [62]. Спираючись на типології міжлітературного діалогізму, розроблену Л. Оляндер, О. Крижановська подає огляд українсько-китайських літературних зав'язків [74]. У дисертації В. Максимець «Художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе» вперше здійснено системне компаративне дослідження малої епіки й есеїстики української і китайської авторок в аспекті художнього відтворення специфіки буття жінки в сучасному світі [85].

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю осмислити механізми, структурно-змістові особливості, виявити спільне і відмінне в художніх експлікаціях культурної ідентичності в літературно-мистецькому дискурсі різних країн, зокрема, в українській і китайській діаспорній прозі другої половини ХХ ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Проблематика дисертації суголосна напрямові науково-дослідної роботи кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства, кафедри світової літератури Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№0117U005200), реалізованої впродовж 2018-2024 рр., а також пов'язана з науковою темою кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Література як інтелектуальний код суспільних трансформацій в Україні: кінець ХІХ – початок ХХІ ст.» (2025-2026 рр.)

**Мета дослідження** полягає в комплексному аналізі художньої експлікації культурної ідентичності в українській і китайській діаспорній прозі ХХ століття, зокрема у виявленні її типологічних і індивідуально-авторських особливостей, з'ясуванні специфіки репрезентації ідентичності персонажів у контексті владного, гендерного й міграційного дискурсів, а також у розкритті імагологічних домінант і міжкультурних топосів як форм художньої моделювання західної та східної культур.

Мета дисертації зумовила необхідність розв'язання низки завдань:

*уточнити* поняттєво-категоріальний апарат дослідження, зокрема поняття культурної ідентичності;

*схарактеризувати* проблематику студій культурної ідентичності в українському і китайському наукових дискурсах;

*висвітлити* основні художні тенденції розкриття індивідуально-авторської типології культурної ідентичності в художній літературі на матеріалі творчості Олени Звичайної, Чжан Айлін, Докії Гуменної, Юн Чжан;

*розкрити* специфіку імагологічних доміант художнього світу прози Ольги Мак, Оксани Драгоманової, Софії Яблонської-Уден, Саньмао;

*виявити* художні прийоми конструювання міжкультурних топосів англомовної романістики Дженіс Кулик-Кіфер і Максін Гонг Кінгстон.

**Об'єкт дослідження:** романи Олени Звичайної «Страх», Докії Гуменної «Хрещатий Яр», Ольги Мак «Жаїра», повість Оксани Драгоманової «По той бік світу»; романи Софії Яблонської-Уден «З країни рижу та опію», «Чар Марока», збірка «Листи з Парижа. Листи з Китаю»; історичний роман-автобіографія Юн Чжан «Дикі лебеді: три доньки Китаю» («Wild Swans: Three Daughters of China»); оповідання Чжан Айлін «Хіть і пересторога» («色、戒»), повісті «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋»), «Золоті кайдани» («金锁记»); збірка Саньмао «Історії Сахари» («撒哈拉的故事»); романи Максін Гонг Кінгстон «Воїтельниця: Спогади про дівочтво серед привидів» («The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts»), Дженіс Кулик-Кіфер «Мед і попіл: історія сім'ї» («Honey and Ashes: A Story of Family»).

**Предмет дослідження:** художнє вираження культурної ідентичності у творчості українських і китайських мисткинь.

**Вибір корпусу текстів** зумовлений тим, що обрані для аналізу й інтерпретації твори, об'єднані своєрідністю мистецьких рефлексій у контексті владного, гендерного і міграційного дискурсів ХХ століття, художнім осмисленням культурної ідентичності персонажів як вияву жіночого досвіду, на нашу думку, дають змогу розкрити специфіку художньої експлікації культурної ідентичності з урахуванням індивідуально-авторської типології.

Творчість письменниць української діаспори Олени Звичайної, Ольги Драгоманової, Ольги Мак; проза Чжан Айлін китайського й американського періодів; художній доробок мандрівниць і мисткинь Софії Яблонської-Уден і Саньмао, а також англомовна романістика Дженіс Кулик-Кіфер і Максін Гонг Кінгстон репрезентують культурно-естетичні феномени, що відображають процеси переосмислення стереотипів і водночас віддзеркалюють складний психологічний простір жінки-митця різних національних літератур у період руйнування традиційної системи цінностей і сприйняття потужного впливу західної цивілізації, демонструють типологічні сходження і відмінності художнього конструювання власної культурної і етнічної належності в імперській, колоніальній, постколоніальній культурі.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють другу половину ХХ ст. Обраний період зумовлений актуалізацією мілітарного, міграційного, владного дискурсу як чинника творчості, відстоювання (зміни / втрати) ідентичності. Верхня межа визначається зміною політичних, соціально-економічних умов у суспільстві, які вплинули на трансформацію ідентичності автора, персонажів і читачів, зокрема, завершенням «холодної війни», впливом ідей мультикультуралізму як політико-ідеологічної доктрини. Більшість аналізованих текстів написані і вперше надруковані в 50-і рр. ХХ століття, проте для поглиблення розуміння специфіки художніх експлікацій культурної ідентичності, увиразнення синхронійних і діахронійних аспектів дослідження творів різних національних літератур, залучаємо до аналізу тексти Софії Яблонської-Уден, написані в 30-і рр., твори Чжан Айлін «Кохання у зруйнованому місті», «Золоті кайдани» 40-х рр., прозу Саньмао і Максін Гонг Кінгстон 70-х, а також твори Юн Чжан і Дженіс Кулик-Кіфер 90-х рр. ХХ ст.

**Теоретико-методологічна основа роботи.** В осмисленні проблеми культурної ідентичності спираємося на класичні дослідження Ч. Тейлора «Джерела себе» [117], Е. Д. Сміта «Національна ідентичність» [113], есеї Е. Саїда «Думки про вигнання» [224], Г. Бгабги «Нація і нарація» [214], студії Ф. Фукуями «Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості» [123], розвідки з

феноменології історичного досвіду Ф. Р. Анкерсмита [137; 138], праці М. Гібернау [171], М. Богачевської [11; 12] та ін.

До наукового дискурсу роботи залучені дослідження Цзіньцзюнь Вана «Порівняльне дослідження китайської та західної культур на тлі інтернаціоналізації та диверсифікації» [241], Ван Нін «Діаспорне письменництво та реконструкція китайської національної та культурної ідентичності чи ідентичностей у глобальному постколоніальному контексті» [243], Мелоді Ю. Лі «Милий дім»: переміщення та приналежність у діаспорній китайській літературі після 1960-х років [205], Чжай Веньян «Питання нелегітимності: література в діаспорі» [259], Лю Лі та Сай Шуан «Цінність ідентичності і духу патріотизму в китайській культурі» [209], Юйцяо Цай «Культивування концепту спільноти китайської етнічної групи з точки зору культурної ідентичності» [144], І. Чаручінда «Аналіз зміни ідентичності жінок в Китаї як відображення в сучасній творчості діаспори китайських письменниць-феміністок» [153], Цзихань Чень [159], Цзо Бінь [143], публікації Гао Янь [170], Гао Сяоцзюнь [169], Бінь Ван [141], присвячені механізмам культурного наслідування, проблемі взаємодії традиційної культури і сучасних процесів модернізації в житті китайського суспільства другої половини ХХ ст.

У дослідженні художньої експлікації культурної ідентичності в літературних текстах спираємося на:

- компаративні студії Е. Касперського [58], Д. Дюришина [116], П. Брюнеля [116], В. Будного [17], М. Ільницького [17], О. Гальчук [31], Л. Грицик [34], Ю. Ковбасенка [64], Д. Наливайка [96], П. Іванишина [50; 51; 52] та ін.;

- роботи, присвячені літературному процесу української діаспори й еміграції (В. Мацько [88], В. Кузь [75; 76], І. Руснак [105], О. Астаф'єв [4; 5; 6], О. Бровко [14; 15; 16], В. Просалова [120]);

- розвідки, що стосуються художньої репрезентації жіночого досвіду (О. Шаф [125], С. Жигун [45; 46; 47]);

- дослідження, зосереджені на вивченні літератури китайської діаспори (Ши Шу-мей [228; 229], Хлоя Дж. Орчард [216], Шень Вейвей [227], М. Лем [199], Цзін Цу [238], Джонатан Л. Харт [175], Чень Я-шу [157]);

- літературознавчі праці, спрямовані на висвітлення різних аспектів поетики і проблематики китайської прози другої половини ХХ ст. (Н. Ісаєва [53; 54; 55; 56; 57], О. Воробей [21; 28; 29], М. Война [24; 25; 26; 27], Е. Велін [213], А. Ліндсей [207], Шеннон М. Канелла [145], М. Галік [168], Чжао Тяньюе [261], Ван Сяопін [246], Сюй Лінвень [253], Ван Мяомяо [242], Нін Ван [215], Хуань Чжао [180], Лі Чень [202] та інші);

- розвідки, присвячені азійсько-американській літературі (Т. Вечоринська [21; 22; 23; 92; 93; 94], Н. Поліщук [98], О. Мащенко [89; 90], В. Селігей [110; 111; 112], Тан Тяньцін [237], Сяочун Су [233], Янлі Сян [250], Чжан Лунхай [264], Дун Лі Ісбістер [203], Тан Фан [234], Карлі Нг Йор-лін [257] та ін.).

У дисертації застосовано комплекс наукових методів:

- *біографічний метод* допомагає побачити складний діалог між особистим досвідом і ширшим соціокультурним контекстом; є інструментом для глибшого осмислення художніх репрезентацій культурної ідентичності в поєднанні індивідуального і колективного вимірів в аналізі фактів літературного процесу; також потрібний для встановлення зв'язків між фактами життя та способами моделювання художнього світу

- *психоаналітичний метод* дає змогу глибше осмислити художню репрезентацію травматичного досвіду, зокрема через аналіз символіки, метафорики, образів тіла, мовчання та повторюваних мотивів; дозволяє дослідити механізми колективної травми, що формує спільну культурну пам'ять і впливає на моделі поведінки, мислення та самоусвідомлення в межах певної спільноти;

- *компаративний метод* застосовано для зіставлення специфіки функціонування західних і східних елементів в аналізованих текстах; дозволяє розкрити динаміку міжкультурного діалогу, у межах якого формується багатовимірною культурною ідентичністю персонажів і авторів;

- *культурно-історичний метод* дає змогу сфокусувати увагу на виявленні національної специфіки творів українських і китайських авторок, зумовленої культурним середовищем та історичним часом; цей метод уможлиблює виявлення особливостей формування культурної ідентичності в умовах тоталітарних режимів, колоніального досвіду, еміграції та міжкультурної взаємодії, сприяє аналізу того, як історичний контекст (репресії, війни, соціальні трансформації) відображено в художній свідомості і трансформовано у відповідні образи, мотиви та наративні стратегії.

Розробка теоретико-методологічних підходів до вивчення проблем ідентичності й інтерпретація творів різних національних літератур спирається на принципи *культурних студій, гендерних студій, літературної антропології, постколоніалізму, імагології*. Компаративне дослідження особливостей художнього моделювання травмованої ідентичності в автобіографічній наративній практиці спирається на теоретико-методологічні засади *нового історизму, студій травми і пам'яті*.

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в тому, що *вперше* виявлено індивідуально-авторські особливості репрезентації культурної ідентичності на матеріалі творів Олени Звичайної, Оксани Драгоманової, Докії Гуменної, Софії Яблонської-Уден, Дженіс Кулик-Кіфер; Саньмао, Чжан Айлін, Юн Чжан, Максін Гонг Кінгстон; *поглиблено розуміння* художньої специфіки індивідуально-авторської типології культурної ідентичності у творах представниць різних національних літератур; *набули подальшого розвитку імагологічні студії з аналізу* української й китайської епіки ХХ ст.

**Теоретичне значення результатів** роботи передбачає теоретичне обґрунтування художньої моделі культурної ідентичності, теоретико-літературному і компаративному дослідженні художнього вираження культурної ідентичності у творчості українських і китайських мисткинь ХХ ст.

**Практичне значення результатів дослідження.** Одержані результати дослідження можуть бути використані в освітньому процесі під час викладання курсів порівняльного літературознавства, теорії літератури, історії китайської

літератури, історії української літератури, міжкультурної комунікації. Матеріали та висновки дослідження можуть бути залучені до розробки навчально-методичних посібників із зазначених дисциплін, а також використані здобувачами у процесі підготовки кваліфікаційних робіт першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів вищої освіти.

**Особистий внесок здобувача.** Матеріал дисертації та висновки наукового дослідження висвітлюють результати, отримані одноосібно. Будь-які форми використання наукових праць інших дослідників зазначені в тексті дисертації відповідними покликаннями. Наведені цитати з аналізованих текстів китайської літератури подані в нашому перекладі, а саме: уривки з роману Юн Чжан «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» («Wild Swans: Three Daughters of China»); уривки з повістей Чжан Айлін «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋»), «Золоті кайдани» («金锁记»), уривки з оповідання «Хіть і пересторога» («色、戒»); уривки зі збірки Саньмао «Історії Сахари» («撒哈拉的故事»); уривки з книги спогадів Дженіс Кулик-Кіфер «Мед і попіл. Історія родини» («Honey and Ashes»); уривки з роману Максін Гонг Кінгстон «Воїтельниця» («The Woman Warrior»).

**Апробація матеріалів дисертації.** Основні ідеї та засади наукового дослідження оприлюднено у формі доповідей на 12 науково-практичних конференціях різних рівнів, зокрема на 9 *всеукраїнських*, а саме:

IV Всеукраїнська (із міжнародною участю) науково-методична конференція «Питання сходознавства в Україні» (26 березня 2020 р. м. Харків);

V Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» (Київ, 4 листопада 2020 р.);

V Всеукраїнська науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 15 квітня 2021 р.);

Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція «Літературний процес: межі толерантності» (Київ, 8 жовтня 2021 р.);

VI Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавства і мовознавства» (Київ, 18 листопада 2021 р.);

VI Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 25 травня 2022 р.);

VIII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 18 квітня 2024 р.);

IX Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 8 травня 2025 р.);

Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція «Літературний процес: фемінний і маскулінний дискурси» (Київ, 16 травня 2025 р.);

*трьох міжнародних наукових конференціях, як-от:*

III Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Харків, 6 травня 2022 р.);

V Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Харків, 29 квітня 2024 р.);

II Міжнародна науково-практична конференція. Eastern European Science Forum Excellence in Science: Implementing Innovative Solutions into Practice (Харків, 2-4 вересня 2024 р.).

**Публікації.** Наукові результати дослідження висвітлено в 16 наукових публікаціях, із них *вісім* розміщено в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України (*шість* – одноосібних, *дві* публікації у співавторстві), вісім апробаційних публікацій додатково відображають наукові результати дослідження.

**Структура дослідження** зумовлена її загальною метою і завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (276 позицій). Загальний обсяг рукопису – 234 сторінки, із них – 209 сторінок основного тексту.

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

### **1.1 Феномен культурної ідентичності в теоретичному осмисленні: концептуальні підходи, система маркерів і культурних кодів**

Культурна ідентичність постає ключовим аналітичним конструктом у дослідженні міжлітературних паралелей. У контексті глобалізаційних і міграційних процесів індивід, належний до певної національно-культурної спільноти, опиняється в іншому культурному середовищі, що репрезентує відмінні звичаї, традиції, релігійні практики та інші складники культурної ідентичності.

Завданням до цього підрозділу є уточнення поняттєво-категоріального апарату дослідження, а саме: аналіз дефініцій «ідентичності», «культурна ідентичність» у міждисциплінарному і власне літературознавчому дискурсах.

Значна кількість дослідників вивчали проблему ідентичності і в цьому контексті розглядали специфіку культурної ідентичності. Дослідження культурної ідентичності в міждисциплінарному аспекті виконує важливу функцію в гуманітарних і суспільних наукових царинах. О.Бондарева зазначає: «Засобами різних наук піддаються аналізу та моделюванню ті невід’ємні характеристики людини, які сполучають, з одного боку, її персональну унікальність, а з іншого приналежність до ширшої спільноти» [113; с. 84].

Культурна ідентичність є предметом студіювання численних українських дослідників, серед яких П. Герчанівська [32], В. Желанова [43], О. Русул [105], Д. Шевчук [127], О. Титар [118], Р. Поліщук [99; 100] та ін., іноземних учених: Ш. Керубо [192], Г. Убра [240], Й. Скулй [230], А. Дирлік [165], А. Імтіаз [189], Чжу Веньбін [265], Лю Хуеймей [266], Чен Шиюй [156], Ху Дунчжи [179], Ван Їн [267], Янь Цзя [268] та інших.

Зокрема, кореляції національної та культурної ідентичності присвячені студії українських вчених М. Степика [114], Є. Бистрицького [8], Н. Кривди [73], С. Пилипенка [97], П. Герчанівської [32]; іноземних науковців, а саме:

С. Альшаммарі [136], О. Тоффлера [119], С. Голл [173], Ф. Фукуяма [123], А. Ассман [3], Е. Сміта [113] тощо.

Ф. Фукуяма наголошує, що ключова ідея, яка об'єднує багато процесів у світовій політиці, є ствердження ідентичності [123, с. 15]. У розвідках дослідника детально висвітлено підгрунття ідентичності. Мислитель відзначав, що базисом ідентичності стало розуміння розриву між внутрішнім і зовнішнім, адже люди визнали, що всередині них є прихована їхня сутність, яка конфліктує з функцією, яку відвело суспільство [123, с. 36]. Важливою щодо розуміння філософсько-психологічних чинників формування ідентичності є ідея Ф. Фукуяма: «Сучасна концепція ідентичності наділяє найбільшою цінністю справжність, підтвердження значущості тієї внутрішньої сутності, якій не дозволяють себе виражати. Вона на боці може не знати свого справжнього внутрішнього «я» і лише невиразно відчувати, що змушена жити не своїм життям. Це може призвести до одержимості запитанням: «Хто я насправді?». Пошуки відповіді викликають почуття відчуженості і тривоги, полегшити які може тільки прийняття свого внутрішнього «я» і визнання його з боку суспільства» [123, с. 36]. Згідно з поглядами Ф. Фукуяма, сучасна ідентичність має непостійний характер, на багатьох рівнях якої характерна множинність, що сформована людськими соціальними взаємодіями. Дослідник далі стверджує, що ми маємо «ідентичності, визначені расою, гендером, місцем роботи, освітою, спільними поглядами й національністю» [123, с. 156]. Ідентичність постає як складне, багатовимірне явище, що поєднує три взаємопов'язані аспекти: «тимос» як прагнення визнання, розмежування між внутрішнім і зовнішнім «я» та еволюцію уявлень про гідність [123, с. 46]. Ця тріадична структура ідентичності свідчить про її динамічний характер та її зумовленість як внутрішніми психологічними чинниками, так і зовнішніми соціокультурними впливами, що особливо важливо в контексті дослідження міжкультурної взаємодії.

Проблемі ключових питань ідентичності «Хто я?», «Хто ми?» приділила увагу іспанська дослідниця Монсеррат Гібернау, яка відзначила, ідентичність – це «визначення, інтерпретація себе, яка встановлює, чим і де є людина як у

соціальному, так і в психологічному плані. Усі ідентичності виникають у системі соціальних відносин і уявлень» [171, с. 10]. На думку дослідниці, «унікальність» кожної людини зумовлює загострену увагу до проблеми ідентичності, що, своєю чергою, віддзеркалює як індивідуальне, так і колективне (групове) прагнення бути «іншими» [171, с. 9]. Водночас «визначальними критеріями ідентичності є безперервність у часі та відмінність від інших – обидва фундаментальні елементи національної ідентичності» [171, с. 10]. Розглядаючи феномен ідентичності, авторка висуває гіпотезу про визначальний вплив ідеї безперервності, пов'язуючи її з концепцією нації як «історично вкоріненої сутності, що проєктується в майбутнє». Дослідниця зауважує, що люди сприймають цю безперервність через сукупність досвідів, розгорнутих у часі та об'єднаних спільним значенням, доступним передусім «інсайдерам». На переконання М. Гібернау, формування спільноти ґрунтується на усвідомленні спільності «культури, минулого, символів і традицій», пов'язаних із певною територією. Відтак, як стверджує науковиця, поєднання безперервності та диференціації від інших зумовлює розмежування між «своїми» (тими, хто належить до спільноти) і «чужими», «іншими», а інколи й «ворогами» [171, с. 10]. Гібернау наголошує, що національна ідентичність – це «колективне почуття, яке ґрунтується на вірі в приналежність до однієї нації та в спільності більшості атрибутів, які відрізняють її від інших націй. Національна ідентичність є сучасним феноменом мінливої та динамічної природи. У той час як свідомість формування нації може залишатися незмінною протягом тривалого періоду часу, елементи, на яких базується таке почуття, можуть відрізнитися» [171, с. 11].

Сучасний канадський філософ Чарльз Тейлор виділяє три аспекти модерної ідентичності, а саме:

- модерний внутрішній вимір, відчуття самих себе як істот із внутрішньою глибиною, і пов'язане із цим уявлення, що ми є самостями (selves);
- утвердження звичайного життя, що розвивається, починаючи з періоду ранньої модерності;

- експресивістське уявлення про природу як внутрішнє джерело моралі. [171, с. 9].

Ч. Тейлор, досліджуючи проблему модерної ідентичності, зазначає, що ідентичність людей визначається певним моральним чи духовним зобов'язанням (як католика чи як анархіста). Дослідник стверджує, що також ідентичність можуть частково визначати її через націю чи традицію, до яких вони належать (вірменин чи мешканець Квебеку). Саме ці чинники формують своєрідну рамку, в межах якої особа окреслює власну позицію щодо того, у чому полягає для неї благо чи цінність, що є значущим або становить предмет зацікавлення [171, с. 45].

На переконання Ч. Тейлора, ідентичність є тим, що дає змогу людині визначати, що є для неї значущим, а що – ні, уможливаючи відповідні розмежування, зокрема ті, що ґрунтуються на чітко окреслених оцінках. Дослідник стверджує, що ідентичність, сформована виключно на підставі фактичних характеристик і позбавлена системи ціннісних пріоритетів, є внутрішньо непослідовною [171, с. 48]. [На його думку, «кожна молода людина виробляє ідентичність, яка є її власною в особливому розумінні й може зберігатися навіть усупереч опозиції з боку батьків і суспільства». Ч. Тейлор наголошує, що ця ідентичність формується у процесі спілкування з батьками та однолітками, однак характер такого спілкування (conversation) значною мірою визначається самим уявленням про сутність ідентичності. Розвиваючи цю тезу, дослідник підкреслює, що становлення ідентичності має діалогічну природу: індивід не лише засвоює зовнішні впливи, а й активно переосмислює їх, вибудовуючи власну систему цінностей і смислів. У цьому процесі важливу роль відіграє напруження між індивідуальною автономією і соціальними очікуваннями, що стимулює формування саморефлексії, а також здатність до ціннісного вибору. Відтак ідентичність постає як динамічний конструкт, що формується в безперервному процесі взаємодії з іншими та водночас зберігає потенціал індивідуальної стійкості й самовизначення [171, с. 60-61].

Відтак дефініція поняття ідентичності тісно корелює з категорією «іншості», оскільки самовизначення індивіда або групи відбувається через співвіднесення з

Іншим. У цьому контексті іншість постає як результат взаємодії між індивідуальним і колективним, де ідентичність формується в межах певної групи та через її відмежування від інших спільнот. У цьому контексті важливими є висновки А. Ассманна, який зазначає, що суб'єкти колективної дії, які формуються на основі функціональної пам'яті, обов'язково конструюють певну структуру уявлень про минуле. Такими суб'єктами колективної дії є, зокрема, держава або нація, для яких спільна пам'ять і інтерпретація минулого виступають важливими чинниками консолідації та самоідентифікації [3, с. 149].

Критичні рефлексії щодо співвідношення національної й етнічної ідентичності та культурних відмінностей спостерігаємо у студіях й інших зарубіжних дослідників. С. Альшаммарі в розвідці «Зв'язок між мовою, ідентичністю та культурними відмінностями: Критичний огляд» зазначає, що ідентичність – це «уявлення людей про те, ким вони є, що вони за люди і як вони ставляться до інших» [136, с. 98]. За Альшаммарі, культура не успадковується генетично і не може існувати сама по собі, однак культура завжди є спільною для членів суспільства» [136, с. 98].

Важливими для подальшого розуміння художньої специфіки моделювання ідентичності в текстах представників різних національних літератур є розвідки О. Тоффлера. О. Тоффлер зазначає, що в кожній цивілізації є певна кількість характерних співвідношень із зовнішнім світом. Також О. Тоффлер стверджує, що кожна цивілізація має власну суперідеологію – сукупність культурних концептів, які формують її бачення реальності та водночас легітимізують її існування [119, с. 310]. Згідно з науковими розвідками О. Тоффлера, можна припустити, що, попри наявність певних універсальних для різних культур понять, кожна з них зберігає свою унікальність і специфіку. Ми поділяємо позицію О. Тоффлера, який зазначає, що «мільйони людей несамовито шукають свою ідентичність або якусь магічну терапію, щоб знову об'єднати свої індивідуальності, увійти в безпосередні близькі взаємини з іншими або підняти їх на “вищий” ступінь свідомості» [119, с. 324].

Британський соціолог культури і масових комунікацій Стюарт Голл у статті «Культурна ідентичність й діаспора» («Cultural Identity and Diaspora») говорить, що ««культурна ідентичність» у термінах однієї спільної культури, свого роду колективного «одного справжнього я», що ховається всередині багатьох інших, більш поверхневих або штучно нав'язаних «я», які мають спільні люди зі спільною історією та походженням. У межах цього визначення наші культурні ідентичності відображають спільний історичний досвід і спільні культурні коди, які забезпечують нам, як «одному народу», стабільні, незмінні та безперервні системи відліку та значення, незважаючи на мінливі поділи та мінливості нашої справжньої історії» [173].

У розвідках Е. Сміта наголошено на залученні до осмислення сутності культурної ідентичності історичних, суб'єктивних і символічних чинників, оскільки «колективна культурна ідентичність відображує не тільки однорідність елементів, протягом життя багатьох поколінь, а й чуття неперервності в низки послідовних поколінь цієї культурної одиниці населення, спільну пам'ять про давні події й періоди в історії цієї одиниці, а також властиві кожному поколінню уявлення про колективну долю цієї одиниці та її культуру» [113, с. 17]. Власне, автор говорить, що культура тримається не лише на видимих речах (мова, традиції, звичаї), трактованих у нашій роботі як маркери ідентичності, а на глибших конструктах, якими є міфи, символи, колективна пам'ять і уявлення про спільну долю, які становлять систему кодів культурної ідентичності. Саме вони створюють відчуття неперервності: що «ми ті самі», навіть коли змінюються покоління. Але ці основи можуть зазнавати зовнішнього тиску через війни, колоніальну політику, глобалізацію, інформаційні впливи. І тут ключове питання не в тому, чи є зміни взагалі, а в їхній глибині. Якщо зовнішній вплив стосується поверхових елементів, то культурна ідентичність підлягає адаптації, проте якщо руйнації підлягають культурні коди (міфи, пам'ять, цінності), тоді змінюється сама ідентичність. Ці елементи виконують ще одну функцію, а саме: розмежовують «своїх» і «чужих». Не обов'язково в негативному сенсі, а як спосіб окреслити, хто ми є. Через них формуються символічні «культурні кордони, що

допомагають орієнтуватися, де «наш світ», а де інший. За Е.Смітом, культурна ідентичність постійно перебуває в напрузі між збереженням і трансформацією. І від сили зовнішнього впливу та внутрішньої здатності спільноти опиратися чи переосмислювати залежить, чи ця ідентичність зникне, зміниться або навіть зміцниться [113, с. 117].

Американський дослідник Гомі Бгабга стверджує, що «вивчати націю через її наративне звернення не просто повертає увагу до її мови та риторики; він також намагається змінити сам концептуальний об'єкт». Науковець зазначає, «якщо проблематичне «закриття» текстовості ставить під сумнів «тоталізацію» національної культури, то його позитивна цінність виявляється у демонстрації широкого розповсюдження, через яке ми створюємо поле значень і символів, пов'язаних з національним життям» [214, с. 3]. Тобто культурна ідентичність осмислена як динамічний і багатовимірний процес, що перебуває у постійній взаємодії між збереженням і трансформацією. Е. Сміт наголошує на її напруженій природі, підкреслюючи, що ідентичність формується в умовах безперервного впливу зовнішніх чинників і внутрішньої здатності спільноти до опору або переосмислення. У цьому контексті вона може не лише зазнавати змін, але й зміцнюватися через адаптацію до нових історичних обставин. Натомість Г.Бгабга акцентує увагу на наративній природі нації та культури, розглядаючи їх як результат постійного виробництва смислів у межах дискурсивних практик. На його думку, національна культура не є завершеною чи цілісною системою, а радше постає як відкрите поле символів і значень, сформованих через мову, риторичку й інтерпретацію. Таким чином, якщо підхід Е.Сміта дає змогу зрозуміти причини й умови трансформації ідентичності, то концепція Г.Бгабги розкриває механізми її конструювання. У поєднанні ці підходи дають змогу розглядати формування культурної ідентичності як процес, заснований на історичній пам'яті і реалізований через безперервне переосмислення і репрезентацію в культурному просторі. Ще одне поняття, обране Г. Бгабга для роздумів, – «локальність» національної культури. Дослідник пояснює, що ««локальність» національної

культури не є ані уніфікованою, ані унітарною, її також не можна розглядати просто як «інше» по відношенню до того, що знаходиться поза нею» [214, с. 4].

Ідентичність існує поряд із мовою, минулим, теперішнім і майбутнім кожної нації. Бгабга стверджує, що «проблематичні межі сучасності втілюються в цих амбівалентних тимчасових аспектах національного простору. Мова культури та спільноти збалансована на тріщинах сьогодення, стаючи риторичними фігурами національного минулого» [214, с. 294].

Проте ідентичність постає не лише як соціальна чи культурна належність, а як внутрішньо пережитий досвід самості, який дає змогу людині визначати себе у світі. У цьому контексті голландський філософ і дослідник Ф. Анкерсміт стверджує, що індивідуальна особистість у сучасності ніби «розчиняється» у невизначеності, втрачаючи чіткі межі самовизначення, усвідомлення власної ідентичності. Таким чином, мова йде про кризу суб'єкта, коли традиційне уявлення про цілісне, автономне «я» поступається фрагментованій, нестійкій ідентичності. Ідентичність у такому баченні постає не як стабільна даність, а як конструкт, що залежить від здатності суб'єкта зберігати внутрішню цілісність у світі, який дедалі більше ускладнює самовизначення. З точки зору Ф. Анкерсміта індивідуальна особистість «була втрачена і розчинилася в безформності сучасної особистості, в якій будь-яке самовизначення, усвідомлення своєї особистості та свідомість реальності відсутні» [138, с. 6]. Як вважає Ф. Анкерсміт, «великі вчинки нації, соціального класу чи цивілізації надають їй набагато менше історично визначеної узгодженості та ідентичності, ніж травма та страждання, принаймні за наявності певних обставин; це, мабуть, пояснення того, чому жертви історії можуть – знову, за певних і, звичайно, не за всіх обставин м знайти в історії набагато могутнішого союзника, ніж коли-небудь зможуть це зробити їхні переможці» [137, с. 4]. Водночас Ф. Анкерсміт розширює цей погляд, переносячи його з індивідуального рівня на історико-колективний: він зазначає, що саме травма і страждання часто забезпечують більш глибоку історичну узгодженість ідентичності, ніж «великі вчинки» чи позитивні наративи. Таким чином, ідентичність постає парадоксально: вона не лише слабшає в умовах модерності, а

й може консолідуватися через досвід втрати, виключення або страждання, які формують сильніші смислові зв'язки. У цьому контексті позиція Е.Саїда доповнює аналіз, зміщуючи акцент на культурно-історичні механізми формування ідентичності. Е. Саїд підкреслює, що сучасна західна культура значною мірою сформована досвідом вигнання, міграції та переміщення, а отже – досвідом розриву з «домом». Національна ідентичність у нього визначається як приналежність до місця, народу та спадщини, що підтримується мовою, культурою і звичаями, які водночас виконують захисну функцію перед загрозою вигнання і руйнації. Отже, представники постколоніальної критики вімовляються від уявлення про ідентичність як про стабільну, завершену сутність., хоча й пропонують різні механізми її формування. Ф. Анкерсміт зосереджується на кризі суб'єкта і парадоксі історичної травми як чинника консолідації ідентичності, тоді як Е. Саїд підкреслює роль культурної пам'яті, вигнання та спільного досвіду як основи національної самості. У результаті ідентичність постає як складне перетинання внутрішньої нестабільності та зовнішніх історико-культурних процесів. Зокрема, Е. Саїд констатує, що сучасна західна культура є «значною мірою творінням вигнанців, емігрантів, біженців» [224, с. 180]. На переконання Саїда, у США «академічна, інтелектуальна та естетична думка є такою, якою вона є сьогодні завдяки біженцям, які тікали від фашизму, комунізму та інших режимів, які гнобили та виганяли дисидентів» [224, с. 180]. Дослідник визначає поняття націоналізму як «твердження про приналежність до місця, народу, спадщини». Науковець стверджує, що «спільна мова, культура і звичаї створюють Батьківщину, а також допомагає боротися й захищатися від вигнання, аби запобігти їх руйнівну дію» [224, с. 182].

На цьому теоретичному тлі сучасні українські дослідження конкретизують і деталізують розуміння ідентичності в межах структурно складних суспільних реалій. Зокрема, Олена Титар розглядає культурну ідентичність як багатокомпонентний феномен, що поєднує національні, соціальні, субкультурні, гендерні та інші виміри. Такий підхід дає змогу перейти від абстрактного філософського узагальнення до аналізу конкретних механізмів формування

ідентичності в межах спільноти, де важливу роль відіграють як процеси інтеграції, так і диференціації [118, с. 291]. На думку дослідниці, культурна ідентичність «виникає при ототожненні індивіда з певними культурними моделями та цінностями, усталеними у певній спільноті, колективна ідентичність формується у процесі становлення суспільної групи та оформлення її меж» [118, с. 291]. О. Титар зазначає, що національна ідентичність є більш уніфікованим та однозначним явищем, а культурна ідентичність більш амбівалентним, адже «важливим моментом як для культурної, так і для національної ідентичності, є не тільки фактор єдності певної спільноти, але й фактори диференціації, культурної різниці та інакшості» [118, с. 34].

Н. Кривда вважає, що на колективному рівні, так само як і на індивідуальному, формування культурної ідентичності відбувається у деякому «визначеному» об'єктивними чинниками – мовою, історією, релігією тощо просторі, процесі порівняння, уподібнення та розрізнення з іншими спільнотами та спільною для сукупності культурних спільнот системою вартостей. Після цього відбувається осмислення спільнотою себе як цілісності, що володіє ознаками, які вирізняють групу з поміж інших і на основі яких формується уявлення про власну культурну самобутність. Інакше кажучи, культурна ідентичність – це динамічний процес конструювання єдності спільноти як неповторного цілого на основі культурних вартостей, норм, установок і стереотипів [73, с. 61]. Дослідник зазначає, що «культурна ідентичність формується у підсумку нерозривного взаємовпливу особистості й групи, яка на колективному рівні перетворюється на взаємовплив групи (етносу, нації, класу тощо) з більш широкими щодо неї соціальними утвореннями (наприклад цивілізацією)» [73, с. 61].

У роботах Є. Бистрицького ідентичність «усталює обернення нашої уваги від спрямованості на пам'ять предків і традиційних цінностей до зважання на поточну реальність та її складові» [8, с. 66]. Як зазначає дослідник, уявлення ідентичності є умовою можливості нашого фактичного досвіду «назовні» тут і тепер [8, с. 66]. На його думку, ідентичність «як культурний горизонт нашого

самоусвідомлення є постійно творена умова можливості нашого різноманітного буття назовні, у життєвому світі» [8, с. 66].

Важливою є думка С. Пилипенка про те, що «сутність культурної ідентичності виражається в усвідомленому прийнятті індивідом відповідних культурних норм, ціннісних орієнтацій, зразків поведінки та мови, культурної спадщини, історії, традиції, вірувань, культурних інновацій» [97, с. 3]. Як вважає М. Степико, ідентичність нації – це «її цивілізаційний бренд, соціокультурна ніша країни, визначальна засада зовнішньої та внутрішньої політики держави» [114, с. 4]. Д. Шевчук зауважує, що культурна ідентичність – це «ототожнення себе із культурною традицією, яка використовується як засіб для творення смислів, значимих для власної самості» [127, с. 78]. Д. Шевчук пише: «культурна ідентичність складає фундамент, на якому постають усі інші ідентичності» [127, с. 78].

Важливими для подальшого розуміння культурної ідентичності є думка П. Герчанівської про те, що «культурна ідентичність виявляється в єдності культурного світу людини/соціальної групи з певною культурною системою та культурною традицією. Процес культурної ідентифікації завжди відбувається в межах опозиції Я – Інший» [32, с. 5].

Окремі аспекти дослідження української культурної ідентичності висвітлено в дисертаціях «Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір (О. Титар), «Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації» (Р. Поліщук). П. Герчанівська, досліджуючи проблему культурної ідентичності, визначила, що проблема ідентифікації тісно пов'язана із процесом соціалізації (на індивідуальному рівні) [32, с. 5]. Науковиця зауважує, що «суть проблеми ідентифікації характеризується в усвідомленому сприйнятті індивідом відповідних норм і зразків культури, поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, в розумінні свого Я з позицій тих культурних характеристик, що прийняті у цьому суспільстві» [32, с. 5]. За висновком дослідниці, під «Іншим» розуміються: носії культурного коду, з якими

індивід себе ототожнює, з життєво-змістовими орієнтирами яких він пов'язує цілі своєї активності та визначає себе у соціально-груповому просторі (дихотомія Я–Свої); носії Чужого культурного коду (дихотомія Я–Чужі) [32, с. 5]. П. Герчанівська стверджує, що «вектор розвитку будь-якого соціуму визначає групова культурна ідентичність, під якою у ракурсі проблематики розуміємо ідентичність носіїв одного і того ж культурного коду» [32, с. 6]. Узагальнюючи дослідження попередників, авторка типологізує культурну ідентичність за критерієм референтної групи, а саме: соціальна група; конфесія; етнос; нація; держава; цивілізація. П. Герчанівська зазначає, що культурна ідентичність «відіграє важливу роль у формуванні мотивації людей, в об'єднанні їх зусиль для вирішення суспільно важливих завдань, у стабільному розвитку суспільства» [32, с. 6]. У такий спосіб дослідниця обґрунтувала основу культурної ідентичності та зазначила, що «її складають традиції, що надають ідентифікаційним характеристикам певну стійкість» [32, с. 6].

Свій погляд на специфіку культурної ідентичності мають і китайські дослідники. Зокрема, Чжоу Болань (周波瀾) у науковій праці «Дослідження культурної ідентичності в міжкультурній взаємодії» («跨文化互动中的文化认同研究») вважає, що культурна ідентичність має глибоке значення як для окремих осіб, так і для суспільства. Так, науковець зазначає, що культурна ідентичність є основою почуття ідентичності та належності людини, а також вирішально підтримує соціальну стабільність, культурну спадщину, міжкультурний обмін, національну згуртованість. Вона формує основу суспільства та рушійну силу прогресу цивілізації [275, с. 71]. Чжоу Болань зауважує: «культурна ідентичність є центральною для самосвідомості та відчуття приналежності людини. Вона забезпечує чітке розуміння того, «хто я», дозволяючи людям знайти своє місце в мультикультурному середовищі та тим самим отримати відчуття безпеки та приналежності. Це відчуття приналежності є вирішальним джерелом самооцінки та впевненості, що дозволяє людям ставитися до життя більш позитивно та прагнути самореалізації» [275, с. 71]. Дослідник вважає, що культурна ідентичність має вирішальне значення для психічного здоров'я людини. Чжоу

Болань пише: «Культурна ідентичність сприяє емоційному резонансу та взаємній підтримці між людьми, зміцнює соціальну стійкість та забезпечує сприятливе соціальне середовище для психічного здоров'я людини» [[275, с. 71]. На переконання дослідника, культурна ідентичність є потужною силою для підтримки соціальної єдності та стабільності. Спільне культурне походження, цінності та норми поведінки можуть тісно об'єднувати різні групи, сприяючи міцній соціальній згуртованості. Пишучи про культурну ідентичність, Чжоу Болань висловив гіпотезу, що «перед обличчям зовнішніх викликів та внутрішніх конфліктів дух солідарності, заснований на культурній ідентичності, може надихати на колективні дії, спільно пом'якшувати ризики та сприяти соціальній гармонії та стабільності. Сильна культурна ідентичність допомагає посилити міжнародний вплив країни. Країна з глибокою культурною спадщиною та відмінними культурними особливостями часто відіграє більшу роль на міжнародній арені. Тому культурна ідентичність є ключовим компонентом «м'якої сили» країни» [275, с. 71]. Зокрема, дослідник стверджує, що культурна ідентичність є основою культурної спадщини та інновацій. Тільки глибоко розуміючи та приймаючи власні культурні традиції, ми можемо ефективно передати їх майбутнім поколінням, зберігаючи культурну безперервність та життєздатність. Культурна ідентичність також сприяє культурним інноваціям та розвитку, заохочуючи людей до творчих перетворень та інновацій, поважаючи традиції та враховуючи особливості часу, тим самим просуваючи культурний прогрес [275, с. 71]. За Чжоу Болань, у контексті глобалізації культурна ідентичність також є важливою передумовою для міжкультурного обміну. Кожна культура має свою унікальну чарівність та цінність. Культурна ідентичність дозволяє людям впевнено демонструвати свою власну культуру, водночас будучи відкритими до прийняття інших культур. Це не лише збагачує культурні скарби людства, але й сприяє глобальному культурному різноманіттю [275, с. 71].

Існує низка способів визначення культурної ідентичності. Однак увага Чжоу Болань зосереджена на широкому підході до культурної ідентичності, а саме: до розмаїття аспектів культурної групи, включаючи припущення, основні цінності,

соціальні відносини, звичаї та загальний погляд на життя, які можуть суттєво відрізнятися між групами [275, с. 71]. Під словом «широкий» науковець має на увазі, що ми можемо класифікувати людей на основі їхньої національності. Таким чином, культурна ідентичність стосується характеристик, які люди використовують, щоб відрізнити свій спосіб мислення та поведінки від інших. Наприклад, основні світові релігії, включаючи іслам, буддизм та християнство, часто використовуються як маркери культурних відмінностей у цінностях, віруваннях тощо [275, с. 71]. Коли люди сповідують вірність певним звичаям, традиціям, мовам та релігіям, вони можуть визначати і визначають свою ідентичність через ці комбінації та форми. Ці способи встановлення меж між собою та іншими пояснюють, чому люди думають і діють саме так. Ці маркери культурної ідентичності дозволяють людям говорити про свою індивідуальність, спільноту та солідарність очевидними, зрозумілими способами. Що ще важливіше, це усвідомлення меж допомагає людям зрозуміти роль суб'єктивного досвіду в їхньому житті та історичний контекст, у якому цей досвід розгортається [275, с. 71]. Інший спосіб розглядати культурну ідентичність виявляється в тому, що вона допомагає людям визначити, хто належить до їхньої групи, а хто ні. У цьому процесі формуються та підкріплюються моделі включення та виключення. Таким чином, коли люди визначають себе як належних до культурної групи А, а не до культурної групи Б, вони також стають згуртованою групою та культурною сутністю [275, с. 71].

Чжоу Болань виокремлює складний процес формування культурної ідентичності, який охоплює три основні етапи, а саме:

невивчена культурна ідентичність;

пошук культурної ідентичності;

набуття культурної ідентичності [275, с. 72].

На етапі первинної рецепції культурної ідентичності рідко досліджують культурні питання, оскільки вони існують на рівні усвідомлення, який «сприймається як належне». Наприклад, маленькі діти не розуміють відмінностей між однією культурою та іншою. Однак, коли діти стають старшими, вони

усвідомлюють власні категорії та приналежність до певної культури. Батьки, засоби масової інформації, члени суспільства та інші джерела відіграють значну роль у тому, щоб допомогти людям зрозуміти значення культурної ідентичності.

Другий етап – це пошук культурної ідентичності. Цей етап орієнтований на процес і включає модель ставити під сумнів культурну ідентичність. На цьому етапі люди прагнуть зрозуміти культурну приналежність та її наслідки. Заходи, які допомагають людям рухатися до культурної ідентичності, включають спілкування з родиною та друзями, відвідування фестивалів, відвідування музеїв, перегляд фільмів і телебачення. Завдяки пошуку люди дізнаються, що вони належать до культурної групи «А», а не до культурної групи «Б».

У міру того, як люди глибше розуміють свою власну культуру, вони розвивають емоційну прив'язаність до своєї культурної групи. Це означає, що люди починають серйозно ставитися до своєї культурної ідентичності. Набуття культурної ідентичності завершує цей процес і включає інтерналізацію прихильності людини до своєї групи. На цьому етапі люди мають ясність і впевненість у особистому значенні своєї культури та здатні вирішувати такі проблеми, як стереотипи та дискримінація, не інтерналізуючи негативні погляди інших. Ясність і впевненість є ключовими словами в розумінні формування культурної ідентичності, оскільки вони є спрямованими [275, с. 71].

Хуан Вей (黄薇) та Бі Чунцзен (毕重增) стверджують, що культурна ідентичність, глибока соціальна проблема, виникла разом із сучасністю та кризами, які вона породила, і поступово стала центральною темою культурної адаптації в мультикультурному середовищі. Дослідження індивідуальної культурної ідентичності надають важливі показники для вимірювання та прогнозування пізнання ідентичності, соціальної адаптації та культурних практик, а також пропонує розуміння сучасного стану групової ідентичності [276, с. 621]. Вчені вважають, що культура є складною та специфічною, а китайська культурна ідентичність – це колективний консенсус, що виходить за межі конкретного культурного змісту та етнічної приналежності [276, с. 625].

За Вей Чжан (Wei Zhang) культурна ідентичність – це ціннісне культурне судження. Тобто, культурні групи або члени культури визнають, що цінність та ефективність нової культури всередині групи або різних культурних факторів поза групою відповідають стандарту традиційних культурних цінностей. Після ідентифікації нова культура або культурні чинники будуть прийняті та поширені [248, с. 91].

З погляду Хунвей Цзяна (Hongwei Jiang), культурна ідентичність – це своєрідна ідентифікація самоідентичності, яка є позитивним визнанням позитивних рис у нації. Існує безліч яскравих прикладів у всі часи та в усьому світі, які показують, що нація з культурною ідентичністю та культурною впевненістю в собі може нарешті подолати труднощі та просунути вперед у потоці історії. Натомість ті, хто втратив це як наріжний камінь виживання та розвитку нації, зрештою будуть покинуті історією [178, с. 12].

Гуйфан У (Guifang Fu) вважає, що культурна ідентичність пов'язана зі зв'язком, успадкуванням та продовженням історії та традицій, реальності та майбутнього, і є коренем національної єдності. Науковець стверджує, що в контексті прискореної глобалізації та культурної диверсифікації особливо важливо зміцнювати культурну ідентичність [172, с. 120]. Так, Гуйфан У зазначає, що культурна ідентичність головним чином включає ідентичність культурних символів, ідентичність культурної ідентичності та ідентичність культурних цінностей. Ідентичність культурних символів – це відчуття ідентичності окремих осіб або груп до репрезентативних та впізнаваних елементів, таких як мова, одяг, символи та ознаки в їхній культурі. Згідно з науковими розвідками Гуйфан У, культурна ідентичність – це відчуття приналежності та ідентичності до культурних традицій, релігійних вірувань, звичаїв та традицій. Ідентифікація культурних цінностей – це прийняття та ідентифікація цінностей, кодексів поведінки, моральних норм тощо. Ці три чинники взаємопов'язані та нероздільні, і разом складають загальну концепцію культурної ідентичності [172, с. 121].

За Цю Лю (Qiu Liu) культурна ідентичність – це «діалектична єдність орієнтації культурної ідентичності та орієнтації культурних емоцій» [220, с. 252].

Так, Цю Лю вважає, що культурна ідентичність бере за своє походження та основу культурне пізнання, а розуміння природи речей та законів їхнього розвитку є основою для формування ідентичності людиною. На переконання дослідника, якщо людина хоче сформувати ідентичність з речами, вона повинна зрозуміти, що це таке, які вони мають характеристики та які закони розвитку існують, і вірити в це розуміння, перш ніж зможе сформувати ідентичність. Однак, з розвитком світу та зміною зовнішнього середовища, пізнання – це постійно змінюваний процес, який може бути не повністю синхронізованим, але зрештою призведе до зміни культурної ідентичності. Культурна ідентичність неминуче передбачає ідеологічну ідентифікацію [220, с. 250]. Тобто культурна ідентичність не існує поза системами цінностей, переконань і світоглядних орієнтирів, які задають рамки інтерпретації реальності. Саме через ідеологічні структури відбувається формування уявлень про «своє» і «чужорідне», про допустиме й недопустиме, про культурну норму та відхилення від неї. Таким чином, культурна ідентичність не лише відображає соціальну реальність, а й активно конструюється через ідеологічні механізми, що впливають на спосіб мислення, самоусвідомлення індивідів і спільнот. Цю Лю пише: «Культурна ідентичність – це постійно змінювана концепція процесу. Процес культурної ідентичності – це розвиток та інтеграція культури після протистояння між часовим та просторовим вимірами. У такому культурному конфлікті, чи то конфлікт самокультурних інновацій, чи конфлікт між самокультурою та іншою культурою, емоції чи прихильність можуть виступати каталізаторами культурного розвитку, сприяючи культурній інтеграції, і, своєю чергою, посилюючи національні емоції та подальше усвідомлення культурної трансцендентності» [220, с. 252]. Дослідник наголошує, що прихильність тісно пов'язана з пізнанням, а культурні емоції можуть сприяти розвитку культурної ідентичності вищого рівня [220, с. 252].

Серед праць сучасних українських дослідників, які займаються диференціацією соціокультурних маркерів ідентичності, структурно-семіотичним моделюванням і аналізом культурних кодів, варто виділити студії М. Козловець

[65], О. Титар [118], А. Кравченко [71], П. Костючка [70], О. Яловенко [134; 135], А. Кліменкова [61], М. Желуденко [44], О. Ліщинської [82] та ін.

До історико-культурних і філософських праць іноземних науковців, що досліджують питання культурного коду й засобів його репрезентації, належать доробки Б. Азібаєвої [140], М. Холова [194], Юйцзе Хе [176], Є Вень Чень [158], Лін Чень [154], К. Міяхіра [212], Дж. Сторі [232], М. Вацлавік [247], М. Ікечукву [182], Ш. Саммартіно [226], Дж. Хайатт [181], М. Озділ [217], Ф. Кнапс [195], Е. Коллетт [161], Я. Раадік-Коттрелл [222] та ін.

На нашу думку, маркери, параметри та коди культурної ідентичності є характерними складниками, символами та ознаками культурної ідентичності. Культурна ідентичність зазнає впливу зі сторони глобалізації. Маркер культурної ідентичності – це її риса, тобто те, що виділяє різні культурні ідентичності і робить її унікальною. Культурне самовизначення є автентичним й самобутнім, проте маркери ідентичності в культурі кожного народу мають спільні риси і характеристики. Маркери культурної ідентичності дозволяють людям відчувати належність до певної спільної культури. Опорними й потужними маркерами культурної ідентичності виступають: мова; історична пам'ять; традиції; звичаї; мистецтво; релігія; національні герої; література.

Як відомо, одним із основоположних маркерів етносу та національної ідентичності є мова. Звичайно, вона існує в людському суспільстві, похідним від якого вона є. «Водночас, мова – один із чинників самоорганізації суспільства і невід'ємна ознака таких спільнот як етнос, народність, нація» [100, с. 740]. Поліщук стверджує, що мова є «маркером ідентичності, носієм символів, засобом та способом передачі культурного генетичного коду [100, с. 742].

Параметри культурної ідентичності – це особистий рівень сприйняття людиною належності до окремої культури. Відчуття належності індивіда до культури розкривається через загальну спільну мову, культуру, традиції, звичаї, літературу, історію, тощо. Люди однієї культури не є повторенням один одного, адже кожна людина – особистість зі своєю специфікою. Саме культурна ідентичність різних культур світу виокремлює їх один від одного.

Код культурної ідентичності – це комплекс прихованих образів-символів, даних, ознак і маркерів, що ототожнює представників окремої культури. Код культурної ідентичності можна виявити у спільній культурі, традиціях й звичаях та сукупності уявлення про світ.

А. Колюбаєв пише: «... у процесі своєї життєдіяльності кожна спільнота виробляє власні культурні коди, які вважають основною символічною ознакою буття нації та характеризують її становлення від зародження як ще неусталеної культурної спільноти до майбутніх трансформацій» [69, с. 257].

Дослідники наголошують, що «культурний код складається з мовленнєвих характеристик, символів, асоціацій, стереотипів та норм поведінки» [134, с. 355]. Як відомо, культурні коди «найтісніше пов'язані з мовою, оскільки саме мова інтерпретує культурні символи через систему літер, звуків, знаків пунктуації. Саме мова дозволяє обмінюватися інформацією, передавати знання, фіксувати традиції, духовну спадщину різних культур» [134, с. 355-356].

Зокрема, фахівці стверджують, що джерелом інформації про культурний код можуть бути матеріальні та нематеріальні цінності, мова, література, природа, їжа, професія, релігія, тварини тощо [134, с. 356].

За П. Костючком маркерами культурних ідентифікаторів виступають культура, мова, історія, спільність походження, релігія. Дослідник стверджує, що «за допомогою культурних маркерів можна ідентифікувати певну етнічну одиницю з більш-менш об'єктивного боку» [70, с. 108].

Згідно з думкою П. Герчанівської щодо розгляду культурної ідентичності крізь призму культурного коду можна стверджувати, що її своєрідність визначають:

історична пам'ять;

релігія;

мова;

цінності;

звичаї та традиції [32, с. 6].

За О. Титар ідентичність пов'язана з образами-маркерами, що виражаються словесно та фрагментарно існують і на довербальному рівні [118, с. 131].

О. Титар вважає, що у глобальному сучасному постнаціональному світі зберігаються окремі національні картини, крім того відбувається універсалізація цих картин світу. Один із чинників такої універсалізації – поява символів, зрозумілих представникам різних культур. Це, як правило, відбувається подвійним чином: 1) символи, пов'язані з науковою картиною світу, раціонально обґрунтовані та максимально конкретно сформульовані, а також це символи технічних досягнень; 2) символи, пов'язані з функціонуванням базисних елементів людської культури, архаїчною складовою, яка довгий час впливала на формування ідентифікаційних практик, велике значення при цьому мають психологічні універсально-значущі символи, що можуть бути частково співвіднесені з архетипами К. Юнга. Ці два процеси можна умовно назвати технізація та архетипізація символів [118, с. 132].

М. Козловець зазначає, «якщо розглядати ефект впливу соціолінгвістичних аспектів глобалізації на національну ідентичність, то можна сказати, що мова є ключовим маркером етнічних кордонів». Козловець наголошує, що «головною властивістю мови як підґрунтя ідентичності є унікальна здатність консолідації спільнот в єдиний соціум» [65, с. 451].

І. Ващинська пише, що ідентитет – «це найбільш значима ознака, маркер ідентичності, на основі якої відбувається процес ідентифікації (наприклад, спільність мови, спільність території проживання, приналежність до певного соціального класу чи прошарку, спільність роду занять тощо)» [19, с. 61].

У поданих теоретичних положеннях простежуємо спільну тенденцію до розуміння культурної ідентичності як багаторівневого та динамічного феномена, сформованого на перетині універсалізації культурного простору та збереження локальних (національних) маркерів. Так, О. Титар акцентує на процесах глобалізації, які не знищують національні картини світу, а трансформують їх через універсалізацію символічних систем. Важливо, що ця універсалізація відбувається у двох напрямках: з одного боку, через «технізацію» символів, пов'язаних із науково-технічним прогресом, а з іншого через «архетипізацію», тобто актуалізацію універсальних психологічних структур, що корелюють із

колективним несвідомим. Таким чином, культурна ідентичність постає відкритою системою, яка одночасно включає раціонально-технологічні й архаїчно-символічні компоненти. У цьому контексті позиція М. Козловця та І. Ващинської конкретизує механізми збереження ідентичності, ключовим чинником є мова як базовий етнічний маркер і засіб соціальної консолідації. Певною мірою, ці два підходи інтегрує думка британського вченого С.Голла, що поєднує динаміку змін із ідеєю культурної тяглості. З одного боку, культурні ідентичності ґрунтуються на спільному історичному досвіді та кодуванні значень, з іншого вони не є статичними, а функціонують як система інтерпретацій, що зберігає відносну стабільність попри історичні трансформації. На думку С. Голла, культурні ідентичності відображають спільний історичний досвід і спільні культурні коди, які забезпечують нам, як «одному народу», стабільні, незмінні та безперервні системи відліку та значення, незважаючи на мінливі поділи й мінливості нашої справжньої історії [173, с. 223].

Отже, зіставлення цих підходів дає підстави зробити висновок, що в умовах глобалізації культурна ідентичність не зникає і не уніфікується повністю, а трансформується як відкрита структура, поєднуючи універсалізовані символічні коди сучасності з локальними мовними, історичними і культурними маркерами, які забезпечують її безперервність і впізнаваність.

Маркери, параметри та коди є своєрідними ознаками та складовими культурної ідентичності. Виявлено, що маркер культурної ідентичності – це її особливість, тобто те, що вирізняє серед різних культурних ідентичностей. Досліджено, що мова – є одним з маркерів етносу та національної ідентичності. Також виявлено, що параметри культурної ідентичності – це індивідуальний ступінь перцепції індивідом ідентифікації себе як частини певної культури. Також досліджено, що код культурної ідентичності – це сукупність потаємних характеристик, ознак і маркерів, що уподібнює носіїв певної культури.

Отже, під культурним маркером розуміємо експліковану конкретну ознаку належності до певної культури, яка виконує ідентифікаційну функцію, тоді як культурний код постає імпліковану, тобто приховану систему символічних

значень і смислів, які забезпечують інтерпретацію культурного досвіду. Тобто маркери як носії культурних кодів передають культурні смисли й цінності, тоді як культурні параметри – це сукупність індивідуально зумовлених характеристик, що визначають ступінь, форму та інтенсивність ідентифікації суб'єкта з певною культурою. Маркери (мова, традиції, релігія) виконують функцію зовнішнього вираження належності до певної культури. Параметри відображають індивідуальний рівень усвідомлення та інтенсивність ідентифікації суб'єкта з культурною спільнотою. Культурні коди, своєю чергою, становлять приховану систему значень і смислів, що забезпечує глибинне інтерпретування культурного досвіду.

Таким чином, у цьому дослідженні трактуємо культурну ідентичність як багаторівневу систему, у структурі якої виокремлюємо взаємопов'язані маркери, параметри і культурні коди. У результаті аналізу виявлено, що культурні маркери є зовнішніми ознаками культури (мова, традиції, символи, практики); під культурними параметрами розуміємо індивідуально зумовлені ознаки взаємодії суб'єкта з культурою. Цей чинник культурної ідентичності має аксіологічний ознаки, адже відображає рівень сформованості цінностей і може змінюватися в залежності від соціокультурного контексту. Натомість дефініція поняття “культурний код” у контексті семіотичної парадигми імпліцитна система символічних значень, сенсів, спосіб розкриття ідентичності. На нашу думку, залучення такої комплексної моделі культурної ідентичності дає змогу виявити специфіку текстів різних національних літератур, оскільки маркери постають носіями кодів, а параметри визначають, як вони асимільовані або виявлені в індивідуальній і колективній практиці.

Отже, можемо стверджувати що ідентичність – це розуміння суспільної ролі й місця індивіда, належність до релігії, культурної спадщини, традицій. Ідентичність можна охарактеризувати через традиції та націю, до якої належить особа. Вивчено, що ідентичність об'єднує певну групу людей, вона є спільним духовним і зовнішнім. Культурна ідентичність – складний феномен, який включає в себе різні ідентичності, а саме: національну, гендерну, расову,

соціальну та ін. Досліджено, що культурна ідентичність – це спільна культурна спадщина, історія, певної групи соціуму під яким можна визначити та охарактеризувати представників певної культури і визначити їх спільний культурний код. Виявлено, що культурна ідентичність допомагає ясно усвідомити ким є людина і яке місце займає в соціумі.

## **1.2. Художній дискурс як механізм концептуалізації культурної ідентичності**

Літературно-мистецький дискурс посідає особливе місце у процесі осмислення й концептуалізації культурної ідентичності, оскільки саме через нього відбувається художньо-образне відтворення соціокультурної реальності, її інтерпретація та символічне структурування. Література як форма художнього мислення не лише фіксує культурний досвід, а й активно його переосмислює, моделюючи різні варіанти самоідентифікації індивіда та спільноти. У цьому контексті художній текст виступає складним механізмом формування смислів, через який артикулюються історична пам'ять, ціннісні орієнтири, уявлення про належність до певної культури. Саме тому художній дискурс можна розглядати як один із ключових інструментів конструювання культурної ідентичності, що поєднує індивідуальний досвід автора, колективні уявлення, культурні коди епохи.

Словенська науковиця Йола Скулій говорить, що «з погляду літературознавства питання культурної ідентичності – це насамперед посилення на літературну ідентичність у спільноті, в якій ми живемо» [230, с. 2]. Однак якщо можна визначити саме існування літератури з точки зору структуралізму (і, в іншому контексті, Гайдеггера) як переосмислення можливостей самої мови (і через неї переломленої історичної свідомості), то проблему літературної ідентичності логічно було б звести до природного середовища рідної мови, тобто до своєї національної культури. Такий погляд, звісно, не може бути релевантним тлумаченням літературної ідентичності наприкінці нашого століття, оскільки він розкриває концепцію ідентичності, яка передбачає характеристики,

неприйнятно кінцеві та самореферентні. Ототожнення літературної ідентичності з національною культурою є регресією до ідеї ідентичності, зародженої в дев'ятнадцятому столітті [230, с. 2]. Скулій зазначає «культурна ідентичність, виявлена через історію літератури та інших форм мистецтва, є сутністю, яка є дуже конкретною за своїм буттям. Культуру слід розуміти не як суму явищ, а як конкретну сукупність, де поняття сукупності слід розуміти прагматично (а не метафізично), тобто як щось відкрите, нескінченне, як щось непереконаливе за своїм характером» [230, с. 4].

Аргентинський прозаїк, поет й перекладач Хуліо Кортасар у статті «Література й ідентичність» («Literature and Identity») говорить: «...провідні латиноамериканські письменники, які користуються все більшою читацькою аудиторією, були ті, для кого література є спробою зіткнутися з проблемою культурної ідентичності їхніх країн і зробити внесок із допомогою вимислу та уяви поглибити довершення культурної ідентичності» [162, с. 35-36].

Норвезька науковиця А. Роннінг у розвідці «Література як розширення ідентичності» («Literature as an Empowerment of Identity») визначає культурну ідентичність як «результат процесу, за допомогою якого індивіди чи групи свідомо чи підсвідомо оцінюють свою власну ситуацію в суспільстві та намагаються створити почуття самоповаги та впевненості в собі, що дозволяє їм прийняти власне місце в житті та суспільстві. Це передбачає прийняття нашої відмінності від інших під час формування нової належності» [223]. А. Роннінг наголошує, що «однією з функцій літератури протягом століть було коментувати й тлумачити соціальні й політичні проблеми суспільства, і таким чином розширювати можливості індивіду (раніше це робилося у віршах, пізніше, а сьогодні переважно у формі прози)» [223]. Дослідниця зазначає, що в сфері літератури повинен завжди бути діалог між текстом та читачем, а література – це «місце для конкурсу та ведення переговорів, самостійне модифікування та перероблення» [223].

Іранська дослідниця П. Салаваті зауважує, що «оскільки однією з функцій літератури було зображувати й аналізувати різні культурні ідентичності,

суспільство та соціально-політичні проблеми, читання літературних творів доносить до читачів, які живуть на різних територіях, проблеми людей, що постають перед ними. Відповідно, цю функцію літератури можна розглядати як сполучну ланку між людьми у всьому світі» [225, с. 5].

А. Імтіаз наголошує, що деякі автори використовують інноваційні структури оповіді та стилістичні прийоми, щоб кинути виклик традиційним способом оповіді та порушити домінуючі наративи про культурну ідентичність. За допомогою фрагментації, нелінійного оповідання чи метафікційних прийомів письменники виділяють на перший план мінливість і різноманітність культурних ідентичностей, запрошуючи читачів поставити під сумнів упереджені погляди та прийняти складність [189, с. 27]. Дослідниця вважає, що вивчення наративних технік у літературі пропонує цінну інформацію про те, як культурні ідентичності зображуються, обговорюються та заперечуються у художніх оповіданнях. Критично досліджуючи вибір, зроблений авторами під час створення своїх наративів, науковці можуть поглибити своє розуміння динамічного зв'язку між оповіданням історій та культурним представленням, збагачуючи літературний дискурс і сприяючи міжкультурному діалогу [189, с. 27].

Варті уваги також дослідження Ван Нін (Wang Ning), зокрема, робота «Діаспорна писемність та реконструкція китайської національної та культурної ідентичності чи ідентичностей у глобальному постколоніальному контексті» («Diasporic writing and the reconstruction of Chinese national and cultural identity or identities in a global postcolonial context»), де проаналізовано стан діаспорної літератури, культурна ідентичність та ідентичність в цілому. Ван Нін пише: «Протягом минулого століття китайська література, значною мірою під західним впливом, рухалася до світу, віддаляючись від власної традиції. Таким чином, Рух 4 травня (五四运动) започаткував процес китайської модерності, в який західні культурні тенденції та академічні думки стали викликом давньому китайському націоналізму. Що ще гірше для багатьох людей, так це те, що китайська мова також була значною мірою «європеїзованою» або «вестернізованою». Багато видатних письменників, що писали про Рух 4 травня, такі як Лу Сін (鲁迅), Ху

Ши (胡適), Го Можо (郭沫若), Юй Дафу (郁达夫) та Ба Цзінь, мали досвід з діаспорною прозою» [243, с. 115].

Янь Гао (Yan Gao) частково розглядає як із зміною культурної ідентичності людей зазнає впливу культурна ідентичність китайсько-американської літератури. Дослідник акцентує увагу на значущість дослідження жіночого письма в контексті культурної ідентичності. Янь Гао вважає, що без традиційних понять конфуціанства й даосизму неможливо досягнути глибини творів китайсько-американських письменниць таких як: Емі Тан (Amy Tan), Тінтін Тан (Tingting Tang), Білян Жень (Bilian Ren), Хуеймін У (Huiming Wu), Гелін Янь (Geling Yan) тощо. Науковець вважає, що особливий досвід та усвідомлення своєї ідентичності сформував у вищезазначених письменниць культурну ідентичність. Китайсько-американські письменниці втілюють образ «уявної батьківщини» у своїх літературних творах в конкретному історичному та культурному контексті і культурна ідентичність як частина національної ідентичності може бути реалізована лише у співіснуванні та інтеграції китайської культури та інших культур. Науковець також підняв питання культурної та гендерної дискримінації китайсько-американських письменниць з боку інших етнічних груп. У цьому контексті твори китайсько-американських авторок, зокрема Емі Тан та Максін Гонг Кінгстон, зосереджені на проблемах жіночої ідентичності та дилемах виживання в сімейному й етнічному середовищі в умовах культурного конфлікту між Китаєм і Заходом. Окрім того, у своїх творах мисткині порушують питання протидії патріархальній культурі [170].

Питання ідентичності, культурної спадщини та етнічне походження в китайсько-тайській сучасній літературі розкривається в дослідженнях Вань Джессі Ян (Wan Jessie Yang). Політичні трансформації докорінно змінили середовище в Таїланді протягом середини ХХ століття. У 1950-х і 1960-х роках уряд запровадив суворі обмеження на викладання китайською мовою, що призвело до закриття численних китайських шкіл, оскільки були впроваджені програми асиміляції. Китайсько-тайська література почала досліджувати теми втрати, фрагментації та кризи ідентичності. Автори зафіксували погіршення стану

китайської освіти як розрив важливого культурного зв'язку між письменниками та їхньою спадщиною. Тайсько-китайські письменники, які писали китайською мовою, які боролися зі складним взаємозв'язком між освітою та збереженням ідентичності. Твори китайсько-тайських авторів зображують історичні події, одночасно критично оцінюючи освітні методи, що зберігають культуру та сприяють асиміляції та культурному обміну. Китайська освіта в китайсько-тайській китайськомовній літературі слугує вирішальним інструментом для вивчення того, як діаспорне населення будує свою ідентичність [255].

До питань вивчення культурної ідентичності в контексті вивчення літературних та культурних текстів та явищ з точки зору культурного виробництва звертається Сяопін Ван (Xiaoping Wang) [246].

Вивчення літератури та культурної ідентичності можемо знайти в доробку Цзікай Лі (Jikai Li). Дослідник наголошує, що в глобалізованому світі всі вчені, незалежно від того, звідки вони родом, чи то з Китаю, чи із західних країн, виділяють «діалог» та «взаємодію» між різними культурами.

Визначні риси китайських сучасних літературних творів – це збереження миру з епохою та увага до повсякденного життя й турбот пересічної людини [204].

Отже, література допомагає зазирнути в глибину проблеми культурної ідентичності. Виявлено, що одним із завдань літератури це відтворення й дослідження різних культурних ідентичностей. Досліджено, що культурну ідентичність в літературі можна дослідити ще глибше завдяки наративним технікам. Виявлено, що літературний твір завжди має свої риси та характеристики, які ідентифікують його до конкретної нації. Художня література формує історичну пам'ять і національну свідомість суспільства. Як зазначає Т. Урись, через художню літературу відбувається пізнання об'єктивної дійсності, розвиток мисленнєвої діяльності та формування національної самосвідомості на емоційно-почуттєвому рівні [121, с. 186]. Т. Урись наголошує, що художній твір презентує своєму реципієнтові концептуалізований автором аналіз стану світу, оцінки реалій і явищ дійсності [121, с. 187]. Згідно з думкою Т. Урись можна стверджувати, що художній твір кожної окремої нації матиме свої диференційні

ознаки, своєрідні культурні маркери, які визначатимуть належність його до певної нації. Особливість літератури в тому, що вона не подає і не нав'язує готові висновки, їх читач має зробити самостійно [121, с. 187]. На думку О. Веретюк художній твір «може бути або свідомою маніфестацією національної ідентичності свого автора, або неусвідомленою, пасивно виявленою, але активно впізнаваною читачем» [20, с. 70]. Також дослідниця вважає, що національна ідентичність «має зв'язок із «національною літературою» і єднає їх – «національний характер» [20, с. 70].

Вагомий внесок у дослідженні проблеми ідентичності в літературознавчому полі зроблено українськими науковцями: Н. Ісаєва [53; 54; 55; 56; 57], В. Мацько [88], Т. Вечоринська [21; 22; 23; 92; 93; 94], М. Война [24; 25; 26; 27], О. Воробей [21; 28; 29], В. Максимець [85; 86], Н. Поліщук [98] та ін. Значний інтерес для наших наукових розвідок представляють результати дослідження Н. Ісаєвої. Зокрема, науковиця Н. Ісаєва проаналізувала проблему гендерної ідентичності [53]. В. Мацько в монографії «Українська еміграційна проза ХХ століття» встановив, що концептуальне зображення людини й світу в еміграційній прозі є світоглядною проблемою [88]. Результати науково-дослідної діяльності з вивчення проблеми сино-американської прози, які переважали у дослідженнях творчості письменників презентовано в дослідженні Т. Надутої (Т. Вечоринської) «Сино-американський дискурс у творчості Емі Тан: імагологічний аспект» [93]. Значний внесок зробила М. Война в дослідження китайської жіночої прози. М. Война розкрила основні форманти жіночого світогляду та художнього бачення Цань Сюе [27]. О. Воробей визначила, обґрунтувала та проаналізувала типологію жіночих образів у п'єсі «Ароматні трави на горизонті», що належить китайському драматургу Ся Яня [28]. В. Максимець, досліджуючи проблему «Художній досвід західноєвропейських літератур у рецепції Цань Сюе: прочитання Кафки», визначила особливу манеру письменниці з урахуванням актуалізацією проблеми самоідентифікації персонажів шляхом східного й західного літературних компонентів [86]. Н. Поліщук здійснила аналіз азійської літератури США ХХ ст. і

виявила, що рисою жіночої азійської літератури є двоїста природа ідентичнісного жіночого дискурсу [98].

На думку А. Кравченко, соціальний аспект ідентичності є «своєрідною зовнішньою матрицею сформованих параметрів ідентичності (ціннісні, поведінкові й інші моделі), які радше приймаються особистістю внаслідок її включеності в простір культури, традиції, нації чи спільноти певної локальної групи (міста чи села, родини, спільноти, створеної на основі приналежності до однієї професії, місця навчання чи роботи, релігійної громади тощо)» [71, с. 54]. Як зазначає А. Кравченко, будь-який розвиток ідентичності персонажа передбачає зіткнення (конфлікт) із ціннісною системою, своєю чи чужою, що, зі свого боку, приводить до однієї з трьох реакцій: прийняття, відкинення чи створення своєї власної системи [71, с. 96]. Дослідниця запропонувала й пояснила трирівневу модель аналізу ідентичності персонажа. У цій моделі аналізу головний елемент – це процес конфлікту самого персонажа чи навіть персонажів чомусь чи комусь. Як зазначає авторка, перший рівень моделі аналізу ідентичності містить ідентифікування в протиставленні Я – Я. Саме перший рівень – це ідентичність самого персонажу і є відкритою до вивчення таких контекстів як: соціальний, культурний тощо, в яких діє сам персонаж. Далі А. Кравченко констатує, що другий рівень моделі аналізу ідентичності персонажу містить протиставлення Я – група (локальна, регіональна). Цей рівень ідентичності, за А. Кравченко, проявляється в соціальній групі, до якої належить персонаж; також тут зображене ставлення самого персонажа й чи усвідомлює свою приналежність до цієї групи; також дослідниця відносить сюди аналіз аналіз рушійну силу, ціннісну системи цієї групи. А. Кравченко обґрунтувала другий рівень моделі аналізу ідентичності й віднесла такі ідентифікаційні визначення:

- культурна ідентичність (європейська, азіатська, тощо);
- національно-етнічна ідентичність (за приналежність до певного етносу чи нації);
- приналежність до вузької територіальної групи (тутешній, місцевий, родинна ідентичність, територіальна ідентичність тощо).

У науковій розвідці А. Кравченко третій рівень моделі аналізу ідентичності персонажа містить в собі протиставлення Я – соціум. На переконання дослідниці, саме Я – соціум в третьому рівні говорить про ідентичність самого персонажа, що пов'язане із приналежністю до глобальних речей, які не обмежуються певним простором. Дослідниця зосереджується на важливій особливості цієї групи, а саме на тому, що значну роль тут відіграє контекстуальне розкриття. До цієї групи належить релігійна ідентичність, гендерна ідентичність, класова ідентичність й расова ідентичність [71, с. 33-34].

Варто зауважити, що структурними основами культурної ідентичності виступають культурні архетипи, колективна пам'ять, традиції та система цінностей, які забезпечують відтворення та самобутність культури. Таким чином, культурна ідентичність визначається як фундаментальний механізм індивідуального самовизначення та консолідації соціуму [184].

Проаналізовані наукові підходи засвідчують, що літературний твір виступає складною системою репрезентації ідентичності, у якій поєднано індивідуальний досвід автора, колективні культурні коди та соціально-історичні контексти. При цьому художній дискурс не нав'язує завершених смислів, а передбачає їхню інтерпретацію читачем, що робить процес формування ідентичності відкритим, динамічним і багатовимірним. Художня література не лише фіксує культурну ідентичність, а й активно впливає на її трансформацію, зокрема через нарративні стратегії, образні системи та мовно-стилістичні засоби. У цьому контексті особливого значення набувають діалогічність тексту, його здатність до міжкультурної комунікації та репрезентації різних моделей самоідентифікації.

Отже, художній дискурс варто розглядати як інтегративний механізм формування культурної ідентичності, що поєднує процеси відображення, інтерпретації та конструювання культурного досвіду. Його функціонування забезпечує не лише збереження культурної пам'яті, а й постійне оновлення та переосмислення ідентичнісних моделей у межах літературного процесу.

## **Висновки до Розділу 1.**

Узагальнений аналіз наукових підходів до феномену культурної ідентичності засвідчує її багатовимірний і динамічний характер. Культурна ідентичність постає як складна система, що формується на перетині індивідуального досвіду, колективної пам'яті, соціокультурних практик і символічних структур. У сучасній гуманітарній думці вона постає як процес постійного конструювання та переосмислення у взаємодії «Я – Інший» у межах соціального та культурного простору.

У західній науковій традиції культурна ідентичність постає як змінний і багатовимірний феномен, сформований у процесі особистого досвіду, самопізнання та взаємодії з іншими. Культурна ідентичність підлягає осмисленню через наратив, дискурс і літературу, які відображають різні форми ідентичності, їхню змінність і складність. Значну увагу приділено індивідуальному виміру, самовираженню та проблемі самоідентифікації персонажів і особистості. Натомість у східній традиції, зокрема китайській, культурна ідентичність потрактована як колективне явище, що забезпечує соціальну згуртованість, стабільність і збереження культурної спадщини. Тут акцентовано на традиціях, спільних цінностях і почутті належності до спільноти. Культурна ідентичність виконує функцію збереження культурної безперервності, соціальної згуртованості та стабільності, а також тісно пов'язана з історичною пам'яттю і культурними маркерами нації.

Українські дослідження культурної ідентичності поєднують індивідуалістичні та колективістські аспекти. Водночас переважає соціокультурна і національно орієнтована перспектива, у межах якої культурна ідентичність постає як динамічний чинник формування спільноти на основі спільних цінностей, традицій і культурного досвіду. Особливу роль відіграє література як засіб формування національної свідомості, історичної пам'яті та культурної ідентичності. Отже, в українській науці домінує соціокультурний і національно орієнтований підхід, у

межах якого культурна ідентичність розуміється як процес формування спільноти через спільні цінності, традиції та культурний досвід.

Ключовими складниками культурної ідентичності визначено маркери, параметри та коди. Маркерами культурних ідентитетів виступають культура, мова, історія, спільність походження, релігія. Параметри культурної ідентичності – це індивідуальне сприймання людиною причетності до певної культури. Код культурної ідентичності – певна низка прихованих ознак, символів, що ідентифікують носіїв спільної культури. Важливим є висновок про те, що в умовах суспільних змін, зокрема, міграційних процесів, культурна ідентичність не зникає, а трансформується, поєднуючи універсалізовані культурні форми з локальними традиціями та національними особливостями. Саме це забезпечує її стійкість і водночас відкритість до змін. Отже, головні ознаки ідентичності – це відмінність від інших та неперервність у часі. Культурна ідентичність – свідоме розуміння й сприймання людиною культурної спадщини, культури та традиції в одній спільноті, це своєрідне джерело відчуття ідентичності. Результати здійсненого аналізу дозволяють зробити висновок про те, що культурна ідентичність – згуртованість спільного культурної царини однієї об'єднаної соціальної групи. Сучасна ідентичність є рухомих поняттям, яке зазнає змін у зв'язку з процесом глобалізації.

Окремо підкреслено роль художнього дискурсу як одного з ключових механізмів концептуалізації культурної ідентичності. Література не лише відображає культурну реальність, а й активно її переосмислює, моделюючи різні варіанти самоідентифікації, формуючи історичну пам'ять і національну свідомість. Завдяки наративним стратегіям художній текст стає простором діалогу культур і засобом інтерпретації складних ідентифікаційних процесів. Отже, культурна ідентичність постає як відкритий, багаторівневий і трансформаційний феномен, що функціонує через систему маркерів, параметрів і кодів у художньому й соціокультурному дискурсах.

## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ ТИПОЛОГІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### 2.1. Мотиви «схибленості» влади у творах Олени Звичайної, Юн Чжан

Страх виступає одним із ключових чинників деструкції ідентичності. Людина, охоплена страхом, втрачає цілісність самості та здатність бути повноцінним суб'єктом. У межах тоталітарного суспільства проблема ідентичності значною мірою нівелюється, оскільки індивідуальність намагаються підпорядкувати ідеологічним настановам системи. Тоталітарна влада трансформує особистостей у слухняну масу, тоді як письменники під впливом психологічного тиску та інстинкту самозбереження часто стають ідеологічно ангажованими, виконуючи функцію трансляторів офіційної доктрини. Натомість в міграційному дискурсі тоталітарна система постає без ідеологічних прикрас. Саме тому література діаспори та еміграції віддзеркалює деформованість суспільного устрою та викривленість влади. Водночас варто наголосити, що автентична китайська культура зазнавала витіснення, поступаючись місцем гаслово-ідеологічним конструкціям, які нівелювали її традиційні цінності та смисли.

Ідентичність може виражатися через мотиви, зокрема через мотиви влади. В цьому підрозділі ми детальніше розглянемо як тоталітарний режим ХХ ст. двох країн, а саме радянської України та Китаю вплинув на ідентичність та творчість Олени Звичайної та Юн Чжан (Jung Chang; 張戎; 张戎).

Мотив «схибленості» влади у цьому дослідженні інтерпретуємо як форму психологічного тиску на суспільство, що набуває вияву через пригнічення самовираження та деформацію ідентичності особистості під впливом страху перед санкціями з боку владних інституцій. Такий мотив функціонує як лейтмотив обмеження автентичних почуттів і думок, зумовлюючи внутрішній конфлікт між індивідуальним «Я» та зовнішніми нормативними вимогами. Мотив «схибленості» влади як домінанта пригнічення ідентичності може бути структурований за такими основними чинниками: – мотив страху, що формує ідентичність жертви; – мотив страждання, зумовлений несправедливістю владних

практик щодо індивіда; – мотив зневіри, який призводить до відчуження та внутрішньої відреченості.

Марта Богачевська зазначає, що у суспільстві, де заздалегідь вирішено, яку роль має виконувати кожна людина, вона не може повністю розкрити свої здібності. Їй не дають вибору й інших можливостей. У диктатурі влада визначає, ким мають бути люди, а в демократичних країнах люди самі будують суспільство і державу [11, с. 54].

Під час культурної революції в Китаї (1966–1976 рр.) закривались музеї, влада практично масово знищувала інтелігенцію тогочасного Китаю.

Всі мали бути однаковими, мати одне спільне мислення, бути відданим вождю – Мао Цзедуну (毛泽东). Є головнокомандувач, який вирішує долю кожної людини, і є звичайна пересічна людина, справжня природа якої практично перекреслена й переписана. Юн Чжан, під час відео-інтерв'ю сказала каналу BBC two: *«Звісно, у підлітковому віці я була неймовірно віддана Мао. Я була готова померти за нього... Але, звісно, тогочасна я і я сьогодні дуже і дуже відрізняюся»*. (Переклад наш – Марія Ільницька) [151]. Можемо стверджувати, що частиною культурної ідентичності є поклоніння вождю як механізм впливу тоталітарної влади. У межах цієї політики утверджувалася модель уніфікованої свідомості, що передбачала ідеологічну стандартизацію особистості, нівеляцію індивідуальних відмінностей та абсолютну лояльність до політичного центру, уособленого постаттю Мао Цзедун. За таких умов формувалася жорстка ієрархічна структура, у якій індивід втрачав автономію, а його культурна ідентичність піддавалася глибокій трансформації. Особистість фактично редукувалася до функції носія офіційної ідеології, тоді як її природні цінності, переконання та способи самовираження витіснялися або репресувалися. Це призводило до виникнення феномену «переписаної» ідентичності, коли внутрішній світ людини формувався не на основі власного досвіду, а під тиском зовнішніх ідеологічних настанов. Отже, у цьому контексті можна стверджувати, що культ вождя виступає не лише політичним інструментом, а й важливим механізмом конструювання культурної ідентичності в тоталітарному суспільстві. Поклоніння лідеру набуває

трансформації у специфічний ідентифікаційний маркер, який забезпечує контроль над свідомістю, підмінюючи індивідуальні цінності колективно нав'язаними моделями мислення та поведінки. Водночас подальша рефлексія Юн Чжан, демонструє розрив між нав'язаною та автентичною ідентичністю, який стає можливим лише за умов дистанціювання від тоталітарного дискурсу.

Тоталітарна система здійснювала комплексний вплив на формування культурної ідентичності, поєднуючи ідеологічний контроль із трансформацією соціальних ролей. Культ лідера функціонував не лише як політичний інструмент легітимації влади, а й як механізм уніфікації свідомості, що підмінював індивідуальне самовизначення колективно нав'язаними нормами. Водночас соціальні трансформації, зокрема зміни у статусі жінки, демонструють внутрішню суперечливість цього процесу. З одного боку, участь жінок у і політичному житті засвідчує розширення їхніх соціальних можливостей, з іншого було наявне підпорядкування жіночого питання загальнопартійній ідеології, що призводило до відтермінування вирішення гендерних проблем і нівелювання індивідуальних потреб. У цьому контексті культурна ідентичність формувалася як результат напруженої взаємодії між ідеологічними настановами держави та реальними соціальними практиками. Таким чином, культурна ідентичність у тоталітарному Китаї постає не як цілісна й гармонійна структура, а як суперечливий конструкт, у якому поєднуються механізми контролю, ідеологічного впливу та часткової соціальної мобілізації, що особливо виразно наявне у трансформації гендерних ролей і суспільних відносин. Ю. Крістева пише: «Ми повинні наполягати на тому факті, що в китайському вищому суспільстві, і особливо в неханьських, неконфуціанських сім'ях, жінкам надавалася певна свобода – неоднозначна, але тим не менш ефективна. Таким чином, дочки даоських «боксерів» отримували військову освіту, як і їхні брати, і брали участь у політичній боротьбі як повстанці або «бандити», що боролися проти феодалного права. У дев'ятнадцятому столітті повстання тайпінів, яке успадкувало цю традицію та християнізувало її, було здійснено окремими загонами чоловіків і жінок, кожен з яких мав своє власне командування [197, с. 100-101].»

Дослідниця наголошує, що під час першого етапу буржуазної націоналістичної революції, до 1911 року, жінки брали участь, по суті, як вчительки, журналістки або студентки, поширюючи нові ідеї; але вони також об'єднували сили в Національній жіночій армії, Корпусі жінок, які наважуються померти, тобто Жіночому добровольчому корпусі, та Жіночому корпусі вбивць, які активно допомагали чоловічим військам у їхніх зусиллях з кінця дев'ятнадцятого століття [197, с. 101].

У розвідках Ю. Крістєвої детально відображено роль жінки в комуністичному Китаї. Науковиця зазначає, що з самого початку жінки-комуністки дистанціюються від руху за права жінок, у якому більшість із них брала участь, щоб віддати феміністичну справу революційній справі та чекати вирішення жіночих проблем як автоматичного результату соціально-політичних перетворень, передбачених партією. Ця концепція є вірним відображенням ідей Леніна та політики більшовицької партії щодо жіночого руху. У Китаї вона провокує цікаву суперечність, зумовлену особливими якостями китайського суспільства: суперечність, яку КПК не вирішила з тією ж марксистською твердістю, наприклад, яка характеризувала її ставлення до проблеми селян. Суперечність зводиться до наступного: жіночі маси, які першими підтримали ідеологічну лінію та політичну організацію, походили з робітничого класу. Молоді жінки, зосереджені в міських центрах, відносно вільні від контролю своїх сімей (батьків та чоловіків: у 1940 році влада Гуанчжоу була змушена вжити заходів проти сексуальної свободи працюючих дівчат та працюючих жінок, які живуть окремо від своїх чоловіків), були легко переможені економічними вимогами та універсалістською політикою, де всі експлуатовані люди, незалежно від статі, могли знайти справедливе вирішення своїх страждань. Навпаки, переважна більшість жінок - селянки - і найсвідоміші серед класу елітних жінок-інтелектуалок - студентки - були чутливими переважно до сімейних конфліктів, сексуальних проблем та ідеологічних змін, які могло б спричинити обговорення таких питань. Таким чином, ці жінки були прихильницями докомуністичних форм фемінізму; і навіть коли студентки чи селянки вступали до лав партії, вони наполягали на порушенні

питань прав жінок у сім'ї та політиці, оскільки вони неминуче кричали на глухі вуха батьків і чоловіків - навіть комуністичних батьків і чоловіків [197, с. 112-113]. [

Юн Чжан народилася в 1952 році в Ібіні (宜賓), провінція Сичуань (四川), її батьки були партійними чиновниками [231, с. 85]. Вона виїхала з Китаю до Великої Британії в 1978 році та отримала ступінь доктора філософії з лінгвістики в 1982 році в Йоркському університеті - перша людина з комуністичного Китаю, яка отримала докторський ступінь у британському університеті [16, с. 264]. Нині мисткиня живе в Лондоні зі своїм чоловіком, Джоном Галлідеем (Jon Halliday), з яким написала книгу «Мао: Невідома історія» («Mao: The Unknown Story», 2005). Її автобіографічний роман «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» («Wild Swans: Three Daughters of China», 1991) став бестселером New York Times у 2014 році [147].

«Дикі лебеді» - це історія не лише про трьох жінок в сім'ї Юн Чжан, це про страх, біль й несправедливість китайців перед окупаційною владою Японії: *«На величезних просторах північної Маньчжурії села спалювали, а населення, що вижило, заганяли у «стратегічні хутори». Понад п'ять мільйонів людей, приблизно шоста частина населення, втратили свої домівки, а десятки тисяч загинули. Робітників змушували помирати на шахтах під японською охороною, щоб виробляти продукцію на експорт до Японії, адже Маньчжурія була особливо багата на природні ресурси. Багато хто був позбавлений солі та не мав сил тікати».* (Переклад наш - Марія Ільницька) [152, с. 41].

До проблеми влади в творчості Юн Чжан зверталися М. Торікуссуд, А. Рохім, А. Фанані тощо. Дослідники вважають, що мати письменниці Юн Чжан відчуває певну політичну прихильність до двох політичних партій: Гоміньдану та Комуністичної партії Китаю. Таким чином, об'єктивно оцінює обидві політичні партії. На думку вчених, комуністи стають для неї альтернативою її відданості, оскільки саме комуністи обіцяють громаді краще майбутнє життя [235, с. 106]. Мати Юн Чжан була відданою та зразковою комуністкою, однак, на жаль, також зазнала впливу деформуючих практик влади, що призвели до ідеологічних викривлень і втрати критичного дистанціювання. Так, М. Содік констатує, що

«Дикі лебеді» Юн Чжан - це роман про боротьбу матері-автора за рівність у суспільстві, а також рівність з чоловіками. Оповідь ведеться від першої особи автора, у романі представлено фемінізм, представлений жінкою (матір'ю автора), яка прагне справедливості в будь-якій сфері життя в епоху партії Гоміньдан (国民党) та Комуністичної партії. Залучення жінки до боротьби проти соціальної несправедливості заради собі подібних та інших називається фемінізмом [231, с. 84].

О. Паган вбачає, що завдяки охопленню широкого часового проміжку в романі «Дикі лебеді», Юн Чжан показала, як різні форми кохання проявляються на тлі монументальних політичних змін, що відбуваються в Китаї протягом значної частини двадцятого століття [16, с. 264].

С. Фіора зазначає, що мовленнєвий акт самопізнання та самоствердження змушує замовкнути в тексті «інших», які стають німими образами «монотонного» дискурсу. Дослідниця вважає, що персонажі «Диких лебедів» усі німі. С. Фіора стверджує, що герої Юн Чжан в романі «Дикі лебеді» не мають ідентичності, вони не можуть говорити. На думку дослідниці, ідентичність також означає точку зору, яку можна визначити як сутність буття – яка для Юн Чжан існує виключно на Заході. Дослідниця говорить, що задовго до народження авторки, її голос стає голосом її бабусі та матері, перш ніж нарешті стати її власним голосом [16, с. 264].

Мисткиня в автобіографічному романі «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» описує життя своєї бабусі Юйфан Юйфан (Yu-fang), матері-комуністки а також свої підліткові роки. Юн Чжан в романі художньо переконливо відтворює психологічний стан персонажів у часи окупації Маньчжурії (滿洲), акцентуючи на «схибленості» окупаційної влади. Китайці – справжні жертви, яких утискають у правах представники японського окупаційного уряду [16, с. 264]. Авторка передає атмосферу, сповнену страхом: *«Коли місцеві діти зустрічали японця на вулиці, вони мусили вклонитися та поступитися дорогою, навіть якщо японець був молодший за них. Японські діти часто зупиняли місцевих дітей і давали їм ляпаса без жодної на те причини. Учні повинні були ретельно кланятися своїм вчителям щоразу, коли зустрічали їх. Моя мама жартувала з друзями, що вчитель*

японської мови, що проходить повз, схожий на вихор, що проноситься по полю трави – просто видно, як трава гнеться, коли повз вітер дме» (Переклад наш – Марія Ільницька). (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 40].

Юн Чжан в родинному наративі «Дикі лебеді» представила читачу історію талановитої освіченої жінки – своєї бабусі, в часи, коли правив тотальний патріархат і слово жінки не значило нічого. Її батько завжди мріяв вигідно продати доньку, тому дав їй гарну освіту, що для того часу в Китаї було рідким явищем. А потім просто продав як товар багатому чиновнику генералу Сюе Чжихен (Хуе Зхі-хенг) в наложниці. Раз на 6 років її відвідував «чоловік». Бабуся авторки народила дочку, мати авторки. Згодом Юйфан знаходить кохання, що приносить їй довгоочікуване, хоча й вистраждане щастя. Її обранцем стає лікар-вдівець Ся, який не лише приймає її доньку як рідну, а й виявляє себе турботливим і відповідальним батьком. Водночас слід зауважити, що репресивна політика японської влади спричинила значні страждання і для родини лікаря Ся, що підкреслює загальний трагізм історичного контексту

Наймолодший син лікаря Ся працював учителем в Ісяні (义县). У кабінеті директора, який був японцем висів портрет Пу Ї (溥仪, 1906-1967 рр.). Син лікаря Ся забув вклонитися портрету, що розцінювалось як злочин: « Директор крикнув йому, щоб той негайно вклонився, і так сильно вдарив його по обличчю, що той втратив рівновагу» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 41]. Звичайно під впливом страху бути покараним, син лікаря Ся зрештою зробив подобу поклону портрету імператора Пу Ї. Репресивна окупаційна влада систематично карала будь-які прояви непокори з боку етнічного китайського населення. У такий спосіб влада забезпечувала контроль над широкими масами, використовуючи страх як один із ключових інструментів підпорядкування: «Того вечора до нього додому прийшов друг і сказав, що поширилася чутка, що його затаврували «злочинцем думки» – злочин, який карається ув'язненням, а можливо, і смертю. Він утік, і його родина більше ніколи про нього не чула. Ймовірно, його спіймали, і він помер у в'язниці або ж у трудовому таборі. Лікар Ся так і не оговтався від удару, який

*перетворив його на запеклого ворога Маньчжоу-Го та Пу Ї»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 42].

У місцях ув'язнення кількість політичних в'язнів серед китайського населення була значною. Вони зазнавали систематичних катувань, спрямованих не лише на фізичне знищення, а й на руйнування особистості, а отже, культурної та індивідуальної ідентичності. Водночас, попри відсутність належної медичної допомоги та будь-якої надії на звільнення чи виживання, частина ув'язнених зберігала вірність своїм переконанням і не зрікалася власних ідеалів, демонструючи внутрішню стійкість і спротив тоталітарному тиску [16, с. 264-265]: *«Пей-о був наглядачем у в'язниці, і подружжя часто відвідувало мою бабусю. Розповіді Пей-о змушували волосся моєї матері ставати дибки. В'язниця була переповнена політичними в'язнями. Пей-о часто говорив, які вони хоробрі, і як вони проклинали японців, навіть коли їх катували. Тортури були звичайною практикою, і в'язні не отримували жодної медичної допомоги. Їхні рани просто залишали гнити»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 42].

Образ лікаря Ся наділений певним символізмом, він є образом надії на життя перед всемогутніми окупантами японцями. Ся потоваришував з катом на ім'я Дун задля збереження життя невинних політичних в'язнів: *«Дун, кат, який душив (затисканням кровоносних судин). В'язня прив'язували до стільця мотузкою навколо шиї. Потім мотузку повільно затягували. Смерть була неймовірно повільною»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 43]. Лікар Ся запропонував кату не до кінця душити засуджених, аби врятувати їм життя: *«Зазвичай був присутній охоронець японець або довірений колабораціоніст, але іноді, якщо жертва не була достатньо важливою, японці не з'являлися під час удушення. В інших випадках вони йшли до того, як в'язень фактично помирав. У таких випадках, натякнув Дун, він міг зупинити удушення до того, як в'язень помре»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 43]. Так, ми бачимо як лікар Ся ризикує своїм життям, а також життям своєї сім'ї і рятує засудженим японцями до смерті в'язнів-китайців. Саме тут ми можемо побачити, як мотив зневіри напівживих від тортур і побоїв в'язнів переростає у певну надію на друге життя: *«Лікар Ся ніколи*

*не знав, скільки людей вони врятували. Після війни врятовані «трупи» скинулися на землю та зібрали гроші для Дуна, щоб той купив будинок і землю»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 43].

Б. Дігал стверджує, що Юн Чжан знаходить себе в межах своєї родини. За винятком короткої та поверхової згадки про політичне життя Китаю в кінці роману «Дикі лебеді: Три доньки Китаю», мисткиня протягом усієї розповіді лише свою індивідуальність [164, с. 481]. Дослідник вбачає, що Юн Чжан засуджують за відсутність дотичності до колективізму. Проте сама авторка розглядає цю критику як пригноблення індивідуальності та свободи, адже, попри посилене усвідомлення себе, Юн Чжан інтегрує власну нарацію в історію своєї родини, представлені образом матері та бабусі по материнській лінії. Відтак, Б. Дігал стверджує, що мисткиня репрезентує власне індивідуальне «я» крізь призму сімейного «я», тобто через систему родинних зв'язків і взаємин. У цьому контексті самоідентифікація Юн Чжан відбувається не ізольовано, а в межах міжпоколінневої спадкоємності, де особистий досвід тісно переплетено з колективною пам'яттю родини. Історії трьох жінок (бабусі, матері та самої авторки) формують цілісну наративну конструкцію, що відображає трансформацію жіночої долі в різні історичні періоди Китаю. Саме тому, як зауважує дослідник, твір «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» у строгому сенсі постає як синтез двох біографій і однієї автобіографії, де приватне й історичне взаємопроникають і взаємозумовлюють одне одного [164, с. 481].

У цьому ж контексті авторка порушує проблему голоду, яка набуває не лише соціально-економічного, а й глибоко гуманітарного виміру. Важливо підкреслити, що досвід голоду в сільській і міській місцевості суттєво відрізнявся: тоді як сільське населення зазнавало катастрофічного виснаження і буквально гинуло від нестачі їжі, державна політика була спрямована передусім на забезпечення продовольством міст. Така диспропорція свідчить про пріоритети влади, яка, підтримуючи функціонування урбаністичних центрів, фактично ігнорувала трагедію селянства. У результаті голод постає не лише як наслідок економічних труднощів, а як прояв системної деформації соціальної політики, що

безпосередньо впливає на людські долі та формування ідентичності [16, с. 265]:

*«Ці люди з набряками були здебільшого селянами. Голод був набагато гіршим у сільській місцевості, оскільки не було гарантованих пайків. Політика уряду заключалась в тому, щоб спочатку забезпечити продовольством міста, і чиновники комун були змушені силою вилучати зерно у селян. У багатьох районах селян, які намагалися приховати їжу, заарештовували, били та катували. Чиновників комун, які неохоче брали їжу у голодних селян, самих звільняли, а деяких фізично жорстоко поводити. У результаті селяни, які фактично вирощували їжу, помирали мільйонами по всьому Китаю»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 146].

Таким чином, у тексті простежуємо мотив зневіри, зумовлений трагедією голоду (1959–1961 рр.), а також внутрішній конфлікт, що пронизує образ лікаря Ся. Він постає не лише як фахівець за покликанням, а й як моральний рятівник людей, зламаних обставинами життя в умовах окупаційного режиму. Показовим є епізод кінця 1941 року, коли до лікаря Ся звертається виснажений чоловік, фізично згорблений і знесилений. Він страждає від гострого болю в животі, що є наслідком надмірно важкої праці на залізниці: протягом тривалого часу він змушений переносити важкі вантажі з ранку до ночі без належного відпочинку. Лікар Ся діагностує, що причиною його стану є не лише фізичне перевантаження, а й вкрай низька якість харчування – груба, примітивна їжа, до якої чоловік був змушений вдаватися. Цей епізод увиразнює взаємозв'язок між соціальними умовами існування та фізичним і психологічним станом людини, підкреслюючи глибину дегуманізації в умовах історичних катаклізмів [16, с. 265].

*«Більшість місцевого населення мусила харчуватися жолудевою мукою та сорго, які було важко перетравлювати. Лікар Ся безкоштовно дав чоловікові ліки та попросив мою бабусю дати йому маленький пакетик рису, який вона незаконно купила на чорному ринку»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 41].

Невдовзі цей чоловік помре у таборі примусових робіт. Причиною його смерті стане сам рис. Тут ми бачимо, як рис – символ життєдайності, родючості стає вбивцею простого люду. Причина в «схибленій» японській владі: *«... Він з'їв рис, повернувся на роботу, а потім виблював на залізничній станції. Охоронець*

японець помітив рис у його блювотних масах, і його заарештували як «економічного злочинця» та відвезли до табору. В ослабленому стані він прожив лише кілька днів. Коли його дружина почула, що з ним сталося, вона втопилася разом з їхньою дитиною» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 41]. Письменниця відтворює не лише жорстокість окупаційної політики Японії щодо китайського населення, а й масштаби всенациональної трагедії. Описаний епізод постає як глибока психологічна травма, що залишила тривалий слід у свідомості лікаря Ся та бабусі авторки, репрезентуючи колективний досвід болю і втрати. «Вони відчували себе відповідальними за смерть чоловіка. Доктор Ся часто казав: «Рис може як убивати, так і рятувати! Маленький пакетик рису – три життя!» Він почав називати Пу І «тим тираном»» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 41].

Пу І – імператор Манчжурії, був маріонеткою в руках окупаційної влади Японії. Задля попередження масових протестів народу, влада Японії в усіх соціальних сферах активно проводила пропаганду проти Китайської республіки, на чолі якої був Чан Кайші (蔣介石, 1887-1975 рр.): «Лікар Ся довго стверджував, що імператор не знав про ці злочини, бо він фактично був бранцем японців. Але коли Пу І змінив своє звернення до Японії з «нашої дружньої сусідньої країни» на «країну-старшого брата» і, нарешті, на «країну батька», лікар Ся вдарив кулаком по столу і назвав його «тим безглуздим боягузом». Навіть тоді він сказав, що не впевнений, яку відповідальність має нести імператор за ці звірства, доки дві травматичні події не змінили світ родини Ся» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 41].

Юн Чжан в «Диких лебедях» детально показала як окупаційна «схиблена» влада Японії втілювала план тотального контролю китайців – через освіту [16, с. 265]. Освіта – головний важіль впливу на молоде покоління, що підростає: «Освіта, особливо історія та етика, жорстко контролювалася японцями. Офіційною мовою в школах була японська, а не китайська. Починаючи з четвертого класу початкової школи, викладання велося повністю японською

мовою, і більшість вчителів були японцями» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 39].

Мати Юн Чжан звали Бао Цінь (Bao Qin), згодом лікар Ся дав їй інше ім'я – Дехун (De-hong), що мало значення «дикий лебідь». Коли Ся Дехун навчалася у школі, вона мала подругу китаянку, яка зайняла перше місце на шкільних спортивних змаганнях. Японці ненавиділи, коли китайці десь їх переважають чи десь кращі за них [16, с. 265]. Через деякий час японці цій дівчині помстилися: *«Раптом моя мати побачила, як її подругу японські охоронці тягнуть прямо перед нею. Дівчина була закута в кайдани і ледве могла ходити. Її катували, а обличчя було настільки опухлим, що моя мати ледве могла її впізнати. Потім японські солдати підняли свої гвинтівки та направили їх на дівчину, яка, здавалося, намагалася щось сказати, але не виходило жодного звуку. Пролунав тріск куль, і тіло дівчини зникло, а її кров почала капати на сніг. «Осел», японський директор, оглядав ряди своїх учнів. З величезним зусиллям моя мати намагалася приховати свої емоції. Вона змусила себе подивитися на тіло своєї подруги, яке вже лежало блискучою червоною плямою на білому снігу»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 47]. Так ми бачимо як «схиблена» влада тримає в страху школярів та вчителів. Не можна було плакати, інакше можна було померти від пострілу японців. Японська вчителька Танака (Tanaka) не змогла стримати сльози, і її директор школи ледь не побив до смерті: *«Моя мати востаннє глянула на скривлене тіло своєї вчительки та труп своєї подруги і стримала свою ненависть»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 47].

Мисткиня реалістично показала як японська пропаганда працювала точно в ціль, промиваючи мізки дітям в школі. Так, бачимо як «схибленість» влади націлена на перевиховання зручного для себе майбутнього суспільства: *«У школі мою маму вчили, що її країною є Маньчжоу-Го, а серед сусідніх країн є дві Китайські республіки – одна ворожа, очолювана Чан Кайші; інша дружня, очолювана Ван Цзін-вєс (правителем-маріонеткою частини Китаю, що належить Японії). Її не навчали жодного поняття про «Китай», частиною якого є Маньчжурія. Вчителі казали, що Маньчжоу-Го – це рай на землі. Але навіть у її*

*віці моя мама розуміла, що якщо це місце можна назвати раєм, то лише для японців. Японські діти навчалися в окремих школах, які були добре обладнані та добре опалювані, з блискучими підлогами та чистими вікнами. Школи для місцевих дітей розташовувалися в напівзруйнованих храмах та будинках, що розпадалися, подарованих приватними меценатами. Опалення не було. Взимку всьому класу часто доводилося бігати навколо кварталу посеред уроку або колективно тупати ногами, щоб захиститися від холоду» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 40].*

Формування ідентичності жертви серед етнічних китайців також було наявне у сфері освіти. Китайські діти систематично зазнавали психологічного тиску, а в окремих випадках – фізичного насильства з боку японських учителів. Подібні практики слугували інструментом пропаганди, спрямованої на формування атмосфери страху та тотального контролю над свідомістю підлеглого населення. Тут ми бачимо як мотив «страху» переростає в мотив «страждань»: *«Вчителі були не лише переважно японцями, вони також використовували японські методи: бити дітей як норма. Найменша помилка чи недотримання встановлених правил та етикету, наприклад, волосся дівчини на пів дюйма нижче мочок вух, каралася ударами. І дівчат, і хлопчиків сильно били по обличчю, а хлопчиків часто били по голові дерев'яною палицею. Ще одним покаранням було годинами стояти на колінах у снігу» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 40].*

Мати й батько Юн Чжан були членами Комуністичної партії та певний час поділяли ідеологічні настанови Мао Цзедуна. Водночас у їхньому житті неодноразово проявлялися репресивні механізми комуністичного режиму, який поступово посилював контроль і тиск на особистість, звужуючи простір для свободи вибору та індивідуального самовизначення. Мати 6 місяців сиділа в тюрмі як політичний в'язень, не маючи ніякого контакту ані з двома своїми дітьми, ані з чоловіком. Ван Юй (Wang Yu) ні разу не подзвонив до її мами в тюрму: *«За роки своєї комуністичної діяльності він знав, що партія воліє, щоб особа, яка перебуває під слідством, не мала жодних контактів із зовнішнім світом, навіть зі своїм чоловіком/дружиною. На його думку, втішати мою матір*

*означало б певну недовіру до партії. Моя мати ніколи не могла б пробачити йому, що він покинув її в той час, коли вона понад усе потребувала любові та підтримки. Він знову довів, що ставить партію на перше місце» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 127].*

Сяо Дехун щиро вірила в комуністичну партію Китаю, і коли сиділа у в'язниці, спрацювала пропаганда комуністичної системи – вона почала виправдовувати і в'язницю, і допити, і партію [16, с. 266]: *«Але потім вона почала переконувати себе, що не повинна обурюватися на партію за спроби зберегти її чистоту. У Китаї люди звикли до певної несправедливості. Тепер, принаймні, це було заради гідної справи. Вона також повторювала собі слова партії, коли та вимагала жертви від своїх членів: «Ви проходите через випробування, і страждання зроблять вас кращим комуністом»».* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 126]. Партія фактично здійснила радикальне руйнування ідентичності Дехун, що виявилось як у фізичному, так і в психологічному вимірі її ув'язнення. Перебуваючи в умовах ізоляції та постійного ідеологічного тиску, вона зазнала глибокої моральної травматизації, яка призводила до внутрішнього конфлікту між особистими переконаннями та нав'язаною системою цінностей. Водночас Дехун змушена була підтримувати формальну віру в партію та постать Мао Цзедун як механізм психологічного виживання. Така «вимушена лояльність» виступала не стільки проявом переконання, скільки стратегією адаптації до репресивних умов, що дозволяла зберігати мінімальну внутрішню стабільність і підтримувати надію на майбутнє возз'єднання з родиною. Отже, її віра в партійні ідеологеми функціонувала як своєрідний інструмент виживання, за допомогою якого індивід намагався зберегти сенс існування та психологічну стійкість в умовах системного придушення особистості. Тут «схибленість» влади набуває вияву у форматі психологічного насиллі над жертвою режиму: *«Моя мати стиснула зуби й сказала собі, що треба вірити в партію. Навіть попри це, їй було дуже важко бути повністю відрізаною від родини, і вона дуже сумувала за своїми дітьми. Батько жодного разу не написав їй і не відвідав її – листи та зустрічі були заборонені. Найбільше їй тоді було потрібно плече, на яке можна було б*

*прихилити голову, або хоча б ніжне слово» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 126]. Перше, куди побігла мати – до дітей: «Коли моїй мамі сказали, що вона може вийти на вулицю, перше, що вона зробила, це стрибнула на велосипед і помчала до наших дитячих садків. Вона особливо хвилювалася за Цзіньміна, якому вже було два з половиною роки, і з яким вона майже не встигла познайомитися. Але після шести місяців простою без використання шини її велосипеда спустилися, і вона ледве виїхала з дому, як їй довелося зупинитися, щоб накачати їх. Вона ніколи в житті не відчувала такого нетерпіння, ходивши по магазину туди-сюди, поки чоловік накачував їй шини, як їй здавалося, дуже байдуже» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 127].*

Батько мисткині Ван Юй залишився у в'язниці до кінця свого життя. Його здоров'я погіршилось настільки, що у свої п'ятдесят років він виглядав як сімдесятирічний. Він постійно відчував слабкість і біль у всьому тілі. Згодом почав кашляти кров'ю, часто задишка супроводжувалася сильним запамороченням: *«Його здоров'я погіршувалося через поєднання нестерпного психічного та фізичного тиску, років жорстокого побиття, а потім важкої фізичної праці у жахливих умовах. Майже п'ять років він приймав великі дози транквілізаторів, щоб контролювати себе. Іноді він вживав до двадцяти разів більше звичайної дози, і це виснажило його організм» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 279]. Батько так і не зміг усвідомити власної провини та зрозуміти причин свого ув'язнення, попри те, що все своє життя присвятив служінню партії. Його життєвий досвід засвідчує трагічну колізію між особистою відданістю ідеології та реаліями репресивної системи, у якій лояльність не гарантує безпеки чи справедливості. Лише наприкінці життя він приходить до гіркого прозріння, усвідомлюючи, що безумовна віра в партію та абсолютна її відданість не забезпечують захисту особистості, а навпаки можуть стати чинником її знищення [16, с. 266]: «Що ж я тоді зробив поганого, щоб заслужити на все це?» Після довгої паузи батько сказав: «Якщо я помру ось так, то більше не вірте в Комуністичну партію» (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 280].*

Після смерті Мао Цзедуна авторка задає риторичне питання, яке несе глибокий і водночас філософський характер: *«Я думала про терор і страждання, які зазнало населення Китаю. За що?»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 312]. Смерть політичного лідера є певним переродженням самої авторки, звільнення внутрішнього «Я», поява себе справжньої, без ярликів, пропаганди і страху: *«Мені здавалося, що він був за своєю природою невгамовним розпалювачем боротьби, і добре в цьому розбирався. Він розумів такі гідкі людські інстинкти, як заздрість та образа, і знав, як мобілізувати їх для своїх цілей. Він правив, змушуючи людей ненавидіти один одного. Роблячи це, він змушував пересічних китайців виконувати багато завдань, які в інших диктатурах виконували професійні еліти. Мао зумів перетворити народ на найвищу зброю диктатури. Саме тому за його часів у Китаї не було реальної подоби до КДБ. У цьому не було потреби. Виявляючи та плекаючи найгірше в людях, Мао створив моральне пустище та землю ненависті. Але яку індивідуальну відповідальність мають нести звичайні люди, я не могла вирішити»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [152, с. 312].

Звернімося до типологічно схожих мотивів у творчості української письменниці Олени Звичайної, зумовлених передусім близькістю художньої трансляції індивідуального травматичного досвіду, художнього моделювання персоносфери через мотиви проживання війни й окупації, тиску владного дискурсу, протидію страхів, прагнення зберегти культурну ідентичність за межами своєї країни.

Олена Звичайна (Дельгівська, Джуль) народилася в Проскурові, навчалася в Харкові й Києві, у 1943 році була вивезена на примусові роботи до Німеччини. Разом із чоловіком Михайлом Млаковим (Джулем) перебували в таборі ДП в австрійському Ляндеку, у 1952 році емігрували до США. Згідно з матеріалами, розміщеними в Енциклопедії історії України, Михайло Млаковий був «11 разів заарештовуваний, востаннє – наприкінці 1937 в Харкові. Засланий на Колиму (Севвостлаг НКВС СРСР). Справу закрито 11 січня 1940, звільнений 1 квітня. Живучи в нестерпних умовах, син Михайла Млакового Славко захворів на

туберкульоз і помер у лікарні» [14, с. 116]. Дослідниця С. Ленська зазначає, що саме ці сумні автобіографічні обставини «лягли в основу сюжетів усіх творів» мисткині [78].

У романі «Страх» Олена Звичайна художньо осмислює трагічні сторінки української історії 1937–1938 років, відтворюючи атмосферу тотального терору доби сталінських репресій. Письменниця розкриває механізми функціонування репресивної системи радянської влади, яка пронизує всі рівні суспільного життя та формує простір постійного страху, недовіри й морального зламу особистості. У центрі зображення – людина, поставлена в умови екзистенційного вибору між виживанням і збереженням людської гідності. Через індивідуальні долі персонажів авторка показує колективну травму українського суспільства, зумовлену політичними переслідуваннями, доносами та атмосферою тотальної підозри [185, с. 69]: *«Сталін і Єжов» – це ж бо два прізвища, що наповнюють душі людей непоборним жахом; під «мудрим» керівництвом Сталіна Єжов провадить масові арешти, заслання, тортури й розстріли мільйонів неповинних людей. І десятки присутніх – уже на черзі...»* [48, с. 29]. Це був один із найжорстокіших періодів «єжовщини», позначений масовими репресіями, безпідставними арештами, допитами із застосуванням фізичного та психологічного насильства. Для українського населення того часу повсякденне життя набуло характеру постійного очікування загрози, коли страх став домінантним станом існування. Люди жили в атмосфері тотальної недовіри й невизначеності, боялися засинати й прокидатися, адже будь-якої миті нічний стукіт у двері міг означати появу представників НКВС і подальший арешт без пояснень і права на захист. Такий режим страху перетворював буденність на простір психологічного тиску, у якому руйнувалися базові уявлення про безпеку, справедливість і людську гідність [185, с. 69]. А далі – тортури, знущання, далека Північ Росії і перельна праця. *«Чорний ворон» промчав повз мене в напрямку до мого помешкання... «Чи... не по мене? – гаряча хвиля крові, – тієї живої крові, якої ще не встиг висмоктати Брух, ударила мені в скроні, і я мимоволі спинився.*

*Я бачив, як чорне авто теж спинилося, не доїжджаючи до будинку, в якому я мешкав, як четверо в уніформах НКВД зникли в під'їзді...» [48, с. 120].*

Мотив «схибленості» влади в романі «Страх» авторка висвітлює в образі начальника спецсектору Якова Бруха. Олена Звичайна порівнює Якова Бруха зі злим драконом, який вирішує життя простого люду [185, с. 69]: «...Удень я знову боявся, вночі я знову не спав, зводячи запеклий бій із Брухом-драконом» [48, с. 182], «Брух розкладається зсередени... Брух – людина, Брух – втілення певної системи і Брух – дракон... Пекуча ненависть мільйонів до Бруха-дракона, - хіба це не туберкулі, що множаться в його організмі?!?» [48, с. 14].

Авторка в романі «Страх» постійно наголошує на образі «всевидючого ока», адже постійні доноси людей один на одного доходили до НКВД, а інколи і до Сталіна. У вождя усюди були вуха [185, с. 69]: «Сталін знає мене, він пам'ятає про мене і... що ще?!?» – Я прагну почути те, чого Маруся ще не сказала, але напевно, скаже... – Пі-клу-єть-ся про вас! – карбуючи кожний склад, ледве чутно шепоче вона. Я рвучко глянув на своїх сусідів: я не сумнівався (і тепер не маю жодних сумнівів), що всі вони зрозуміли сенс цього «підслування» саме так, як розумів його я, бо неприхований жах приреченої безнадійності перед стихією масових ув'язнень, заслань і розстрілів хмарою навис у залі, поклавши своє ганебне тавро на пополотнілих, витягнених обличчях слухачів» [48, с. 43].

Пропагандистський дискурс радянської влади послідовно формував ілюзію «турботи» вождя про кожного радянського громадянина, конструюючи образ всеприсутньої державної опіки та справедливого соціального порядку. Однак ця офіційна риторика приховувала реальність тоталітарного контролю, репресій і системного насильства. У повсякденному житті українців ця розбіжність між декларованим і реальним набувала особливо трагічного виміру: замість відчуття захищеності панував глибокий психологічний страх, недовіра й внутрішня напруга. Людина опинялася в ситуації постійної тривоги, коли будь-яке слово чи дія могли стати підставою для переслідування. Таким чином, офіційний наратив «підслування» вступав у різкий контраст із реальністю, в якій свідомість і емоційний стан суспільства визначалися страхом як базовим досвідом існування

[185, с. 69]: *«Я... здригнувся, і Маруся зауважила це. – О, запевняю вас, що всі мої слухачі здригатимуться, як одна приречена людина, що «підкування» про них великого Сталіна вони розумітимуть лише, як масові арешти, як переповнені в'язниці, як табори примусових робіт на Далекій Півночі, як розстріли! І коли я, знизивши голос до ледве-чутного шепоту, вимовлю ці слова, – над переповненою залю моїх слухачів чорною хмарою нависне непоборний страх! Страх перед підкуванням всевидючого Сталіна!»* [48, с. 237-238].

Головні герої роману «Страх» Павло Мещерський і Маруся Ромашко репрезентують тип людини, яка проживає всепроникаюче відчуття страху як базовий екзистенційний стан. Упродовж розвитку сюжету цей страх як провідний концепт роману набуває тотального характеру, трансформуючись із психологічного переживання в домінуючу силу, що визначає мислення, поведінку та емоційні реакції персонажів. Письменниця показує, як у умовах репресивної дійсності страх проникає в найглибші пласти людської свідомості, деформуючи цілісність особистості, руйнуючи внутрішню рівновагу та здатність до опору. Персонажі опиняються в ситуації вимушеного очікування, позбавлені можливості активного вибору чи протидії системі. Часом їхнє існування зводиться до стану постійної тривоги й напруженого очікування арешту з боку представників НКВС, що перетворює повсякденність на простір психологічного виснаження та морального зламу. *«Тоді агонія цілковитої приреченості, що тяжить наді мною і над мільйонами таких, як я, здушує моє пересохла горло, і я схиляю голову вниз. Я не в силі дивитись у сірі, розширені внутрішньою мукою, тепер аж надто великі очі. І обпершись ліктями на спинку попереднього крісла, я охоплюю свою розгорячену голову обома руками і чекаю... чекаю так, як підсудний чекає смертного вироку...»* [48, с. 43]. Павло Мещерський розмірковує про страх [185, с. 69]: *«... страх, мікробами якого наскрізь просякнуте єство кожної підсоветської людини, твердо відповів я, – психоза масового мишачого страху!...»* [48, с. 182] або *«...Мені до всього було байдуже... Але дивна була та байдужість! Така байдужість є теж одним із виявів психози страху»* [48, с. 184].

Страх і ненависть – ось два складники життя пересічних українців за часів Сталінського режиму [185, с. 69]: *«...Бо відвагу тієї однісінької хвилини миттю з'їли мікроби страху, що живуть і плодяться в організмі кожного з нас інтенсивніше й швидше, ніж «туберкулі» ненависти до Бруха та його системи... Ненависть і страх... Страх і ненависть... Ось дві стихії, що існують поруч у душі кожної підсоветської людини й підсоветської маси в цілому. І Брух пануватиме над нами так довго, як довго в двобої між страхом і ненавистю перемагатиме страх...»* [48, с. 182].

«Схибленість» влади також проявляється в образі непереборного страху людей перед радянською владою. У романі наскрізно вибудовується образ страху як базової емоційної домінанти тоталітарного суспільства, що охоплює всі вікові та соціальні групи – від молоді до людей похилого віку. Страх постає не як індивідуальне переживання, а як системно інституалізований стан свідомості, що пронизує повсякденне життя і визначає моделі поведінки. Ідеться про багатовимірний страх: перед «схибленою» владою як репресивною силою, перед невизначеним і загрозливим майбутнім, а також перед іншими людьми, які потенційно можуть виявитися носіями доносів або інструментами контролю. У таких умовах руйнується базова довіра як основа соціальних зв'язків, а міжособистісні відносини набувають характеру підозри та самоцензури. Таким чином, страх функціонує як ключовий механізм підтримання владного контролю, формуючи атмосферу постійної невпевненості, у якій навіть приватне життя втрачає ознаки безпеки та автономності [185, с. 69]: *«... ця тема миттю нагадала б нам про Бруха, про наше злиденне, аж по самі вінця наляте страхом життя, про сліпий кут безвихідности, ба навіть приречености...»* [48, с. 193]. Щодня люди, які потрапляли у сферу репресивного контролю органів НКВС, безслідно зникали. Після арешту з ними унеможлиблювався будь-який зв'язок, спілкування чи особисті контакти. Такі особи фактично випадали із соціального простору, зазнаючи повної ізоляції та стирання з публічного життя. У цьому контексті їхнє зникнення постає як метафоричне «розчинення» в системі репресій, що підкреслює незворотність втрати та тотальність державного контролю над

людською долею [185, с. 69-70]: *«Минало літо 1937 року... Сухе та спрагле, воно поєднувало невблаганну пекучість сонця з невблаганними масштабами терору, спрагу землі зі спрагою людей, які теж є землею, і саме цього літа вони так поспішно, так організовано й масово до неї верталися... Довкола нас зникали люди, – сусіди, співробітники й родичі, знайомі й незнайомі, старі й молоді... Усі вони були «об'єктами» в системі здійснення пляну III-ої п'ятирічки, яка, між іншим, мала своїм завданням винищувати рештки капіталізму в свідомості людей... Кожного дня зникав хтось із нашої установи, і кожного дня кожний із нас питав себе: «А чи ж не я тепер на черзі?» [48, с. 101]. Усі навколо жили в постійному страху бути заарештованими. Питання «за що?» втрачало будь-яку визначеність, оскільки критерії покарання були непрозорими та залежали виключно від волі влади. Відповідь на нього фактично монополізували радянська система, режим і вождь, що підкреслює довільний характер репресивної практики та відсутність правових гарантій для особистості [185, с. 70]: «І... хотіла б я знати, чи є тепер у Советському Союзі хоч одна людина, яка б не очікувала арешту щодня й щоночі?!?» [48, с. 247-248].*

Ситуація була настільки напружена, що люди почали збирати гроші на «чорний» день, коли їх заарештують, і вдягати на себе купу одягу [185, с. 70]: *«Нервово-швидко розстібаючи сорочку, він показав мені під нею другу, а під цією другою ще й третю... – Три сорочки?!? Навіщо це? – Як це «навіщо?» – передразнив мене Завада: – На випадок арешту! Ви... під тюрмами нашого міста бували? – Ні! – І надаремне! Підіть неодмінно о годині в п'ятий ранку, то побачите тисячні черги народу, що стоять із так званою «передачею»...» [48, с. 301]. Люди зникали масово, їх арештовували без вагомих причин [185, с. 70]: «А я, наприклад, не можу викреслити з пам'яті вчорашнього нічного авта проти танку сусідів, мого щойно арештованого секретаря з німецьким прізвищем, Орисі, Завади, Маяцького і десятків інших відомих мені облич, що вже опинилася за ґратами. Масове зникнення людей давить на мою психіку так, що я з великими труднощами примушую себе ковтати обід. Він мені не смакує, як колись, бувало, смакував» [49, с. 221].*

Пережити ще один день і залишитись на волі – це перемога для героїв роману «Страх», для пересічних українців, робітників, чесних та інтелігентних людей [185, с. 70]: *«Чому лише смак повітря ранньої осені раптом нагадав мені про те, що я ще існую? Що завадило мені? Відповідь могла бути лише одна, – СТРАХ! Я боровся запекло, і я перемагав... Хоч як дивно, а почистивши зуби й обмившись холодною водою наніч, я перемагав... Бруха. Лягаючи в ліжку, застелене полатаним, але чистим простирадлом, з певністю, що я нічого не очікуватиму, я теж перемагав... Бруха. Прокинувшись зранку і підсумовуючи перемоги минулої доби, я з почуттям глибокого внутрішнього задоволення йшов на роботу, а зустрічаючи Бруха в коридорі, примушував себе дивитись йому в обличчя без отого, так добре мені знайомого внутрішнього тремтіння раба»* [48, с. 129].

Щодня, намагаючись заснути перед напруженим і виснажливим робочим днем, головний герой роману Павло Мещерський переживає внутрішню боротьбу зі страхом, який постає як тотальна сила, що пронизує його свідомість і тілесність. У цьому стані навіть короткочасний відпочинок набуває характеру своєїрідної «перемоги» над деструктивним психологічним тиском, що постійно супроводжує героя [185, с. 70]. Сам процес цієї боротьби авторка моделює через експресивні, майже фізіологізовані образи, які підкреслюють глибину внутрішньої дестабілізації особистості: *«Кожна перемога коштувала боротьби, кожної я досягав з труднощами, бо насичена мікробами страху блідаво-жовта лімфа чинила шалений опір... Болотяною, застоюною річкою ледь-ледь ворушилася вона в моїх жилах, спиняючи біг творчих червоних тілець і паралізуючи їх активність...»* [49, с. 128]. Таким чином, тілесна метафорика тексту репрезентує страх як майже біологічний механізм, що порушує природний плин життєвих процесів і символічно відображає стан психологічного паралічу особистості в умовах тоталітарної реальності.

Олена Звичайна також в романі «Страх» не оминула тему штучного голодомору на території України 1932-1933 рр. Ми бачимо Орису Соснович, яка вижила після голодомору – єдина із великої сім'ї [185, с. 70]: *«... а... ви, товаришу Брух, і ви всі, що сидите тут і дивитесь на мене, (тут вона звернулася*

*справді до нас) – ви в 1933 році не бачили, як мерли селяни на вулицях вашого міста?!? Орисі забракло повітря, але вона миттю схопила його і, набравши повні груди, вела далі: – Не лише тато й мама, а й дядина Хвеська, и баба Оришка – наша сусідка, - усі ми разом ходили по вулицях, просили в людей крихітку хліба і... всі з голоду померли, тільки дядина Хвеська – пізніше, а я...» [48, с. 166]. Проте вірний радянській владі начальник спецсектору Яків Брух впевнено та наполегливо заперечував факт голодомору на території УРСР [185, с. 70]: «... З голоду померли? – зловісним шепотом перепитав Брух: - А ви, громадяно Сосновик, не помиляєтесь, бува? Чи, може, це вам приснилось?...» [48, с. 166], а далі продовжує «... Батьки ваші були підкуркульниками і вкупі з куркулями чинили активний спротив колективізації села, і за це їх разом із куркульнею знищено, як клясу... А голоду жодного не було! Не було!» [48, с. 169].*

Орися Сосновик постає в романі як «неблагонадійна» громадянка УРСР, що в контексті радянської репресивної системи означало потенційну загрозу для режиму. Вона змальована як вольова, внутрішньо цілісна сільська дівчина, яка не приймає практики ідеологічної конформності та відмовляється від брехні як засобу виживання. Її моральна принциповість і неспроможність підлаштовуватися під вимоги тоталітарної системи фактично визначають її трагічну долю, яка наперед маркована арештом і репресіями [185, с. 70]. У тексті це підкреслюється емоційно насиченим передчуттям насильства: «...Боюсь, що її арештують... Чи уявляєте ви собі, як знущатимуться енкаведівські “архангели” з її дівочого, недоторканого ще тіла?!?» [48, с. 175]. Подальші рефлексії Павла Мещерського та Марусі Ромашко поглиблюють мотив тілесної вразливості та тотального безсилля особистості перед репресивною системою. Їхні внутрішні монологи фіксують не лише страх за долю Орисі, а й усвідомлення прихованого, позаправового характеру слідчих практик, які здійснюються в умовах повної ізоляції, часто в нічний час. Особливо акцентується на уявному характері насильства, що, однак, не зменшує його психологічної реальності для персонажів: «Якими ж “методами” допитують її пожежливі до жіночого тіла, п’яні енкаведисти?» [49, с. 181].

Таким чином, образ Орисі Соснович функціонує в романі як втілення жертви тоталітарного механізму, у якому репресія спрямована не лише на фізичне знищення чи ізоляцію, а й на руйнування тілесної недоторканності та особистісної цілісності. Через цей мотив у романі увиразнено граничну дегуманізацію владних практик, де індивід редукується до об'єкта насильницького контролю, а страх і уява стають єдиним способом осмислення прихованої реальності репресій.

Авторка також піднімає тему нестачі продуктів у магазинах на території УРСР і проводить паралель із навпаки переповненими прилавками з продуктами українського виробництва в Москві. Коли Павло Мещерський був у відрядженні в Москві, то дуже здивувався, наскільки заповнені доверху прилавки з їжею. Найбільше його вразило, що в магазинах українські ковбаси, якої він та прості роботяги українці багато років не їли [185, с. 70]: *«Розуміється, після закінчення робочого дня я помчав скуповувати харчі: хлібне українське сало, українська, полтавська та київська ковбаси з часником і без нього, шинка, масло, вуджена риба різних сортів та інші, хоч і продуковані в совєтській Україні, але невидані там ласощі...»* [49, с. 323].

Олена Звичайна дуже вдало в романі «Страх» описала вплив Сталінського режиму на спосіб мислення і поведінку вірних радянській владі людей. Так, Федір Іванович висвітлює все «божевілля» тогочасної влади у Москві [185, с. 70]: *«...Чекісти – це свого роду лікарі, що за допомогою хірургії усувають гнилі або заражені хворобою клітини народного організму. Не будете ж ви, наприклад, шкодувати чи плакати за вирваним гнилим зубом чи вирізаним раковим наростом, бо і той, і другий заваджали б прогресові вошго життя і навіть могли б те життя передчасно урвати»* [49, с. 90-91].

Людей від безкінечних арештів ставало все менше і менше [185, с. 70-71]: *«Наш клуб на цей раз не був переповнений: то тут, то там суцільність моря голів порушувалася прогалинами порожніх стільців: це прогресивний дотик соціально-очищувальної руки НКВД зробив їх порожніми! Ще зовсім недавно було нас п'ятсот, і на врочистих зборах ми завжди переможно виповнювали аж по*

*вінця всю залю нашого клубу. Сьогодні – на порозі виборів за Сталінською конституцією нас було вже значно менше» [49, с. 109].*

Останньою надією на людське щастя й можливість кращого майбутнього для головних героїв роману Марусі та Павла постає ще ненароджена дитина. Вагітність сприймається подружжям як знак відновлення життєвої гармонії, що на короткий час повертає їм відчуття радості та внутрішньої рівноваги. Проте це щастя виявляється нетривким і крихким у контексті репресивної дійсності. Представники тоталітарної системи арештовують Марусю, руйнуючи не лише родинний спокій, а й саму можливість майбутнього. Подальша трагедія Павла набуває глибоко екзистенційного виміру, що відображає масштаб руйнівного впливу тоталітарної влади на приватне життя особистості [185, с. 71]: *«Зоря нового людського життя, що зійшла над нашим будиночком, погасила з волі й наказу Бруха... Мій син дістав смертний вирок, не встигнувши навіть і крикнути або заплакати! Мій сину! Мій довгоочікуваний, вимріяний Андрійчику! Ти мовчки терпиш усе: голод і холод, наругу й знущання!» [49, с. 382].*

Лише після того як радянська влада забрала кохану дружину й дитя від Павла, він втратив постійне відчуття страху [185, с. 71]: *«До речі, про страх: я остаточно переміг його! Я вже нікого й нічого не боюся! Арешт? Я сміюся з нього! Я чекаю його без страху: так має бути! І тікати нікуди!» [49, с. 383].*

Наприкінці твору через сатирично-гротескне зображення Жоржикової родини авторка розкриває механізми ідеологічного тиску, за яких змінні політичні настанови набувають характеру безумовної догми, а будь-яка спроба критичного мислення кваліфікується як прояв політичної нелояльності [185, с. 71]: *«Жоржикова родина живе, працює, говорить і плодиться, але ніколи не думає, бо «не думай!» є основним, хоч і не писаним, законом Кремлю. Чому в двадцятих роках треба було конечно робити аборти, а в тридцятих треба було конечно родити?... і навіть саме питання розцінювали б, як очевидну непошану до директив партії Леніна-Сталіна, що межує з контрреволюцією і топче стежку до...» [49, с. 399].*

Отже, мотив «схибленості» влади в творчості Олени Звичайної та Юн Чжан дозволяють нам зрозуміти життя героїв, психологічний тиск з боку тоталітарної влади, а також проаналізувати результати ідеології в житті персонажів, душу й життя яких понівечила влада. Мотиви страху, зневіри та страждань перетворив персонажів письменниць на зломлених й можемо стверджувати, що ідентичність героїв також зазнала впливу через «схиблені» дії влади. У романі «Дикі лебеді» Юн Чжан можна простежити як життя трьох жінок з однієї сім'ї змогли вистояти й вижити від фатальних дій політичного режиму. «Дикі лебеді» – це не просто роман, це художній скарб, з якого можна дізнатися як насправді жили й виживали китайці в 20 ст., потерпаючи від переломних історичних подій. Натомість роман «Страх» Олени Звичайної висвітлив життя українців в умовах терору за часів єжовщини. «Страх» оповитий жахом, моторошним хвилюванням в героїв роману. Олена Звичайна окрему вагу приділила страху смерті персонажів. Українці того часу боялись навіть спати, бо може приїхати НКВД й забрати їх до тюрми, з якої вже не вийдеш ніколи.

У романах досліджуваних письменниць важливе місце посідає художнє осмислення ідеологічних механізмів радянської та китайської тоталітарних систем. Авторки відтворюють специфіку пропагандистського дискурсу, спрямованого на формування культу особи та беззастережного поклоніння вождям – Сталіну та Мао Цзедуну. Ідеологія режиму постає як всеохопна система контролю, що пронизує як суспільне, так і приватне життя людини, регламентуючи її поведінку, мислення та систему цінностей. У цьому контексті персонажі романів, представники як західної, так і східної культур із власними історичними традиціями, світоглядними орієнтирами та культурною спадщиною, опиняються в ситуації глибокого конфлікту з репресивною владною системою. Їхній досвід позначений політичними переслідуваннями, соціальною ізоляцією та руйнуванням базових гуманістичних засад існування в умовах тоталітарного тиску, який у художніх текстах постає як прояв «схибленої» влади.

## **2.2. Особливості репрезентації гендерної тематики прози Софії Яблонської-Уден, Чжан Айлін**

У межах сучасних гуманітарних студій гендерна проблематика постає як важлива складова дослідження процесів формування культурної ідентичності. Гендерні студії, будучи міждисциплінарним напрямом, інтегрують підходи літературознавства, філософії, культурології та соціології, що дає змогу аналізувати художній текст як простір конструювання і трансформації уявлень про суб'єктність, соціальні ролі і культурну належність. У контексті дослідження культурної ідентичності особливого значення набуває художня репрезентація гендеру, оскільки через гендерні моделі у літературі артикульовано уявлення про «своє» і «чуже», норми соціальної поведінки, механізми включення та виключення індивіда з культурної спільноти. Гендер у художньому дискурсі постає не лише як характеристика персонажа, а як культурно зумовлений код, що відображає специфіку певної епохи, суспільства, системи цінностей. Важливим є те, що сучасне літературознавство розглядає гендер як соціально сконструйовану категорію, яка взаємодіє з культурними, історичними, психологічними чинниками формування ідентичності. Відповідно, художній текст виступає механізмом, у межах якого відбувається як закріплення традиційних моделей ідентичності, так і їх переосмислення або деконструкція.

Особливої уваги потребує проблема репрезентації жіночого досвіду в культурно-історичному вимірі. Дослідники підкреслюють, що жіноча суб'єктність тривалий час залишалася недостатньо представленою в офіційних наративах, однак у літературі вона часто зберігалася як носійка культурної пам'яті, традиції й емоційного досвіду спільноти. Подібні процеси простежуємо як в українському, так і в китайському культурному контексті, де жіночий досвід водночас є і структурно значущим, і певною мірою маргіналізованим.

Отже, гендерна тематика в художній прозі функціонує як один із механізмів репрезентації культурної ідентичності, оскільки через осмислення жіночого та чоловічого досвіду розкрито глибинні культурні коди, моделі самоідентифікації та способи конструювання соціальної реальності. У цьому підрозділі буде

проаналізовано специфіку репрезентації гендерної тематики у прозі Софії Яблонської-Уден та Чжан Айлін у контексті осмислення культурної ідентичності.

У сучасній науці гендерні студії є предметом уваги філософів, філологів, соціологів, культурологів тощо. Так, українська дослідниця О. Шаф зазначала, що гендерне літературознавство як галузь гендерних студій «сфокусоване навколо вивчення тих особливостей літературної творчості, які зумовлені гендерно-статевою ідентичністю творця й мають її художньо переломлені ознаки» [125, с. 84]. О. Шаф вважає, що гендерні студії в Україні «все ще розглядають виявлену в соціумі та культурі гендерну відмінність як прецедент нерівності, що вимагає усунення і, перебираючи феміністичнокритичну стратегію «підозри», ревізують творчість чоловіків-авторів і симпатизують жіночій творчості, «захищають» її від патріархатно налаштованої критики, «виправдовують» перед нею. Натомість гендерний підхід до прочитання літератури має бути паритетним щодо презентації маскулінності / фемінінності в літературі й аполітичним, отже, має виявляти відмінність гендерного «менталітету» творчого суб'єкта, виражену в його тексті / письмі [125, с. 85]. На думку дослідниці для гендерного літературознавства «розуміння гендеру як соціально сконструйованого і /або біологічно зумовленого чинника ідентифікації авторської свідомості є методологічно принциповим, бо визначає керунок пошуку диференційних критеріїв маскулінної / фемінінної поетикальної стратегії – у гендерній культурі суспільства чи в психічних підвалинах творчої особистості» [126, с. 18].

На думку В. Явтушенка, у гендерному ракурсі «можна розглядати і художню літературу, адже гендер залишає свій слід як в літературних текстах, так і в історії літератури» [132, с. 66]. В. Агєєва зазначає, зокрема, що українська гендерна культурологія «багато зробила також для аналізу складної й контроверсійної колізії фемінізму та націоналізму [1, с. 450].

О. Башкирова, досліджуючи проблему художньої репрезентації жіночності в українській романістиці, окреслила завдання гендерних студій як «осягнення паритету у стосунках жінок і чоловіків» [7, с. 74]. Разом з тим, дослідниця зазначає, що «гендерні концепції розвиваються в досить широкому діапазоні

поглядів на природу людської сексуальності й пов'язану з нею ідентичність, де своєрідними полюсами є, з одного боку, біологічний детермінізм, а з другого визнання соціокультурної сконструйованості гендеру» [7, с. 74].

Марта Богачевська зазначає, що звести націю та жінку до уніфікованого визначення можливо лише в таких суспільних моделях, де особистість існує передусім як складова строго організованої цілісності. М. Богачевська стверджує, що жінки створили «прагматичний погляд на мову та на усвідомлювану суб'єктивність як усталену дискурсивно, а також власну інтерпретацію есенціалізму». Богачевська вважає, що жінки створюють сприймання «спорідненості фемінізму і утвердження добробуту в суспільстві». На думку дослідниці націоналізм та фемінізм доповнюють один одного і в результаті суспільство зазнає незначного покращення [11, с. 5].

Марта Богачевська-Хом'як звертає увагу на те, що жіночий досвід в українській історії довгий час залишався майже непомітним. Історикиня показує, що історію зазвичай писали через війни, політику й діяльність чоловіків, тоді як внесок жінок вважали другорядним або «приватним». Натомість вона доводить, що саме жінки часто зберігали мову, традиції, віру, родинну пам'ять і підтримували громаду, особливо в умовах бездержавності [12].

Спостерігаємо схожу ситуацію і в китайській історії. Так, Ю. Крістева зазначає, що жінка в китайській традиції є центром без дискурсивної влади. Саме жінка – це основа родинного, сексуального, символічного порядку. Вона є джерелом життя, мови, письма, насолоди, проте водночас жінка виключена з політичної суб'єктності. Жіночий досвід крізь призму історії Китаю не маргіналізований, а поглинутий структурою, яка на ньому тримається [197, с. 45-65]. На думку Крістевої, жіночий досвід у Китаї постає як первинна матриця соціальності, тілесності й символічного мислення, що передує патріархальній організації та продовжує функціонувати в ній у прихованій, витісненій формі. Його подальше історичне «зникнення» є не руйнуванням, а трансформацією – переходом від відкритої жіночої центральності до структурної, але мовчазної присутності [197, с. 45-65].

Сніжана Жигун розглядає жіночий досвід у літературі 1920-1930-х років як альтернативний до доміантних радянського та націєтворчого наративів. У творах письменниць цього періоду історичні події осмислюються не через героїку чи символічне утвердження нації, а через повсякденні практики виживання, тілесний і психологічний досвід війни, праці та материнства. Жінки зображуються не як абстрактні фігури «матері-нації», а як суб'єкти, що переживають втрати, подвійне трудове навантаження, насильство та суперечності між проголошеною емансипацією і реальними соціальними умовами [47].

Так, С.Жигун вважає, що у межах соціального реалізму ХХ століття жіночий досвід виконує важливу символічну та етичну функцію. Жінка часто постає як носійка мовної й культурної пам'яті, моральний орієнтир або точка, через яку артикулюється національна ідентичність (передусім у материнських образах). Проте така репрезентація має обмежувальний характер: жіночий досвід не осмислюється як самодостатній, а використовується для підтримки головного наративу національного самоствердження [46].

На думку дослідниці, жінки брали активну участь у національно-визвольній боротьбі, але їхній досвід часто залишався непоміченим або спрощеним. У літературі жінок зазвичай показують як помічниць, берегинь чи символів, а не як повноцінних учасниць боротьби зі своїм власним голосом. Через це реальні труднощі, втрати й травми жінок або замовчуються, або подаються без глибокого осмислення. У результаті жіночий досвід війни присутній в історії, але досі не отримав належного розуміння й оцінки [45].

Феміністичний рух у Китаї, на думку Ю. Крістевої, виник на початку ХХ століття, після заснування Китайської Республіки у 1912 році. Він відомий під назвами «рух за права жінок» (女权运动) та «рух за виборче право» (参政运动). Рух зазнав сильного впливу західних суфражисток, але також був реакцією на традиційне феодально-патріархальне суспільство Китаю. На думку дослідниці, головною метою руху була підтримка республіки та досягнення рівних прав для жінок і чоловіків. Жінки вимагали доступу до вищої освіти, права голосу й обрання, свободи вибору чоловіка, скасування полігамії, продажу жінок і

застарілих сімейних звичаїв. Рух складався з багатьох організацій, Шанхайський соціальний клуб за жіноче виборче право (the Shanghai Social Club for Women's Suffrage), Товариство войовничих жінок (the Militant Women's Society), Жіночий альянс (the Female Alliance), Жіноча організація за мир (the Women's Organization for Peace) та Жіноче громадянське товариство (and the Women's Citizens Society). У січні 1912 року ці організації створили координаційну раду та спільну програму дій, яка згодом була прийнята рухом 4 травня 1919 року [197, с. 102-111].

На думку Ю. Крістевої, для китайських жінок фемінізм не існує як автономна ідеологія: він постійно перетинається з національним проєктом, марксизмом та класовою боротьбою. Це створює розщеплений досвід: з одного боку, жінка – символ модернізації Китаю; з іншого – її власні права відкладаються «на потім» заради революції, війни чи партійної дисципліни. Особливо показовим є поділ між групами жінок: представниці інтелігенції, які формулюють вимоги та мову руху; представниці селянства, які зазнають найжорсткішого патріархального контролю; представниці робочого класу, які борються переважно за економічне виживання, а не за символічні права. Таким чином, на думку дослідниці, жіночий досвід є нерівномірним і фрагментованим, що підриває уявлення про «єдину жіночу спільність» [197, с. 102-111].

Натомість китайський вчений Лінь Юйтан вбачає емансипація жінок мислиться не як результат боротьби самих жінок, а як побічний ефект соціальних змін: освіти, урбанізації, західного впливу. Таким чином, жінка залишається радше об'єктом трансформацій, ніж їх активним суб'єктом [206, с. 161-163].

Ю. Крістева в дослідженні «Про китайських жінок» також згадує феномен «自梳女» («жінок, які самі собі зачісуються») і демонструє межу можливого жіночого самовизначення в умовах часткової економічної незалежності. Відмова від шлюбу, спільне життя жінок, можливі одностатеві стосунки – це альтернативний жіночий досвід, який існує поза родиною, але не поза економікою. Його зникнення під час кризи 1930-х років показує, наскільки крихкою була ця свобода: жіноча автономія виявляється залежною не від прав, а від матеріальних умов [197, с. 102-111]. Особливе місце у науковиці займає тема жіночого самогубства. Самогубство

інтерпретується не як індивідуальна слабкість, а як крайня форма соціального насильства, спричиненого примусовими шлюбами, мораллю «цнотливості» та відсутністю виходу. Жіночий досвід тут, на думку Крістевої – це досвід зламаного горизонту майбутнього. Позиція Мао Цзедуна, який закликає замінити самогубство боротьбою, важлива, але водночас симптоматична: жіноче страждання знову переводиться в русло колективної мети, революції, а не особистого визволення [197, с. 102-111].

Значний внесок у дослідженні розвитку гендерних студій у китайській гуманітаристиці зробила Н. Ісаєва. У її наукових розвідках зазначено, що розквіт гендерного літературознавства в Китаї розпочався «ще у період руху «4 травня» 1919 р., але набув активного розвитку лише наприкінці ХХ ст., завдячуючи потужному впливу західних теорій феміністичної літературної теорії та критики» [53, с. 44]. Н. Ісаєва також наголошує, що у середині 80-х років жіноча література в Китаї зазнала змін. Зокрема, «цьому сприяють і результати політики «реформ і відкритості», запровадженої ще наприкінці 1970-х рр [54, с. 56]. До того ж, дослідниця пояснює, що у китайській жіночій літературі «простежується прагнення письменниць всебічно досліджувати основи жіночого буття і жіночої психології, не оминаючи увагою раніше маргіналізовані теми жіночої тілесності та сексуальності [54, с. 56]. Так, Н. Ісаєва констатує, що «концептуалізація поняття «жіноча література» та його термінологічна сутність дотепер викликає дискусії в Китаї. Найбільш уживаним став термін 女性文学(女性 «жіноча стать» + 文学«література!»), який, тим не менш, не набув чіткої дефініції» [55, с. 25].

Окремий дослідницький інтерес у контексті аналізу культурної ідентичності становить емігрантська та тревелогічна проза Софії Яблонської (1907–1971), у якій особливо виразно актуалізується проблема «перехресних» ідентичностей та культурної належності. Як зазначається в наукових розвідках, письменниця «народилася в Галичині, навчалась у Парижі, здійснила навколосвітню подорож, описану згодом у трьох романах, була кореспонденткою галицьких часописів 1930-х рр. та знімала документальні матеріали в європейських колоніях; майже двадцять років українка прожила в Китаї, решту життя – у Франції» [33, с. 437].

Така біографічна траєкторія зумовлює формування складної, багатовимірної культурної ідентичності авторки, що постійно перебуває в процесі трансформації під впливом різних мовних, культурних і цивілізаційних середовищ.

Попри значну увагу медіа до постаті мисткині, дослідники констатують недостатній рівень її наукового осмислення, що пояснюється, зокрема, фрагментарністю джерельної бази: «біографія письменниці та її творчість залишаються недостатньо дослідженими, адже більшість біографічних матеріалів зберігаються в домашньому архіві в Парижі, публікації письменниці в галицькій пресі не досліджені» [33, с. 437]. Водночас наголошується на її винятковій особистості – «незалежній, самостійній, вільній від упереджень жінці, яка освоїла нову професію кінооператора» [33, с. 438], що додатково підкреслює її модерний, транскультурний тип мислення. У творчості Софії Яблонської-Уден особливого значення набуває гендерна проблематика, тісно пов'язана з досвідом подорожі, міграції та культурного «переміщення». Саме через тревелогічні тексти авторка репрезентує не лише зовнішній світ, а й процес внутрішнього самопізнання, у якому формуються нові моделі самоідентифікації.

У цьому контексті доцільним є уточнення жанрової специфіки тревелогу. Як зазначає Л. Джигун, тревелог є «найдавнішим жанром небелетристичного гатунку», що еволюціонував від античних описів подорожей до сучасних художньо-документальних форм, і характеризується як реакція автора на побачене в іншому культурному просторі, часто з акцентом на опозиції «свій – чужий» [39, с. 109]. Дослідниця підкреслює, що це «звіт про подорож, але не просто хронологія поїздки, а реакція на побачене й літературно оформлена на папері» [40, с. 37]. У такому розумінні тревелог виступає не лише формою фіксації досвіду мандрів, а й інструментом осмислення культурної ідентичності через зіткнення різних світів.

Отже, тревелогічна проза Софії Яблонської є важливим матеріалом для дослідження процесів формування культурної ідентичності, оскільки в ній поєднуються особистісний досвід, гендерний вимір та міжкультурна взаємодія, що дозволяє простежити динаміку самоідентифікації авторки в умовах постійного

переміщення між культурами. Н. Кірносова бере на озброєння поняття «подорожніх нотаток» і пояснює його як «нотатки про подорожі, що складають окремий жанр літератури документального характеру» [60, с. 88].

Аналіз наукових, методичних і нормативних джерел з проблеми дослідження дефініції тревелогу показав, що поняття «тревелог» можна охарактеризувати як різновид мандрівної прози, який «уживається у рамках художньо-публіцистично-наукових дискурсів», має відсутню «чітку канонічну форму, але все ж таки позначає одиничний твір про подорожі» [103, с. 40]. Н. Розінкевич стверджує, що до жанрових ознак тревелогу «варто ще додати визначений маршрут подорожі, поєднання лінійної оповіді (опису дороги, самого руху) з точковою нарацією (описи відвіданих місць, зупинки в подорожі-русі), звідси – фрагментарність» [103, с. 39].

Софія Яблонська-Уден є авторкою тревелогів «Чар Марока», «З країни рижу та опію», «Далекі обрії» тощо.

У тревелозі «Далекі обрії» образ жінки постає перед читачами як дуже інтелігентний, неземний та унікальний [183, с. 169]: *«Як усе було готове, з Європи приїхала його дружина, захоплена своїм новим королівством. Треба вам зазначити, що це не була звичайна собі жінка, а одна з тих жінок, для яких варт віддати своє життя»* [128, с 154].

Герої тревелогу досить самобутні та володіють гарними манерами: *«Пан Чомле запропонував відвезти мене особисто до бенгальо, від чого я не вміла відмовитися, бо він, мовляв, не міг допустити до того, щоб я (жінка!) верталася сама вночі домів»* [128, с 180].

Софія Яблонська підіймає питання впливу та сили жінки в сім'ї індонезійців на острові Балі [183, с. 169]: *«Я зрозуміла, що жінка в їх житті відіграє майже рівну роль з чоловіками, що вона сама рішає про вибір чоловіка та, врешті, що до неї належить уся торгівля, бо «це її ділянка. З торгівлею зв'язаний, напевне, теж добробут цілої родини, про який вона повинна дбати»* [128, с 224]. Проте відразу ж Софія Яблонська характеризує індонезійських чоловіків на прикладі

сім'ї торговців: *«Зате чоловік, раз засіявши рижу, безжурно чекає, аж прийдуть жнива»* [128, с 224].

Письменниця досить критично оцінює колоніальну присутність європейців у регіоні, водночас виявляючи глибоке емпатійне ставлення до долі корінного населення Нової Зеландії. У її художньо-документальних спостереженнях простежується усвідомлення руйнівного впливу колоніальної політики на традиційний уклад життя маорі, їхню систему цінностей, культурні практики та мовну самобутність. Авторка акцентує, що внаслідок тривалого процесу колонізації та ідеологічного тиску відбулися суттєві трансформації ідентичності корінного народу, що супроводжувалися асиміляційними процесами та поступовою втратою елементів культурної спадщини. Таким чином, у текстах підкреслюється проблема збереження культурної пам'яті та ідентичності маорі в умовах домінування європоцентричної моделі світу, яка витісняє та маргіналізує автохтонні культури. Думки головної героїні після розмови з провідницею-маорійкою дають читачеві змогу глибше зрозуміти й відчути біль мисткині, пов'язаний із втратою колись багатой культури та поступовим занепадом волелюбного народу маорі [183, с. 170]: *«Як це хитро, – подумала я, – спочатку вирізати найсильніших мужів раси, а потім виеманципувати жінок, наставити їх проти рештки чоловіків і тим самим знівечити можливість повороту до давнього ладу»* [128, с 258]. Проте маорійка, під впливом страху перед законом та поліцією, під впливом пропаганди, транслювала інші переконання [183, с. 170]: *«Зате нам краще живеться, спеціально жінкам. Перше ми були тільки покірним знаряддям наших безоглядних чоловіків, а тепер у нас рівні з ними права. Ми, жінки, можемо вчитися, мати свої становища, бути незалежні»* [128, с 258].

Софія Яблонська у другому тревелозі «З країни рижу та опію» описує подорож до Китаю та Індокитаю. На початку тревелогу мисткиня описує муки давньокитайського обряду бинтування ніг в дівчат.

Юлія Крістева інтерпретує практику деформації жіночої стопи не лише як символічний акт «кастрації» жінки, а й як спосіб радикального конструювання жіночого тіла відповідно до патріархальних уявлень про норму та відхилення. У її

теоретичному осмисленні «зайва» частина тіла ніби штучно «відсікається» від цілісної жіночої суб'єктивності, що дозволяє інтерпретувати цей обряд як механізм дисциплінування жіночого тіла в межах традиційної китайської феодальної культури. Дослідниця також підкреслює, що така практика може бути пов'язана з компенсаторними уявленнями патріархального суспільства, в якому жіноче тіло конструюється через відсутність або заперечення чоловічого символічного начала [197, с. 83]. У цьому контексті показовими є тревелогічні спостереження Софії Яблонської, яка безпосередньо фіксує соціальне функціонування традиції «лотосової ніжки» в повсякденному житті китайського суспільства. У діалогічному фрагменті підкреслюється нормалізація болісної практики: «– Маленькі ноги жінки – це її гордощі, – пояснив він. – Я маю три доньки, розуміється, вже заміжні, бо вони мають найменші ноги з цілої околиці... – Як же довго тривають ці тортури? – запитала я. – Більш-менше десять літ, від п'яти до п'ятнадцяти» [129, с. 26]. Подальший авторський коментар Яблонської виявляє її критично-емпатійне ставлення до описуваного явища. З одного боку, вона акцентує на фізичній та психологічній жорстокості практики, що починається в ранньому дитинстві, з іншого фіксує парадоксальне поєднання страждання і соціального престижу. Показовим є діалог, у якому співіснують здивування європейської спостерігачки та внутрішньо нормалізована позиція носія традиції: «– І цілих десять літ ваші жінки покірливо це зносять? – Навіть часом з гордістю. – Це неймовірне! – Нема краси, пані, яка не коштувала би нас оплати терпінням» [129, с. 26]. Таким чином, зіставлення теоретичної інтерпретації Ю. Крістєвої та художньо-документальних спостережень Софії Яблонської дозволяє глибше осмислити феномен «лотосової ніжки» як культурно детерміновану практику тілесної дисципліни, у якій естетичний ідеал безпосередньо пов'язується з болем, соціальним визнанням і конструюванням жіночої ідентичності в межах патріархальної системи цінностей.

Ю. Крістєва вважає, що чоловікові не доведеться брати на себе жодної частини втрат, з якими кожна з груп, що складають спільноту, зазвичай повинна погодитися, щоб побудувати суспільний лад; жінка візьме це повністю на себе.

Саме жінка отримуватиме від цього страждання та мазохістське задоволення; але зрештою вона матиме також символічну перевагу; свого роду вищі знання, вищу зрілість, тому що саме в її жіночому світі відчувається складність суспільного договору в усіх його найболючіших, неможливих, кривавих аспектах [197, с. 83-84]. Проте науковиця стверджує, що ми не повинні залишати хибного враження, що в цих рамках чоловік, який, очевидно, тримає владу, не підозрює про її приховане жіноче обличчя: ми повинні сказати, перш за все, що ці чоловіки – сини таких матерів; і ми вже наголосили на виняткових та пристрасних стосунках матерів (приїжджих, іноземок) та їхніх синів. Зрештою, даоська традиція ніколи не припиняла боротьбу з конфуціанською батьківською ієрархією, так що амбівалентність у батьківських/материнських, чоловічих/жіночих ролях зберігається, незважаючи ні на що, по обидва боки сексуального кордону, який сам по собі, тим не менш, проведений без двозначності. У будь-якому разі, тут можна побачити все те, що відрізняє таку систему від монотеїстичної системи: нашим західним аналогом бинтування ніг є обрізання [197, с. 84].

У тревелозі «Далекі обрії» нараторка стає свідком «...правдивої повені, яка вкрила вже четвертинну міста водою. Ріки й канали повипливали... Вода піднялася на 6-7 метрів понад водою» [128, с. 132]. Під час повені у воду зі сходів впала молода китаянка. Її не змогли знайти, адже нещасна дівчина зі своїми «лотосовими ніжками» не могла нормально пересуватись і врятуватись від повені. Тому мисткиня досить критично висловлюється щодо стародавнього обряду бинтування ніг в дівчат: «Дівчини китайці не знайшли, зате я знайшла цікавий приклад застосування китайського звичаю, який вимагає, щоб змалку повивачами стискати жіночі ноги, щоб вони їм зісохли і змаліли, на те щоби жінка не могла далеко втікти від своєї хати» [128, с. 136].

У традиційному китайському суспільстві, яке значною мірою формувалося під впливом конфуціанської етики, спостерігалася виразна гендерна ієрархія в сімейній системі цінностей. У цьому контексті народження хлопчика часто сприймалося як більш соціально й економічно значуще, ніж народження дівчинки. Згідно з конфуціанськими принципами філіальної піклувальності (шанування

батьків і обов'язок їхнього утримання в старості), син вважався тим, хто продовжує родову лінію та забезпечує матеріальну і моральну підтримку батьків у похилому віці. Натомість дочка, відповідно до патрилокальної моделі шлюбу, після одруження переходила до родини чоловіка, змінюючи свою соціальну належність і, як наслідок, поступово втрачала пряму функцію підтримки батьківської родини. Таким чином, подібна система цінностей формувала асиметричне ставлення до статей, закріплюючи пріоритет чоловічої ролі в родинній і соціальній структурі, а також відображаючи глибоко вкорінені патріархальні засади традиційної китайської культури [183, с. 170]. Софія Яблонська рятувала маленьке дівча від повені: *«вертаючись на обід з опустілої оселі за містом, я привезла додому малу дівчинку, що сиділа зі своїм котиком на колінах на високім вівтарі святині. Від досвіта вона там чекала на когось, кому, видно, не спішно було її рятувати. Якби хлопчик, то що іншого, а по дівчинці невелика втрата...»* [128, с. 140]. За три місяці Софія Яблонська віддала дівчину додому до батьків [183, с. 170]: *«Вчора я відвезла мою малу фаталістку-дівчин, яку захистила в себе на час повені, – до її оселі. Батьки, що під час повені, забувши про неї, втікали на човні з двома синами, прийняли її появу з деяким переляком, що скоро змінився на очевидну радість»* [128, с. 145].

Письменниця художньо змодельовала образ матері та жінки в Китаї в 30х рр., коли населення Китаю ще до кінця не оговталось після Голодомору [183, с. 170]: *«Іноді побіч них сидять їх бездомні жінки, часом навіть напереміну обох: і того молодшого, що прив'язаний на плечах, і того, що сидить на ребрах, розкрячавши ноги. Тутешні жінки ніколи не носять своїх дітей на руках: руки в них завсіді повинні бути вільні, ними вони пробивають собі перехід крізь юрбу або падають на них без шкоди для дітей, коли їх маленькі ніжки втраять рівновагу»* [129, с. 55-57].

Мисткиня стала свідком продажу маленької дитини. Ця ситуація змусила Софію Яблонську із співчуттям до нещасної матері, яка задля збереження життя дитини в кращих умовах чи то більш заможної сім'ї, де є хоча б миска рису маляткові на день, вимушена була продати свою власну крихітку [183, с. 171]:

*«Всередині юрби стояла мати, що, обезсилена нуждою, продавала свою маленьку дитину. Крізь сльози та ридання вона вихваляла прикмети своєї дитини, яка, на щастя, не плакала, тільки широко відкритими оченятами оглядала юрбу, мовби шукала в ній свого покупця. Мати обертала на всі боки своє дитя – ні криве, ні сліпе, ні заражене – та врешті на доказ його безперечної вартости показала всім, що це хлопець. Юрба мовчала, якби чекала на закінчення драми. Жалісним голосом зраненої звірюки мати кляла свою лиху долю, що змушувала її до цього розстання, благала людей милосердя – не дати її дитині загинути з голоду, як цуценяткові... Ніхто з юрби навіть не ворухнувся, хоч вона вже замовкла, шукаючи очима покупця. Врешті на доказ своєї нужди та безсилля вона показала юрбі свої висохлі груди, з яких не виплила ні краплина молока, хоч вона їх спазматично стискала... Накінець обезсилена просьбами, вона закричала розпучливим голосом: – Беріть його задурно, беріть, нехай я загину, тільки щоб він мені не вмер з голоду на руках» [129, с. 68].*

Софія Яблонська в тревелозі «Чар Марока» є почесною гостею місцевого заможного каїда, в якого є свій власний гарем: *«Вперше сьогодні радію, що родилася жінкою, бо європейським мужчинам ще ніколи не трапилось оглядати неприступних таємниць гарему» [130, с. 90].*

Авторка показує дещо грайливу поведінку щодо європейок та місцями принизливе ставлення чоловіків арабів до жінок своєї національності: *«Важко йому було повірити у можливість такої великої різниці між арабськими та європейськими жінками. На його думку, європейська жінка й ноги може показувати до колін, і обличчя своє всім мужчинам відкривати, і всміхатися до них, а навіть курити папіроски, але в шахи грати – до цього вона нездібна» [130, с. 71].*

Коли Софія Яблонська гостювала в Каїда, він легко подарував, мов квітку з вазону, молоду невільницю з гарему Фатму [183, с. 171]: *« –Вам, бачу, вона дуже подобається, пані! -Дуже! Прегарно ваши Фатма! – Я вам її дарую! – Як так? Байдужа вона вам? Каїд нічого не відповів, тільки по його обличчю промайнула якась тінь здивовання» [130, с. 113].* Софія Яблонська у відповідь здивовано

запитує каїда про Фатму: «- Чи ви думаєте, що вона не жалуватиме, не тужитиме за вами, за Африкою?» [130, с. 114]. В наступній репліці каїд повністю обезцінює почуття неповнолітньої дівчини Фатми: «Ні!.. ні, коли їй даватимете гарного вбрання і цяцьок, то ні, – сміючись, запевнив каїд» [130, с. 115]. Слово Фатми – є ніщо для каїда. Він насміхається з дівчини. Софія запропонувала каїда запитати у Фатми чи сумуватиме вона за ним, за Африкою. На що каїд сказав Софії [183, с. 171]: «*Це зайве, пані*» [130, с. 114]. Далі каїд продовжує про арабських жінок: «*Наші жінки не знають кохання, їм воно байдуже, та ми в них його не шукаємо*» [130, с. 114].

Софія Яблонська далі намагалась донести до каїда, що жінки повинні мати волю: «*Бо вони не мають права вибору. Дайте їм його, то побачите, що й у них розбудиться почуття кохання*» [130, с. 114]. Невільниця гарему Фатма, коли Софія їй пояснила, що каїд її подарував, дійсно була у відчаї. У неї котилися беззупинно сльози з очей, але права на слово проти волі та бажання каїда вона не мала [183, с. 171]: «*Каїд розсерджено гукнув: «Барака!», а вона покійно відсунулась, замовкла, тільки напухлі уста дрижали від стримуваного плачу і час від часу вихоплювалось із них придушене ридання*» [130, с. 115].

Софія Яблонська під час великого релігійного свята в Марокко – «перший день Аїдфір» [130, с. 180] познайомила з сусідкою арабкою, жінкою Магомед бен Абеса. Арабка була родом з Алжиру, знала французьку мову. Софія Яблонська на прохання нової подруги дала почитати французьку книгу про кохання із кольоровими ілюстраціями. Мисткиня на прикладі образу молодої дівчини передала вільний дух арабської жінки, яка за власним бажанням вийшла заміж за маракешського араба. Айша була закохана у француза і переїхала разом з ним до Казаблянки. Проте її коханий полюбив іншу жінку і зрадив її. Француз залишив зраженій дівчині грошей і поїхав з коханкою геть. Подальша життєва поведінка арабської жінки зазнала суттєвих трансформацій і відійшла від традиційних культурних норм: вона почала вести спосіб життя, який не відповідав усталеним уявленням про «арабську» жіночність. Героїня дозволяла собі зустрічі та романтичні зв'язки з чоловіками, вживала вино, відвідувала ресторани, поступово

вибудовуючи нову модель особистої свободи та самоідентифікації поза межами традиційних соціокультурних обмежень [183, с. 172]. Ця жінка хотіла пізнати щастя, але в один момент їй просто набридло що *«європейці тільки бавилися нею»* [130, с. 184] і вона вирішила пізнати щастя з людиною однієї з нею культури. Софія Яблонська, почувши всю цю драму й історію життя молоді дівчини запитала: *«– А чи тужно буде тобі жити в гаремі, коли ти вже спробувала «свободи»?»* [130, с. 184]. На що дівчина запевнила Софію що обов'язково втече, хоч це: *«...не так легко: замикають на десять замків та стережуть сильно...»* [130, с. 184]. Наступного дня Софія Яблонська не бачила Айшу [183, с. 172]: *«Мені по ній залишився її глибокий сумний погляд, меланхолійна наївна усмішка та гарячі звуки її милого голосу. Я писала й післала два письма. Без відповіді. У день мого від'їзду та прощання мої сусідки-арабки розповіли мені, що вони інколи уночі чують глухі стогони та плач, що доноситься з того дому, якого покрівля знову опустіла й стоїть самотньо»* [130, с. 189].

У зібранні подорожніх нарисів, оповідань, листів та інтерв'ю з Софією Яблонською-Уден, яке має назву *«Листи з Парижа. Листи з Китаю»* також можемо простежити гендерну тематику. Так, письменниця в *«В листах з Парижа»* пише: *«Я вибрала кілька цікавих осіб та потай проглядаються до них. Майже самі жінки. Не тому, щоб вони цікавіші, а через те, що вони дозволяють дивитися на себе досхочу, не виявляючи за те іншим жінкам найменшої вдячності. На чоловіка поглянеш раз-два, і то тільки одним оком, а потім хоч-не-хоч мушиш виходити з каварні або з ним знайомитися, до чого він відчуває себе зобов'язаним вдячністю, яку відчуваю за стільки уваги. Та зрештою, чоловіки значно цікавіші, коли а них нема почуття, що ними хтось цікавиться»* [131, с. 76]. Мисткиня була глядачем не лише в своїх тревелогах, але й в реальному житті.

У *«Листах з Парижа»* ми дізналися про міцну й щирю жіночу дружбу між Софією та французькою акторкою японського походження Їжиму Юкіко. Юкіко була досить відомою й дуже талановитою, проте була про себе такої думки: *«Нічого в мені нема королівського, – я не княжна, і, на жаль, моє життя не є жодною байкою. Це все потрібна, видумана для кінової зорі реклама... а вдача*

моя зовсім буденна. Ми, японки, всі подібні одна до одної, та коли я від них трохи різнюся – то тільки тому, що відкинула наші старі звичаї і затратила весь їх чар...» [131, с. 85]. Юкіко згодом покінчить життя самогубством з низки причин і це стане справжньою трагедією для письменниці.

Французька літературознавиця болгарського походження Юлія Крістева (Julia Kristeva) в доробку «Про китайських жінок» (“About Chinese Women”) стверджує, що істина – є сама жінка. Юлія Крістева цілком слушно зауважує, що «істина оголюється, щоб бути представленою як така, «істина» губиться всередині себе; бо насправді вона не має себе, вона лише піднімається між тріщинами ідентичності» [197, с. 36]. Ю. Крістева зазначає, що тільки правда набуває форми – як жінка – «істина» несвідомого переходить у символічний порядок, вона навіть затьмарює його, як фундаментальний фетиш, замітник фалоса, підтримка всієї трансцендентальної божественності. Дослідниця вважає, що пасткою для фемінізму є:

- визнати жінок;
- зробити жінок істиною часового порядку, щоб не дати їм функціонувати як його несвідома істина [197, с. 36-37].

Рейчел Лен (Rachel Leng) називає Чжан Айлін (Eileen Chang, 张爱玲, 1920-1995) визнана однією з найбільш важливих письменників Китаю. Дослідниця порівнює майстерність письменниці з Лу Сінем (鲁迅, 1881-1936) та Шень Цунвеном (沈从文, 1902-1988). Увага дослідниці зосереджена на незламному стилі Чжан Айлін, сентиментальному дослідженні себе самої, акцент в творчості на жіночих емоціях та інтимності (або їх відсутності) у стосунках, а також відчуття втрати та спустошення [201, с. 5].

Стиль оповіді і засоби моделювання дійсності у творах Чжан Айлін, на думку Н. Ісаєвої, синтезують традиції китайської класичної літератури та прийоми західного модернізму – потік свідомості, монтаж, нелінійний час тощо [53, с. 153]. Творчість Чжан Айлін 1940-х років, за спостереженням Н. Ісаєвої, є соціально-психологічним зануренням у розщеплену суб'єктивність (а також схиблену природу) жінки [53, с. 228]. Науковиця зазначає, що у творчості Чжан

Айлін 1940-х років «синтезовані та розвинуті етнонаціональні літературні традиції (жанрові, стильові, образні) та психологізм літератури «4 травня»» [53, с. 406].

Життя і творчість Чжан Айлін є показовими для культури й літератури ХХ століття в розробленні підходів до проблем гендерної літератури. До осмислення проблеми жіночих героїв в творчості письменниці звертаються китайські вчені Цзінхань Сюй (Jinghan Xu), та Ваньлі Ма (Wanli Ma). Так, вчені зазначають, що жіночі персонажі, зображені в оповіданнях мисткині, демонструють сильну індивідуальність і самосвідомість. Вони не задоволені традиційними конфуціанськими чесноти «Три покори» та «Чотири достоїнства» (virtues of Three Obediences and Four Virtues) або пасивними ролями, продиктовані патріархальним суспільством. Натомість жіночі образи прагнули до незалежності, вільно керувати власним щастям та гідністю. Жінки в творах авторки мають відкриті й прогресивні думки, сміливо кидають виклик старомодним сімейним нормам та феодальній етиці, до того ж прагнуть свободи та рівності в коханні та стосунках. Вони демонструють хоробрість і стійкість характеру, перед обличчям труднощів і невдач легко не здаються. Вони борються з несправедливими долями і виражають свої справжні емоції [252, с. 229].

Творчості Чжан Айлін також приділила увагу дослідниця Рей Чоу (Rey Chow). Рей Чоу зазначає, що проблеми жіночності є центральною темою в художніх творах, у яких альтернативний підхід до сучасності та історії виникає через вивільнення чуттєвих деталей, емоційним фоном яких часто є пастка, руйнування та спустошення. Поєднання детального та чуттєвого з таким емоційним фоном пропонує розуміння культури, яка визначається через сильно негативний вплив. Такий вплив простежується лише в незавершених формах, як глибокі та ідеологічні «залишки», вбудовані в наративи [160, с. 85].

Дослідник Кам Луї (Cam Louie) вважає, що найкращі твори мисткині, написані в Китаї чи Америці, присвячені періоду 1940-х років. Саме цей період, коли письменниця проживала в Америці, вона, здавалося, жила в ізоляції. Але її внутрішнє життя і пам'ять про Гонконг (香港) й Шанхай (上海) було сповнене

романтичних історій, більш особистих і складних. Хоча вона написала кілька романів про комуністичний Китай у 1950-х роках, ці романи, згідно з політичними вимогами того часу, стосуються селян. Водночас у них не простежуємо безпосередній особистий досвід авторки чи її ідеологічна прихильність до зображуваної реальності, що дозволяє розглядати ці тексти радше як результат зовнішніх контекстуальних обмежень, ніж як вияв індивідуальної авторської позиції Чжан Айлін. Кам Луї стверджує, що схильність Чжан Айлін згадувати про життя членів заможних сімей, які занепадали в окупованих Гонконзі та Шанхаї, означала, що її твори не могли процвітати на материку в 1950-х і 60-х роках, незалежно від того, наскільки безпристрасно вона висловлювалася. Проте її робота продовжувала викликати інтерес у Тайвані та Гонконзі [166, с. 2].

У розвідках Цзінхан Сюй та Ванлі Ма детально висвітлена проблематика жіночих персонажів в творчості мисткині. Дослідники наголошують, що героїні Чжан Айлін все ще намагаються звільнитися від обмежень патріархального суспільства і феодальної культури Китаю, в той час як свідомість жінок-героїнь вже пробуджена. Жіночі персонажі все ще губляться серед впливу «чужого анклавного суспільства», тиранії патріархального ладу та фінансових кайданів. На думку вчених незважаючи на прогресивні думки, жінкам все ще важко досягти свободи і рівності в коханні й стосунках. Стикаючись зі зрадою, обманом, покинутістю або жорстоким поводженням з боку чоловіків, вони можуть лише мовчки терпіти або втекти від реальності. Незважаючи на свою внутрішню силу, вони не в змозі змінити свої трагічні долі, і перед обличчям невдалого опору чи безсилля можуть вибрати лише смерть або падіння [252, с. 230].

На думку Ю. Крістевої у китайській культурі жінка, а передусім мати, історично посідала центральне місце як носій життя, соціальної тяглості та символічного порядку. Попри утвердження патріархальної конфуціанської сім'ї, материнський принцип не був знищений, а зберігся в глибинних культурних шарах – у міфології, релігії, уявленнях про землю, тілесність і жіночу творчу силу [197, с. 45].

Китайський філософ, письменник та вчений Лінь Юйтан (林语堂, 1895-1976) в книзі «Моя країна і мій народ» («吾国与吾民», 1932) розглядає жінку передусім як елемент родинної та моральної системи, підпорядкованої конфуціанському світогляду. Жіночий досвід подається через призму інституцій – шлюбу, родини, тілесних практик і моральних норм, – що формують і водночас обмежують жіноче життя. У підрозділі «The Subjection of Women» Лінь Юйтан трактує підлегле становище жінки не як випадкове явище, а як структурну складову традиційного порядку. Жіноча залежність від батька, чоловіка та родини постає як культурно легітимізована й виправдана логікою соціальної стабільності. Водночас Лінь Юйтан визнає, що така система призводить до системного обмеження жіночої автономії, але не радикалізує цю критику, подаючи підпорядкування як «історично зрозуміле» [206, с. 131-137].

Чжан Айлін в повістях «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋», 1943), «Золоті кайдани» («金锁记», 1943) та оповіданні «Хіть і пересторога» («色、戒», 1950) не лише показує яке місце займає жінка як суб'єкт в китайському суспільстві ХХ ст., але й крізь призму розвитку внутрішнього «Я» головних героїнь висвітлює боротьбу кожної з них протягом свого життя за сферу впливу й повагу не тільки серед чоловіків, але й серед жінок. Так, ми бачимо феодалний тип сім'ї, де головна героїня повісті «Золоті кайдани» Цао Ціцяо (曹七巧) (єдиний викінчений образ у доробку письменниці, за її власним зізнанням) є старшою в сім'ї і має владу над своїми дітьми. Позбавлена першого кохання (через заборону батьків), героїня шукає надійного прихистку у шлюбі із заможним чоловіком, одна опиняється в ролі дружини-служниці у родині розбитого паралічем інваліда. Цао Ціцяо інколи виявляла щирість, особливо коли відкривала свою душу рідному синові, сподіваючись на його співчуття та розуміння: *«长白谁叫你爹拖着一身病, 活着人家欺负他, 死了人家欺负他的孤儿寡妇! Чан Бай, це провина твого батька. Він мучився від хвороби. За життя його сім'я знущала над ним, а після його смерті знущаються над його удовою та сиротами!»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Чжан Айлін в повісті «Золоті кайдани» в образі Цао Ціцяо показала як морально понівечив чоловік, адже після його смерті вона, отримавши владу в сім'ї, стала жорстокою людиною, яка зовсім не може контролювати свій гнів: «七巧与现实失去了接触。虽然一样的使性子，打丫头，换厨子，总有些失魂落魄的。Вона втратила відчуття реальності. Ціцяо мала розгублений вигляд, незважаючи на свої спалахи гніву, під час яких вона була служниця чи змінювала кухарів» (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Згідно з думкою З. Фройда, непересічне значення для людини, суспільства і культури має поняття «несвідоме». Саме З. Фройд довів існування у психіці людини несвідомого і розробив оригінальний психотерапевтичний метод його дослідження, що спирався на аналізі сновидінь, обмовок, жартів чи мистецьких творів. Австрійський психолог виявив, що змістом несвідомого є, насамперед, два базові інстинкти – сексуальний та агресивний (деструктивний), де сексуальний – це інстинкт, що підтримує життя, а деструктивний – інстинкт, що руйнують життя. Ці інстинкти повсякчас діють на свідомість людини і прагнуть реалізації. Деякі люди позбавлені можливості реалізувати їх через моральні, культурні чи інші форми обмежень. Так виникає явище сублімації – психічний процес перетворення і перенаправлення енергії на соціальну роботу і культурну творчість [122, с. 524-537]. [

Згідно з теорією про «несвідоме» З. Фройда, сексуальний інстинкт Ціцяо через інвалідність чоловіка завжди був загнаним, що спричинило муки та страждання в жінки ще коли її чоловік був живий. Після смерті чоловіка Ціцяо, сексуальний інстинкт був пасивним так як жінка не вийшла заміж вдруге, а присвятила своє життя двом дітям: синові Чан Бай (长白) та доньці Чан Ань (长安): «七巧的儿子长白，女儿长安，年纪到了十三四岁，只因身材瘦小，看上去才只七八岁的光景。在年下，一个穿着品蓝摹本缎棉袍，一个穿着绿遍地锦棉袍，衣服太厚了，直挺挺撑开了两臂，一般都是薄薄的两张白脸，并排站着，纸糊的人儿似的。 Синові Ціцяо Чан Бай було 14 років, а дочка Чан Ань – на рік молодша за брата, проте вони виглядали як семи- чи восьмирічні, бо були

*маленькими та худими. Вони стояли один біля одного, зі своїми пласкими, худенькими та блідими обличчями, немов білі маски»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [271]. Так як в Ціцяо не було особистого життя, вона брала активну участь в житті своїх дітей. Витоки мотиву «схибленого» материнства в повісті «Золоті кайдани» ми бачимо завдяки деструктивному інстинкту Ціцяо, який домінує. По-перше, Ціцяо прекрасно розуміла що її зневажають та ненавидять всі довкола, а особливо – в сім'ї її покійного чоловіка: «... 七巧自己也知道这屋子里的人都瞧不起她... ...В сім'ї чоловіка на неї дивилися зверхньо та зневажали її...» (Переклад наш – Марія Ільницька) [271]. По-друге, ми можемо стверджувати, що навіть рідні діти ненавиділи Ціцяо: «她知道她儿子女儿恨毒了她, 她婆家的人恨她, 她娘家的人恨她。Вона знала, що її син, донька, родичі зі сторони чоловіка та її кровна рідня ненавиділи її до смерті» (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Тому ненависть і страх покарання, які оточували Ціцяо, спричинили психічну деформацію самої матері та активізували її агресивні імпульси не лише щодо людей, які її оточували (покоївок, родичів з боку чоловіка), а й щодо власних дітей. Водночас не можна однозначно стверджувати, що прагнення завдати шкоди власним дітям було усвідомленим і раціонально вмотивованим, радше йдеться про прояви глибокого психологічного надлому під впливом травматичних обставин.

Деструктивний інстинкт Ціцяо проявлявся, як правило, до жінок – доньки та невістки. Ціцяо біла доньку не лише у дитячому віці: «别以为你大了, 订了亲了我打不得你了! 你什么想法你像已经长大了, 那么我不能打你更多了?» (Переклад наш – Марія Ільницька) [271]. Агресія Ціцяо також проявляється і в бажанні зашкодити навчанню доньки. Одного разу Ціцяо прийшла до школи разом із донькою та сварила її перед однолітками. Чан Ань нічого не сказала матері у відповідь, проте сама проплакала всю ніч. З роками Ціцяо почала пригнічувати доньку ще більше: «这丫头就是我的一块心病。这女娃子就像我的一块心病» [271]. Проте через деструктивний інстинкт Ціцяо не хотіла

відпускати від себе доньку, аби та була щаслива, бо діти Ціцяо в її розумінні – неживі істоти, без душі, без своєї власної думки та без власного життя. Ціцяо зробила все, аби донька не вийшла заміж – сказала її нареченому, що Чан Ань має звичку курити опій: *«这孩子就苦在先天不足，下地就得给她喷。后来也是为了病，抽上了这东西。Я їй давала курити опій ще дитиною. Пізніше після нападів хвороби це стало її звичку»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Чжан Айлін підіймає проблему залежності від опію в повісті «Золоті кайдани». Ціцяо намагалась примусити своїх дітей курити опій, яким сама захоплювалась. Адже залежна людина буде повністю під контролем Ціцяо, немов безглузда лялька. Ціцяо докладала зусилля аби втягнути в залежність не лише сина, але й дочку на куріння цього зілля: *«他妹子长安二十四岁那年生了痢疾，七巧不替她延医服药，只劝她抽两筒鸦片，果然减轻了不少痛苦。病愈之后，也就上了瘾。В його молодшої сестри Чан Ань у 24 роки виявили дизентерію. Замість того, щоб звернутися до лікаря, Ціцяо намагалась переконати її курити опіум, аби притамувати біль. Після того, як здоров'я доньки покращилось, курити опій стало звичкою Чан Ань»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Не дарма Чжан Айлін наголошує, що саме під час куріння опію Ціцяо хитрістю вивідала в сина секрети його подружнього життя. В цьому випадку яскраво проявився деструктивний інстинкт Ціцяо по відношенню до невістки. Ціцяо запросила в гості на маджонг матір невістки та під час гри Ціцяо в деталях розповіла всі подробиці життя її сина та невістки, до того ж чимало прибрехала. В цій ситуації ми бачимо, як «схиблена» мати остаточно псує відносини між рідним сином і невісткою. Зрозуміло, що після таких пліток невістка почала ненавидіти свого чоловіка: *«七巧虽然把儿子媳妇描摹成这样热情的一对，长白对于芝寿却不甚中意，芝寿也把长白恨得牙痒痒的。夫妻不和，长白渐渐又往花街柳巷里走动。七巧把一个丫头绢儿给了他做小，还是牢笼不住他。Хоча Ціцяо уявляла собі, що її син та невістка були пристрасною парою, Чан Бай був не дуже задоволений Чи Шоу, а Чи Шоу зі свого боку ненавиділа чоловіка настільки, що аж руки чесались, як хотіла його вдарити. З того часу, як двоє не знаходили спільної мови,*

*Чан Бай знову почав ходити до будинку розпусти. Ціцяо привела додому наложницю для сина. Звали її Цзюань Ер. Тим не менш навіть це не могло втримати його»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [271].

Отже, на прикладі повісті «Золоті кайдани» ми бачимо як важка доля і життя матері Ціцяо «несвідомо» зруйнувала життя своїх дітей протягом всього свого життя.

Чжан Айлін намагалася в повісті «Кохання в зруйнованому місті» передати атмосферу традиційної китайської сім'ї ХХ ст., яка доволі консервативна. Найгірше в китайському суспільстві й до тепер «втратити обличчя»/«осоромитись» (《丢面子》). Дуже важливо що про кожного члена сім'ї думать сусіди, знайомі чи далекі родичі. Мисткиня показує в повісті як домінують обов'язки перед сім'єю над особистими бажаннями головної героїні Бай Люсу (白流苏). «Кохання в зруйнованому місті» починається з неприємної розмови головної героїні та її родичами. Брат Люсу нешанобливо нав'язував свою думку щодо появи Бай Люсу, яка вже розлучена із своїм покійним чоловіком, на похоронах колишнього чоловіка. За переконаннями брата Бай Люсу, удова ще й мала оплакувати смерть свого покійного чоловіка [183, с. 172]: «四爷道: "他们莫非是要六妹去奔丧?" 三爷用扇子柄刮了刮头皮道: «照说呢, 倒也是应该... Невже вони хочуть, щоб Шоста сестричка з'явилася на похорони? – припустив Четвертий пан. Третій пан почухав ручкою віяла в потилиці: - Так вже прийнято, що, звісно, повинна» (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 5]. Бай Люсу намагалась довести братові що вже запізно йти на похорони, адже: «Від часу розлучення минуло близько восьми років» (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 5].

Ю. Крістева вважає, що згідно з патрилійною конфуціанською моделлю, сім'я організована навколо чоловічого авторитету, водночас жінка поступово втрачає автономний соціальний статус. На думку дослідниці патріархальна сім'я стала основою конфуціанського соціального порядку [197, с. 47]. Мисткиня далі зображує як морально принижує брат головню героїню. Він, витративши її спадок,

що залишився в Люсу після покійного чоловіка, досить зневажливо відноситься до головної героїні [183, с. 172]: *«我用了你的钱? 我用了你几个大钱? 你住在我们家吃我们的, 喝我们的, 从前还罢了, 添个人不过添双筷子, 现在你去打听打听看, 米是什么价钱? 我不提钱, 你倒提起钱来了! Я витратив твої гроші? Про які такі грошики йдеться? Ти живеш у нашому домі, ми тебе годуємо. Раніше ще куди не йшло, додалася людина – додалася пара паличок, і гаразд, а зараз... Ти сходи дізнайся, скільки коштує рис! Тут не в грошах справа, але ти про них заговорила перша!»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 5].

Ніхто із великої сім'ї не підтримав Люсу. Вона, наче стеблинка серед поля, сама. Навіть рідна мати не могла захистити її в домі [183, с. 172]: *«流苏听她母亲这话风, 一味的避重就轻, 自己觉得没意思, 只得一言不发。Вислухавши матір, яка постійно діяла за принципом найменшого опору, Люсу відчула всю безглуздість своїх скарг, і їй нічого не залишалось, як промовчати»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 6]. Мати Бай Люсу натомість дала доньці пораду взяти дитину на виховання із сім'ї покійного чоловіка, повернутися в їхній дім і таким чином її поважатимуть в сім'ї чоловіка і вона позбудеться нестерпного відношення своєї сім'ї [183, с. 173]: *«领个孩子过活, 熬个十几年, 总有你出头之日。Візьмеш там дитину на виховання і житимеш, переб'єшся якимось десятком з лишком років, а потім встанеш на ноги»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 6].

Ю. Крістева зазначає, що шлюб патріархальній сім'ї слугує передусім продовженню роду [197, с. 47]. З появою в повісті Фань Лююаня (范柳原) сім'я Бай пожвавішала, адже в родичів Люсу було чимало незаміжніх дівчат. Головна мета жінки в Китаї в ті часи була вийти успішно заміж. Тітка Люсу розпоряджається доньками як товаром [183, с. 173]: *«哟! 你不知道, 越是那种人, 越是喜欢那年轻轻的。我那个大的若是不成, 还有二的呢。» 三奶奶笑道: «你那个二的比姓范的小二十岁。Ще чого! Такому типу що молодша, то краща. Якщо не підійде моя старша, то в мене ще друга є. - Та твоя друга ж на двадцять років*

*молодша за того Фаня! – зауважила Третя пані»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 10].

Лінь Юйтан підкреслює, що шлюб є не особистим вибором, а родинним і соціальним контрактом. Філософ вважає, що цінність жінки визначається її здатністю підтримувати гармонію в родині, а емоційна сфера жінки підпорядковується колективним інтересам [206, с. 137-145].

Фань Лююань – незаконно народжений в неофіційному шлюбі [183, с. 173]: *«由于幼年时代的特殊环境, 他脾气本来就有点怪僻。Тим часом він і так був людиною децю навіженою через своєрідну обстановку, яка оточувала його в дитячі роки»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 10]. Його мати була куртизанкою, емігранткою з Китаю. Але його батько – бізнесмен із дуже заможної сім'ї. Але сім'я Фань досить довго не визнавали Лююань як одного за спадкоємців. Проте згодом Лююань офіційно став спадкоємцем сім'ї Фань. Молодий чоловік, у віці тридцяти трьох років – справжній скарб для незаміжньої дівчини. Мами дочок не давали хлопцеві ступити крок [183, с. 173]: *«他们范柳原从英国回来的时候, 无数的太太们紧扯白脸的把女儿送上门来, 硬要推给他, 勾心斗角, 各显神通, 大大热闹过一番。这一捧却把他捧坏了, 从此他把女人看成他脚底下的泥。Коли Фань Лююань повернувся з Англії, йому проходу не давали матусі, які сватали за нього своїх дочок. Останні наполегливо домагалися його, будуючи один проти одного інтриги і демонструючи кожна свої чудові здібності, отже ажіотаж тоді розгорівся не на жарт. Все це погано на нього вплинуло. З тих пір він дивиться на жінок немов на бруд тил ногами»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 9-10].

Бай Люсу дуже терпляча жінка. Вона терпіла приниження своєї сім'ї, її дорікали тарілкою рису. Вона в «підвішеному» стані чекала на серйозні дії Фань Лююаня. Після того, як іони разом проводили час в Гонконзі, їй ні в якому разі не можна було з'являтися вдома, бо це був би величезна ганьба для всієї родини [183, с. 173]: *«她无论如何得忍些时。Тому вона будь-що-будь мала терпіти і вичікувати»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 26].



室里门窗上的绿漆还没干，她用食指摸着试了一试，然后把那黏黏的指尖贴在墙上，一贴一个绿迹子。为什么不？这又不犯法？这是她的家！她笑了，索性在那蒲公英的粉墙上打了一个鲜明的绿手印。 Люсу озирнулася, потім запалила світло у всіх кімнатах. На пофарбованих у зелений колір дверях і вікнах ще не висохла фарба, жінка доторкнулася до неї пальцем, потім приклала палець до стіни, залишивши зелений відбиток. А що тут такого? Ніхто її за це не покарає! Це її власний будинок! Вона засміялася і залишила на яскраво-жовта стіна кольору кульбаби виразний зелений відбиток цілої долоні» (Переклад наш – Марія Ільницька) [270, с. 28].

Події оповідання «Хіть і пересторога» розгортаються в кінці 30-х років, в той час як Японія напала на Китай. Чжан Айлін не тільки передала небезпечну та гостру для життя атмосферу війни в оповідання, але й підняла тему жертвності жінки в Китаї [183, с. 173]. Головна героїня оповідання Цзячжи (佳芝) - студентка, яка видавала себе за пані Май (麦太太), «дівчина-наживка» для виконання плану-помсти – вбити пана Ї (易) зрадника Китаю, який працював на японську владу. Вона повинна була бути коханкою високопосадовця, ворога Китаю [15, с. 117]. Образ Цзячжи досить амбівалентний. З одного боку дівчина розуміє, що необхідно влаштувати сприятливі обставини для вбивства пана Ї, але зрештою, в кінці оповідання Цзячжи рятує чоловіка ціною свого життя. Дівчина думає, що покохала його [183, с. 174].

Усі члени політичного угруповання студентів, в якому перебувала Цзячжи, мали спільні переконання. Проте для них усіх жінка – це не людина, яку потрібно поважати. Це ніщо інше як жива зброя, дихаючий механізм для досягнення мети. Один з членів угруповання вважав, що жінка - то лише хтива істота [183, с. 173]: «到男人心里去的路通过胃。是说男人好吃，碰上会做菜款待他们的女人，容易上钩。于是就有人说：“到女人心里的路通过xx道。Подібно до того, як шлях до серця чоловіка лежить через шлунок, шлях до жіночого серця простягається через сексуальну насолоду» (Переклад наш – Марія Ільницька) [269, с. 14]. Але мисткиня намагається передати тонку та глибоку натуру молодої жінки, яка

зовсім була не згодна з цим твердженням [183, с. 174]: *«至于什么女人的心，她就不信名学者说得出那样下作的话。她也不相信那话。除非是说老了倒贴的风尘女人，或是风流寡妇。Щодо шляху до жіночого серця, то їй не вірилося, що той учений справді міг так сказати. Вона вважала цю думку невірною. Так можна було сказати хіба що про мешканок публічних будинків або про якихось веселих вдів»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [269, с. 14]. Цзячжи насправді закохалась в пана Ї, але вона була лише його черговою коханкою і відношення до неї було зневажливе ставлення зі сторони Пана Ї. Проте він до всіх жінок ставився нешанобливо. Пані Ї (також відома як пані Ма (马太太)) - впливова та багата китаянка в Гонкозі. Її поважали усі навкруги, окрім її чоловіка. Особливо зневага пана Ї проявилась коли його дружина подружилась з убивцею і запросила її до них у дім жити. Японська жандармерія могла би дуже легко вплутати пані Ї в розслідування агентурної мережі з Чуньціну (重庆) і в результаті звинуватити її в шпигунстві. Тоді б пан Ї втратив би свою посаду і владу. Чжан Айлін показує справжнє відношення ї до дружини через монолог в кінці оповідання [183, с. 174]: *«好好地吓唬吓唬她，免得以后听见马太太搬嘴，又要跟他闹。Загалом, трохи налякати дружину не заважає, і пані Ма тоді закриє свій рот»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [269, с. 19].

Творчість двох мисткинь, представниць української та китайської культур Софії Яблонської та Чжан Айлін переплетена не лише в часових рамках (середина ХХ ст.), але й пронизаний феміністичною тематикою. Обидві видатні письменниці піднімають в своїх творах питання місця жінки в суспільстві того часу. Художній стиль та манера письма Софії Яблонської та Чжань Айлін значно відрізняється, проте спільна риса двох представниць емігрантської прози – це героїні, що живуть в традиційних патріархальних статутах і постійно знаходяться в стані боротьби не лише із собою але й з життєвими обставинами, в яких вони опинились. У повісті «Кохання в зруйнованому місті» головній героїні було лише 28 років, проте в свідомості китайців це вже стара одинока жінка, в якій не може бути щасливого майбутнього [183, с. 174]: *«她们以为她这一辈子已经完了么? 早哩!*

*Вони думали, що її життя вже наближається до заходу сонця. Але ж ні!*» (Переклад наш – Марія Ільницька) [269, с. 12]. Люсу ще молода жінка і вона заслуговує на щастя. Люсу протягом всієї повісті намагається вирватися із задушливих кайданів сімейних відносин. Чжан Айлін дає читачу зрозуміти, що Бай Люсу – хоробра та волелюбна дівчина. Перед читачем в тревелозі «Чар Марока» Софії Яблонської також постає образ безстрашної та волелюбної арабки Айше, яка покохавши француза покинула свою країну. Айше знала іноземні мови і любила читати книжки. Софія Яблонська описує глибоку душу нещасливої жінки [183, с. 174].

Слід зазначити, що мисткині описують Китай середини ХХ ст. не прикрашаючи його. Софія Яблонська в тревелогах висвітлює гендерну тематику під час своєї навколосвітньої подорожі. Героїні Яблонської-Уден характеризують жіночий світ різних культур. Також бачимо роль жінки в сім'ї. Софія Яблонська-Уден знайомить читача із образами жінок різних верств суспільства у східних країнах: і з голодною жебрачкою, що продає своє дитя задля збереження йому життя, і з невольницею в гаремі каїда [183, с. 174].

Гендерна проблематика посідає чільне місце у творчості представниці китайської прози Чжан Айлін. Письменниця відтворює атмосферу несправедливого ставлення до жінки в межах традиційно організованої родини Бай. Головна героїня повісті «Кохання в зруйнованому місті» Бай Люсу постає як об'єкт, позбавлений поваги з боку членів великої сім'ї та права на власну думку. У цьому творі авторка порушує вагомий проблему гендерної нерівності в традиційному китайському суспільстві.

В оповіданні «Хіть і пересторога» змальовано трагічну долю героїні Цзячжи, яка гине через свої почуття до пана Ї. Чжан Айлін демонструє домінування емоційного начала в житті жінки, де почуття героїні переважають над інстинктом самозбереження.

Отже, аналіз творчості Чжан Айлін дозволяє дійти висновку, що гендерна проблематика у її прозі безпосередньо пов'язана з осмисленням культурної ідентичності в межах традиційного китайського суспільства. Авторка демонструє,

як патріархальна сімейна система формує жорсткі соціальні ролі, обмежує індивідуальну свободу та визначає жіночу ідентичність як підпорядковану, залежну й позбавлену права на самовираження. У цьому контексті жіноча ідентичність постає як конфліктна та динамічна: з одного боку, вона закорінена в традиційних культурних нормах, а з іншого прагне до трансформації через досвід особистісного вибору, емоційного переживання та внутрішнього спротиву. Відтак художній дискурс Чжан Айлін фіксує напруження між традиційною культурною моделлю та індивідуальним самоствердженням жінки, що актуалізує проблему переосмислення культурних кодів жіночності. Порівняння з творчістю Софії Яблонської дозволяє розширити цей висновок у міжкультурному вимірі: попри різні національні контексти, у творчості обох авторок простежується спільна тенденція до репрезентації жіночої ідентичності як поля боротьби за автономію, гідність і право на самовизначення. Таким чином, культурна ідентичність у цих текстах постає не як статична система норм, а як процес постійного перегляду й переосмислення ролі жінки в суспільстві. У творчості Софія Яблонська та Чжан Айлін простежуємо спільну тематику: зображення складної долі жінки в патріархальному світі, а також мотив боротьби героїнь за гідність, суспільне визнання та право на свободу від обмежень, нав'язаних традиційними уявленнями про роль жінки.

### **2.3. Індивідуально-авторське трактування теми війни в творчості Докії Гуменної, Чжан Айлін**

Тема війни стала дотичною для творчості Докії Гуменної та Чжан Айлін. Визначні представниці української та китайської емігрантської прози пережили окупацію: Докія Гуменна – німецько-фашистську, Чжан Айлін – японську.

Образ влади став лейтмотивом роману-хроніки Докії Гуменної «Хрещатий Яр» (1956 р.). Розповідаючи про німецько-фашистську окупацію Києва 1941-1943 рр., яка тривало 778 днів, мисткиня створила роман-хроніку «Хрещатий Яр» .

Важливим для вивчення є трактування теми війни, боротьби українців та збереження власної ідентичності в період Другої світової війни.

О. Коломієць зазначає, що Докія Гуменна (1904-1996) «належала до тих письменників-емігрантів, світосприйняття яких сформувалося в Україні та ввібрало в себе найкращі українські традиції. Доля погнала письменницю в широкі світи уже в зрілому віці» [68, с. 38]. Мисткиня в 50-х роках ХХ ст. переїхала до США [108, с. 96].

За В. Василенком в еміграційній літературі 20 століття, актуальною темою є мотив творчого індивідууму, що виступає жертвою і свідком злочинів тоталітарної системи. Василенко пише: «автобіографічне письмо Докії Гуменної генетично вписується в “архів свідчень”, напрацьованих повоєнною українською еміграцією, дає підстави говорити про презумпцію травмованості авторки, яка, освоюючи стратегії меморативного письма, стає символічним “агентом”, “провідником” пам’яті» [18, с. 3]. Д. Сачко зазначає, що «літературні критики та колеги-письменники звинувачували Докію Гуменну в антисемітизмі та в невинуватій критиці діяльності Організації українських націоналістів в роки Другої світової війни у Києві, що були нібито виявлені в романі». Від мисткині вимагали внести зміни в роман-хроніку «Хрещатий Яр», проте вона залишила залишити свій твір як замислила [109, с. 30].

Докія Гуменна будучи безпосередньо свідком окупації фашистами столиці тогочасної УСРР в романі-хроніці «Хрещатий Яр» змогла детально передати атмосферу несподіваності поневолення Києва, переживання українців й всенаціональне горе [16, с. 263]: *«Війна вже розпочалася, а люди йшли на базар із кошиками, їхали на прогулянки, читали про таврів... а вже були збомбардовані усі великі міста й не були то ніякі маневри. Справжня війна, якої всі чекали й яка прийшла несподівано. Прийшла вона відразу в Київ – модерна повітряна війна, а не якісь там далекі прикордонні околиці, що про них довідуєшся із газет»* [35, с. 8].

На початку роману авторка змальовує атмосферу граничної напруги та тотальної невизначеності, що охоплює місто в умовах воєнної загрози. Цивільне населення опиняється в ситуації екзистенційного вибору, коли єдиною стратегією

виживання стає втеча – у села або віддаленіші міста, подалі від Києва як потенційного епіцентру небезпеки. Простір міста поступово втрачає свою функцію «безпечного середовища» і перетворюється на зону ризику, де щоденне існування позначене очікуванням катастрофи: *«Через радіо хтось чув, що Гітлер хвалився післязавтра пити чай у Києві»* [35, с. 10]. У цьому контексті виразно виявлено мотив страху, який набуває системного характеру й пронизує як індивідуальну, так і колективну свідомість. Страх постає не лише як емоційна реакція на зовнішню загрозу, а як домінуючий стан буття, що визначає поведінкові стратегії персонажів, їхні рішення та моделі взаємодії з реальністю. Він трансформується у своєрідний механізм соціального існування, який організовує простір повсякденності та структурує досвід людини в умовах війни.

Письменниця акцентує увагу на тому, що багато українців не хотіли їхати з Києва, бо боялися що вже ніколи. Не повернуться до рідного міста. Так один з персонажів роману-хроніки Максим говорить: *«Як уже бути одвертим і далі, то я ще додам. Не хочеться їхати з України, більше смерті. Це ж може бути так, що вже України не побачиш, а тут саме почнеться справжнє життя. Я маю ще другий вихід. Попробую узавтра зголоситися в діючу армію. Це означає – відразу на фронт»* [35, с. 19-20].

Радянська влада, за наказом Сталіна спустошує і знищує магазини, фабрики та заводи, натомість українці під нацистською окупацією залишаються без їжі і запасів для існування [15, с. 263]. Докія Гуменна зображує читачеві справжнє життя довоєнної України, під гнітючим «куполлом» радянської влади: *«То нічого не було, сто грамів масла не купиш, як не вистойи у черзі, а тепер он що виявляється. Всього було горами, нам фігу давали»* [35, с. 69-70].

Під час окупації кияни поступово втратили страх відкрито висловлювати критичні судження щодо радянської влади. Докія Гуменна робить наголос на відчутті «вільних» людей без радянських псів, навіть в складних умовах окупації: без води, електрики, достатньої кількості їжі [16, с. 263]: *«Київ жив своєрідним неповторним життям, – безгосподарного, бездержавного міста. Погасали зв'язки із владою, – вже вільно дихали груди. Розв'язувалися у всіх язики, – тепер*

*можна все, що думаєш, говорити. Можна критикувати всю вчорашню брехню, добровільно-примусові позики, суд за десять хвилин спізнення, лаяти тих, що нищать і топлять у Дніпрі народне, нами запрацьоване, добро...» [35, с. 82].*

Авторка в «Хрещатому Ярі» зобразила понівечений український народ, якому окупація здалась волею від радянського схибленого Сталіна і його прихвостнів [16, с. 263]: *«Тепер хоч яке тяжке життя, хоч як душать німці, – а величезна свобода слова. Ніхто не боїться, що на нього донесуть. Всі так одностайно ненавидять їх ! Хоч цю одну волю мають» [35, с. 337].*

Авторка критикувала радянську владу, називаючи її «безперспективною» і «нудною»: *«Вся сіра, убога, фальшива і нудна радянська дійсність. В кожному місті й містечку – вулиця Леніна і його простягнута рука на площі, в кожному селі – колгосп імені Сталіна і канцелярія із плякатами, засудженими мухами; в кожній ідальні – одне й те ж меню, в кожному підприємстві – „догнать і перегнать“, „виполніть і перевиполніть“. Від такої безперспективності й нудоти найкращий порятунок – під німецькі бомби» [35, с. 51].*

Критики зазнала і радянська пропаганда в «Хрещатому Ярі». Владний режим СРСР щосили залякував український народ за допомогою пліток на початку окупації Києва, радіо та газет. Партійно-радянська влада своєю вигаданою дезінформацією таким чином налаштувала цивільне населення проти окупанта: *«Кажуть, що дуже знущаються передові німецькі частини. Відрізують носи, груди, твалтують, закопують живцем» [35, с. 66].*

Війна оголила проблему дефіциту в Радянському союзі, про яку влада замовчувала та приховувала. Так, ми можемо спостерігати як герої роману-хроніки вже не бояться говорити правду про брак продуктів в магазинах, бо знають, що їх не заарештують як «ворогів народу» [16, с. 263]: *«Мало того, що покинули, ще й скільки вони потопили в Дніпрі продуктів. На десять років! Чому було не роздати людям? А скільки на станції всього гниє, пропадає! Директори усякі повикидали на землю, бо їм треба вагонів. До вагонів під'їжджають рефрижератори і звіди вивантажують бебехи, меблі, роялі. А масло стоїть поруч, розтає на сонці, м'ясо – смердить. Та це я для армії!» [35, с. 69].*

Авторка не випадково акцентує увагу на проблемі їжі в умовах війни та окупації Києва, адже харчові ресурси в такій ситуації набувають значення базового чинника виживання. У тексті їжа постає не лише як елемент побуту, а як маркер соціальної нестабільності та розпаду звичного життєвого укладу. Порожні полиці магазинів, хронічний дефіцит базових продуктів, зокрема масла, ціна якого стає недоступною для більшості населення, формують атмосферу матеріальної скрути та постійної невпевненості в завтрашньому дні. На цьому тлі особливо виразним є образ чоловіка, який ледве несе на спині мішок цукру. Ця деталь набуває символічного звучання: цукор як дефіцитний і цінний продукт перетворюється на знак виживання, а фізичне навантаження персонажа підкреслює тяжкість умов існування. Таким чином, побутова сцена виходить за межі реалістичного зображення і стає художнім відображенням економічного виснаження суспільства, де елементарні речі перетворюються на предмет боротьби за життя [16, с. 263]: «— А ви підіть он туди до заводу, там його гори є ! Гибель! Всім роздають, хто хоче, — порадив він зголоднілим курортникам. — А як підете до міста, то там крамниці усе дурно роздають. Наберете собі, чого схочете. Себто як? — А так , що сказав Сталін в радіо — все розбити, поламати, які де не є трактори, машини, комбайни. Хліб на пні спалити, — щоб не дісталось німцєві» [35, с. 25]. Таким чином, Докія Гуменна художньо розкриває справжню сутність ставлення радянської влади до українського народу, демаскуючи декларовані ідеологічні гасла та реальну практику тоталітарного управління. Водночас важливо наголосити, що йдеться не про остаточну поразку системи, а радше про її тимчасові історичні збої, які не заперечують загального репресивного характеру режиму. У такому прочитанні твори Докії Гуменної виконують не лише художню, а й критично-діагностичну функцію, дозволяючи осмислити механізми функціонування тоталітарної влади та її вплив на свідомість і долю людини [16, с. 263]: «Всі вони, ті, що вертаються останнім поїздом розламаного розпису руху, мабуть, помруть тут не від бомби, а від голоду. До Дніпропетровського все було, як і в мирний час, навіть розносили у вагонах булочки й чай, війна була десь далеко. В Дніпропетровському дихнула на них

*розпалена паща, захлиснуло виром машин, клунків, несамовитих і розгублених юрб, піших з наплечниками, отар худоби, – все це пливе, пливе і пливе на схід, з правого берега Дніпра на лівий» [35, с. 24-25].*

За словами О. Коломієць, «Хрещатий Яр» Докії Гуменної – це «широке епічне полотно із численними багатоликими людськими характерами різного суспільного стану, рівня свідомості та культури» [68, с. 112]. Дослідниця вважає, що головна героїня твору Мар'яна – є сама авторка, яка була весь час в окупованому Києві [68, с. 107].

Мар'яна – це душа понівеченої нації, ідентичність якої постійно та цілеспрямовано знищувала радянська влада. Мар'яна – справжній патріот України. Вона не хотіла ні в якому разі тікати з Києва, навіть під страхом окупації і неозначеності чи виживе вона чи її вб'ють фашисти [16, с. 263]. Думки цього персонажу передають тогочасні настрої мас: *«Утікають тільки ті, що нагинали народність розвиватися не самобутньо, як вона з кореня може, але як їй наказують зверху. Тепер їх вивозять за тисячу кілометрів від подій і називається це актом героїзму, боротьби. А от Мар'яна хоче на своїй шкурі спробувати, що то таке – фашизм, а не з чуток робити висновки. Безглуздо утікати, місце її тут, у самому казані» [35, с. 30].* Мар'яна символізує неугодну радянській системі верству населення. Образ Мар'яни сповнений протиріч, вона – непідкорена, інтелігентна патріотка. Вона розуміє, що тікати краще на захід: *«Хоч побачити – від чого нас так відгороджуть» [35, с. 51].* Проте, водночас Мар'яна остаточно вирішує залишатися в Києві: *«Нікуди з Києва . Все , що Києву, те й Мар'яні» [35, с. 31].* В образі Мар'яни ми бачимо градацію прийняття окупації та невизначеного майбутнього. Так, ми можемо виділити мотив покірності Мар'яни під час нацистської окупації: *«Що буде з Києвом , те буде й з нею . Поділить із ним лиху й щасливу долю, яку доведеться. І ясно, спокійно, легко їй на душі» [35, с. 60].* Переживання через війну й окупацію також знаходимо в роздумах самої авторки: *«Війна! Тут і смерть, і розтління, і грубі звички, і ніжна жалість...» [35, с. 74].* Також у тексті простежуємо мотив безвиході народу, змушеного підкорятися встановленому порядку та законам, оскільки будь-яка спроба опору

загрожує ув'язненням, засланням або перебуванням у таборах. Мотив екзистенційної безвиході актуалізовано і в образі персонажа роману-хроніки Максима – молодого хлопця, чия доля позначена відчаєм і відсутністю перспектив, що підкреслює загальну атмосферу соціальної пригніченості та втрати життєвих орієнтирів: *«Дивні заручини! Або на фронт, або в евакуаційний поїзд за Урал»* [35, с. 20]. Відчай особливо виразно простежуємо в риториці прийняття смерті серед киян в умовах окупації, коли психологічний стан населення характеризується втратою надії, відчуттям безвиході та поступовим звиканням до постійної загрози загибелі. *«Впрах розлітаються останні тканини вчорашнього дня. Людина, її гніздо, падає в прірву, у безодню. І не знає, чи жива зостанеться, чи закрутить її вир-чорторий, чи вилетить на той бік". І що там? Людина заціпеніла, скулилась, чекає свого кінця»* [35, с. 39]. Стає очевидним, що доля українців не має для нацистської влади жодної цінності. Унаслідок цього в киян поступово відбувається усвідомлення реальної сутності окупаційного режиму та характеру подій, що розгортаються довкола них: *«Правда й те, що німцям дозволено буде дружитися з українками. Бо ніякої України не буде, а буде Великонімеччина. Як же не підновити чистоту арійської раси? Німці не те, що ті базікала-агітатори. Ці застосують витончену науку, техніку. Ну, стерилізують небажаних. Подивляться ще, чи придатна українська порода на підґрунтя для поліпшення арійської крові, а потім і застосують ту чи іншу операцію. Це ж не варварський, а вищої техніки спосіб. Ця техніка дана в руки холодним, безсердечним „надлюдям", все ненімецьке для них – „павловська собака" на експерименти»* [35, с. 279]. Докія Гуменна в романі-хроніці фіксує трагічні та руйнівні події періоду нацистської окупації, відтворюючи їх не лише як історичний факт, а як глибоко психологізований досвід колективного страждання. Авторка акцентує увагу на атмосфері страху, нестабільності та поступового руйнування звичного соціального порядку, що охоплює як місто загалом, так і окрему людину зокрема. Через художнє осмислення подій підкреслюється трансформація свідомості цивільного населення: від початкових ілюзій або невизначеності до усвідомлення справжньої природи окупаційного

режиму. Таким чином, текст виконує не лише документальну, а й інтерпретаційну функцію, репрезентуючи війну як простір морального випробування, втрати безпеки та зламу культурних ідентичностей [16, с. 264].: *«Все стає дибки. Безладдя й хаос. Німці намагаються якийсь порядок ввести, але саме в тій дозі, якої потрібно, щоб їм було легше експлуатувати ще нерозтягнене. Німецька сила діє не виховавчо, а по-військовому точно, репресивно. От на хлібному заводі розстріляли цілу зміну робітників – невинних. Розстріляли, бо знайшли уламки скла в борошні»* [35, с. 291].

Населенню Києва дедалі стає складніше виживати, що зумовлено не лише матеріальними труднощами воєнного часу, а й загальною дестабілізацією соціального простору. У художньому зображенні цей процес набуває ознак поступового виснаження життєвих ресурсів міста, як фізичних, так і психологічних. Йдеться не тільки про дефіцит продуктів, небезпеку пересування чи порушення базових умов побуту, а й про руйнування відчуття стабільності та передбачуваності повсякденного існування. Унаслідок цього виживання перестає бути звичним фоном життя і перетворюється на головну мету щоденного існування, визначаючи поведінкові стратегії, емоційні реакції та систему цінностей мешканців міста: *«З 17-го вересня у Києві нема води, люди ходять у ярі, розшукують підземні водоймища, джерела, дістають воду допотопним способом. Німцям теж треба цієї самої води, вони разом із киянами в черзі буденно тягнуть її відрами й носять нагору, навіть не помічаючи, чи ними цікавляться, аж ніяк не схильні ні залякати, ні пожартувати. Солдати на війні»* [35, с. 158]. Мисткиня показує, як війна деформує людську психіку, поступово витісняючи емпатію, співчуття та моральні орієнтири, що призводить до емоційного оціпеніння навіть у стосунках із близькими людьми. У таких умовах виживання стає домінантною стратегією поведінки, а здатність до співпереживання значною мірою пригнічується страхом і постійною загрозою смерті. Показовим у цьому контексті є образ Слави, яка під впливом страху за власне життя поступово втрачає душевну чутливість і внутрішню відкритість. Її трансформація засвідчує, що війна не лише руйнує фізичний простір, а й радикально змінює структуру

міжособистісних зв'язків, підпорядковуючи їх інстинкту самозбереження. Таким чином, авторка підкреслює глибокий психологічний вимір війни як чинника, що спричиняє моральну деградацію та розмивання базових етичних засад людської взаємодії [16, с. 264]:

*«— Славо, що мені робити, я захворіла, – жалібно пищить Мар'яна. – Як же я піду в ту кашу? Я там пропаду.*

*– Роби, як знаєш, – відповідає, не дивлячись у вічі, Слава, та сама Слава, що вчора благала: „Будьмо разом, не кидай мене, допомагатимемо одна одній”. Тепер вона каже: – Будь, як хочеш»* [35, с. 54]. Ми можемо спостерігати у тексті феномен відстороненості та «чужості», що проявляється у способі переживання героями реальності окупації. Слава намагається врятувати своє життя в умовах постійної загрози з боку окупаційної влади, передусім через стратегії виживання, які диктує воєнний час. На нашу думку, авторка не вдається до морального засудження персонажа, натомість прагне художньо зафіксувати поведінкові моделі людини в екстремальних обставинах. Докія Гуменна послідовно вибудовує наративну позицію спостерігача, що дозволяє їй репрезентувати події та людей у їхній історичній та психологічній правдивості, без надмірної емоційної оцінки чи моралізаторства. Така авторська стратегія забезпечує ефект документальності та підсилює відчуття автентичності зображуваного. Водночас письменниця акцентує увагу на потребі консолідації українського суспільства як ключовій умові виживання в умовах війни з нацистським режимом, а також у ширшому історичному контексті протистояння тоталітарним системам, зокрема радянській владі. Попри репресивний тиск із боку різних політичних сил, українське суспільство постає як спільнота, що зберігає внутрішню здатність до опору та самозбереження. «Народ, якого часткою є й Мар'яна, непричетний до цих вигадок, він вічний, під різними назвами, а все незнищимий» [35, с. 83].

Множинність тлумачення та поліфункціональність мотиву єдності розкриваються через рефлексії Мар'яни щодо народу, у яких цей мотив постає як складне, багатовимірне явище. Єдність у її осмисленні не зводиться лише до соціальної згуртованості, а набуває глибшого екзистенційного та культурного

виміру, пов'язаного зі спільним переживанням історичних випробувань, колективною пам'яттю та моральною відповідальністю. Водночас мотив єдності виконує й компенсаторну функцію як протиставлення руйнівним наслідкам війни та соціальної дезінтеграції, що загрожують розпаду колективної ідентичності. Таким чином, у думках Мар'яни єдність народу постає як ресурс опору та збереження духовної цілісності спільноти й ідеалізована конструкція, що набуває особливої значущості в умовах історичних катаклізмів: *«Народ це вічне. І це повинно бути тепер маяком, орієнтиром у ці дні, коли всі, і з ними разом Мар'яна, здичавіли, втратили розум, плутаються й не знають, що з собою зробити. А коли ясно маяк свій бачиш, тоді хоч які іспити та спокуси стоять – людина сильна»* [35, с. 30].

Образ Наталі має виразно символічний характер, оскільки виходить за межі індивідуальної історії персонажа й набуває узагальненого змісту. У художній структурі твору вона постає не лише як конкретна героїня, а як уособлення певного типу жіночої долі в умовах історичних потрясінь. *«Національна свідомість, як голос. Голос може зникнути, коли його не розвивати, голос треба ставити. Але ж можна неправильно, фальшиво поставити, – тоді що?»* [35, с. 220]. Ще одним важливим смисловим рівнем роману-хроніки є мотив надії на відновлення незалежної України, який формує ідейну перспективу тексту та виходить за межі безпосереднього зображення воєнної реальності. У цьому контексті Друга світова війна постає не лише як трагедія, а й як історичний злам, що в уяві частини українських національно свідомих героїв відкриває можливість звільнення від радянського поневолення. Показовим у цьому сенсі є образ Мирона, який набуває рис ідейного провідника та носія національної віри. Переживши ув'язнення, він транслює Льолі переконання у неминучості української державності: *«Три дні тільки про Україну й чув. Він же ні про що більше не говорить, тільки про Україну. Сам худий, як скелет, очі блищать і коли каже: „Ось побачите, Україна буде!“ – то не можна йому не повірити. Він доводив мені це історично, математично, політично, як я з ним не сперечався. А може й справді Україна буде?»* [35, с. 376]. У цьому фрагменті віра в майбутню

державність подається як поєднання емоційного піднесення та раціональної аргументації, що підсилює внутрішню переконливість образу. Водночас реакція Льолі засвідчує глибокий вплив радянської пропаганди, досвіду насильства та психологічної травматизації, що деформують здатність до довіри та позитивного прогнозування майбутнього. Її недовіра до слів Мирона є симптомом ширшого стану суспільної свідомості, в якій історичні надії зіштовхуються з досвідом поразок, репресій і окупації. У цьому ж контексті важливим є й художнє осмислення війни як стану «нормалізованої катастрофи», коли людина поступово втрачає здатність розрізняти звичне і ненормальне. Символічною є фраза: «Так, тихо. Замок гуркіт. І вже немов би чогось не вистачає» [35, с. 98], яка передає психологічний парадокс воєнного досвіду: тиша після вибухів сприймається не як полегшення, а як порушення звичного стану реальності. Таким чином, роман фіксує не лише фізичні наслідки війни, а й глибокі трансформації колективної психіки та системи сприйняття світу.

Драматично-іронічна тональність притаманна і розповіді про ідентичність нації: *«Поняття батьківщини, держави, правди, без яких не може існувати людина, в цю хвилину стали цінностями, а не мідною розмінною монетою. Право на щастя, страх смерти, поняття зради, критика розломаної німецькими танками системи і критика грядущої у світлі антифашистської літератури (а яку ж ще читала Мар'яна?) – усе-все йшло на вагу ось цього вчинку, ось цієї хвилини. Все змобілізувала вона, щоб завтра, чи вже сьогодні, бо сходить сонце, скріпити свою волю і зробити те, чого хоче вона, а не наказ. Тоді розбита, але затята, чужа оцім усім, заснула»* [35, с. 56]. Так, ми бачимо що нацисти «вільно дихати» українцям дали право лише на певний короткий проміжок часу, для свого роду містифікування: *«Німці душать усе, вони бояться найменших проявів української організованості, на все накладають свій давучий прес»* [35, с. 243].

Фінальна характеристика стану героїні підсилює амбівалентність її переживання: з одного боку, вона перебуває у стані психологічного виснаження, з іншого зберігає внутрішню стійкість і відчуженість від нав'язаних обставин. Таким чином, іронія тут не знецінює драму, а навпаки загострює її, демонструючи

розрив між ідеологічними конструкціями та живим людським досвідом. Окупаційна влада постає як система тотального придушення, що не лише обмежує політичну активність, а й прагне контролювати самі форми колективної самоорганізації. У сукупності ці елементи дозволяють авторці показати ідентичність як динамічний, внутрішньо суперечливий процес, що формується в полі постійної напруги між примусом і свободою.

Ще одна тема, обрана авторкою для роздумів, – викривлена реальність на війні. Адже безсонними ночами цивільні здригаються від страху під гуркіт гармат [16, с. 264]: *«З першої години ночі – гарматна стрілянина, нібито з бульвару Шевченка дальnobійна стріляє на п'ятдесят кілометрів. Чи з Деміївки? Чи німці на мости палять?.. А потім – безтурботність?»* [35, с. 93]. А вдень настає безжурність. Цей свого роду абсурд показує психологічний стан людей та всю страшну силу війни [16, с. 264]: *«На Володимирській буде бій, а на Хрещатику продаватимуть папіроси»* [35, с. 93]. Однак ця «нормальність» має штучний, ілюзорний характер. Саме в цьому виявляється абсурдність воєнного існування, коли одночасно співіснують протилежні модуси реальності: життя і смерть, руйнування і повсякденність. На цьому тлі символічного звучання набуває образ трамвая. Попри відсутність електрики, трамвайний рух поступово відновлюється: *«робітники котили їх гуртом до трамвайних парків»* [35, с. 252]. Ця деталь виходить за межі побутового опису й набуває метафоричного значення. Трамвай постає як знак відновлення міського ритму, символ прагнення до нормалізації життя та відродження соціального простору навіть після руйнувань. Водночас цей образ підкреслює контраст між крихкістю мирного існування та постійною загрозою його знищення, що визначає загальну тональність воєнного дискурсу в тексті. Трамвай означає не лише рух, але нове життя, відродження: *«Своє життя починається, українська держава. Одне слово, трамвайний рух постав у Києві швидше, ніж українська державність»* [35, с. 252]. Проте в новому житті, яке окуповане нацистами, *«в передній вагон мають право входити тільки німці»* [35, с. 252].

У творчості багатьох митців осмислення подій Другої світової війни інспірували художні рефлексії на теми життя в окупації, еміграції і збереженні власної національно-культурної ідентичності. Тему війни також можемо спостерігати в творчості китайської письменниці ХХ ст. Чжан Айлін, яка в 1955 році емігрувала до США. Твір Чжан Айлін «Кохання в зруйнованому місті» дослідники називають «енциклопедією» життя окупованого Шанхаю і Гонконгу. На прикладі повісті можемо простежити мотив війни в окупованому Гонконзі. Війна змусила головну героїню Люсу разом із її коханим Лююанем разом пережити жахливі моменти. Чжан Айлін в описах війни завуальовано відображає психологічний стан героїв. Люсу відчувала страх і вранці, і вночі, адже вона жила одним днем і не знала, чи житиме вона завтра. Повість рясніє описами побутових деталей, подробицями. У цьому задум авторки – якомога натуралістичніше описати реальну дійсність, побут людей, їхні взаємини, почуття, переживання героїв.

Рейчел Лен (Rachel Leng) зазначає, що Чжан Айлін народилась у занепадаючій аристократичній родині в Шанхаї. Письменниця з юних років була занурена у середовище занепаду. Батько Чжан Айлін вів розгульний спосіб життя, взявши другу дружину та вживаючи опіум, тоді як її мати була більше стурбована своїм особистим звільненням і тим, щоб стати Норою Нового Китаю, а не благополуччям своєї дитини, маленької Чжан Айлін [201, с. 6]. Після того як батьки мисткині розлучились, мати покинула Китай та поїхала у Великобританію на п'ять років. Глибока травма втрати матері залишила болісний слід на подальшій творчості письменниці. Відтак з'являється образ самозаглибленої, відсутньої та егоїстичної матері, а також уявна привабливість Європи переслідує більшість робіт авторки [201, с. 6-7].

Ліна Цюй (Lina Qu) констатує, що поворотним моментом у творчості письменниці стала її міграція до США через Гонконг у 1950-х роках. Це трапилось лише через пару років після заснування комуністичного Китаю у 1949 році. Мисткиня провела наступні чотири десятиліття у самовигнанні, проте і продовжувала писати з гострим відчуттям тимчасово-просторового зміщення [221,

с. 2]. З погляду Ліни Цюй ранні оповідання мисткині, опубліковані в 1940-х роках, відомі своєю естетичною амбівалентністю: літературна дикція та стиль оповіді нагадують традиційний роман із пов'язаними розділами; місце дії і сюжет характерні для сучасної міської мелодрами. Дослідниця зазначає, що Чжан Айлін була яскравим письменницею-реалістом і модерністом з самого початку в тому сенсі, що її рання художня проза обертається навколо повсякденних сцен людей і досліджує їхню психологічну основу. Тим не менш, вона також була непохитною прихильницею сентименталізму та манірності, характерних для традиційної китайської художньої літератури [221, с. 2].

Як вважає Яо Сицзя (Yao Sijia), літературна слава Чжан Айлін неминуче переплітається з соціальними та політичними впливами, хоча вона заявляла, що завжди дотримувалася аполітичної позиції [256, с. 292]. Дослідниця, аналізуючи творчість Чжан Айлін, визначила, що історію літературної слави мисткині можна розділити на три періоди:

- 1943-1952 рр. – кар'єра популярної авторки оповідань в Китаї;
- 1955-1970-ті рр. – роки діаспорної американської письменниці, занурені в сіре забуття;
- 1970-ті – тепер – популярність творчості в усьому світі [256, с. 292].

Яо Сицзя переконана: попри те, що в 1940-х роках авторка завоювала серця мільйонів читачів у Шанхаї, її ніколи не вважали серйозною письменницею, оскільки її твори присвячені жінкам і коханню, які китайські критики вважали буденними і тривіальними. На думку дослідниці, Чжан Айлін завжди вважали саме китайською письменницею, а не американською. Однак мисткиня провела сорок років у Сполучених Штатах, та писала твори здебільшого англійською мовою. Так, Яо Сицзя зазначає, що авторка, зіткнувшись із упередженим ставленням до орієнталізму та досвіду переселенців, Чжан тривалий час не була визнана як частина канонічного літературного процесу через несприятливе соціально-політичне середовище. Попри високу оцінку окремих дослідників, її англомовна творчість залишалася на периферії американського культурного простору і не привертала значної уваги масової культури аж до останніх

десятиліть. Лише з посиленням наукового інтересу до проблем гендеру, мультикультуралізму та постколоніальних студій відбулося переосмислення її літературної спадщини. Унаслідок цього визнання мисткині значною мірою набуло посмертного характеру, а її творчість поступово інтегрується в ширший контекст сучасного літературознавчого дискурсу як важливий приклад транскультурного письма

Дослідниця вважає, що нині всесвітню популярність Чжан Айлін яскраво демонструє включення її творів та оповідань до двох великих літературних антологій: «Антологія світової літератури Нортон та Антологія Лонгмена: Світова література» («The Norton Anthology of World Literature та The Longman Anthology: World Literature»). У цих антологіях Чжан Айлін відведено почесне місце поруч із такими письменниками як: Вірджинія Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941), Франц Кафка (Franz Kafka, 1883-1924), Марсель Пруст (Marcel Proust, 1871-1922) та Джеймс Джойс (James Joyce, 1882-1941) [256, с. 292]. Яо Сицзя розкриває питання канонічної цінності творчості Чжан Айлін, зосереджуючи увагу на осмисленні в її творах проблеми кохання та жіночої суб'єктивності як ключових смислових домінант. Жінки в китайському традиційному патріархальному устрої – напівлюди. Новаторство Чжан Айлін виражається в тому, що вона на прикладі своїх героїнь довела, що жінка також може відчувати любов [256, с. 292].

Чжан Айлін у своїх творах показала внутрішні переживання персонажів під час японської окупації на території Китайської Республіки.

Повість «Хіть і пересторога» була опублікована в 1978 році в тайванському журналі «Хуаньгуань» («皇冠»). Повість була написана у 50-х роках ХХ ст. Існує декілька причин, чому Чжан Айлін тривалий час відмовлялася публікувати повість. Письменниця розповідала, що в основу сюжету покладено реальні події, про які вона довідалася від свого колишнього чоловіка – письменника Ху Ланчена (胡兰成, 1960-1981. Він був заступником начальника відділу пропаганди підконтрольної Японії уряду Ван Цзінвея (汪精卫, 1883-1944) [156, с. 117].

Чжан Айлін в оповіданні «Хіть і пересторога» висвітлює тему японської окупації. Японо-китайська війна торкнулась не лише солдатів, але й звичайних

студентів, які також хотіли допомогти своїй країні стати вільною від японських окупантів [156, с. 68].

Це оповідь про тяжку біль студентки Цзячжи (佳芝), яка принесла своє життя в жертву заради визволення Китаю від окупації Японією й пана Ї (易先生), який зрадив Китай на користь владі Японії. Дії в оповіданні відбуваються в далекі 30-ті роки ХХ століття [15, с. 117].

Чжан Айлін на прикладі Цзячжи показала біль всіх китайських жінок, які зазнали насильства з боку японських окупантів. Цзячжи, не втративши людські почуття до пана Ї, рятує йому життя. Почуття Цзячжи до пана Ї досить амбівалентні, дівчина вагається і не розуміє, що насправду відчуває до чоловіка [15, с. 117]: *«Невже вона закохалася в цього І? Вона в це не вірила, але і сказати, що вона нічого до нього не відчуває, Цзячжи не могла. Вона ще жодного разу не закохувалась, і навіть не знала, що це означає»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [269].

В оповіданні «Хіть і пересторога» кожна художня деталь слугує підсиленню та акцентуванню мотивів війни й японської окупаційної влади, які визначають загальну атмосферу твору та структурують його смисловий простір. Пан Ї постійно живе з відчуттям страху та перестороги тому, що він в кожній людині, яка його оточує, бачить зрадника або потенційного вбивцю. Війна зробила його зацькованим, проте дуже обережним. Головна мета Ї на цій війні – врятувати собі життя. Він не думає ні про кого. Для нього люди – це лише щит, захист, бронезилет. Людське життя для пана Ї – пусті балачки. Відчуття страху в нього перед японською верхівкою настільки велике, що він готовий вбити будь-кого, щоб вислужитися перед японцями і ні в якому разі не потрапити під підозру в очах керівництва. Пан Ї з легкістю віддає наказ вбити Цзячжи та всю групу студентів, які були в змові. Адже Ї ставить обов'язок понад усе [15, с. 117].

У творі простежуємо опозицію двох світів – чоловічого та жіночого, які функціонують у різних системах цінностей і владних відносин. Образ пана Ї репрезентує домінуючу чоловічу модель носія влади, соціального контролю та внутрішньої емоційної закритості, що межує з духовною відстороненістю.

Натомість Цзячжи постає як представниця жіночого світу, для якого характерні емоційність, внутрішня чутливість і прагнення до особистісного самоствердження навіть у межах репресивної соціальної структури. Попри жорсткі умови історичної реальності та руйнівний вплив соціальних обставин, війна не здатна повністю зламати внутрішню природу героїні. Цзячжи є не лише студенткою, а й сприймається як символ людини, яка опиняється в умовному «ляльковому театрі дешевого життя», де її вибір і свобода суттєво обмежені зовнішніми силами. Водночас вона зберігає здатність до глибокого переживання та самопожертви, що підкреслює трагічний вимір її образу [15, с. 117].

Завдяки оповіданню «Хіть і пересторога» Чжан Айлін показала усьому світу біль і страх китайців, які жили у той час в окупованому Шанхаї з різних верств населення: звичайної молоді дівчини студентки, а також високопоставленого в державі начальника.

На прикладі повісті «Кохання в зруйнованому місті» (“倾城之恋”) ми можемо простежити мотив війни в окупованому Гонконзі. Японо-китайська війна змусила головну героїню Бай Люсу (白流苏) разом з її коханим Фань Лююанем (范柳原) разом пережити жахливі моменти. Чжан Айлін в описі війни дуже завуальовано відображає психологічний стан героїв. Люсу відчувала страх і вранці і вночі, адже вона жила одним днем і не знала чи житиме вона завтра [15, с. 116]: *«流苏只道是没有命了, 谁知还活著。一睁眼, 只见满地的玻璃屑, 满地的太阳影子。 Люсу подумала, що це кінець, але виявилось, що вона ще жива. Розплющивши очі, вона побачила осколки скла, які впали на всю підлогу, від чого вона виблискувала на сонці»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [269].

Чжан Айлін майстерно використовує в описі війни метафори, епітети, порівняння [15, с. 116]: *«巴丙顿道的附近有一座科学试验馆, 屋顶上架著高射炮, 流弹不停地飞过来, 尖溜溜一声长叫, 「吱呦呃呃呃呃……」, 然后「砰」, 落下地去。那一声声的「吱呦呃呃呃呃……」撕裂了空气, 撕毁了神经。Поблизу від їхньої вулиці перебував науково-експериментальний центр, на даху якого розмістив зенітку, туди один за одним падали снаряди, вони летіли з*

пронизливим виттям, після чого з гуркотом розривалися. Виття, що зростало рвало на частини простір та душу» [269]. (Переклад наш – Марія Ільницька). «飞机营地在顶上盘旋, 「孜孜孜……」绕了一圈又绕回来, 「孜孜……」痛楚地, 像牙医螺旋电器, 直铤进灵魂的深处。《Зенітка по сусідству з її будинком стала основною мішенню літаків. Вони кружляли прямо над головою, з дзижчать скрекотом описуючи коло за колом. Цей звук був нестерпний, немов бормашина, він вливався в саму душу» (Переклад наш – Марія Ільницька) [269]. «继续的砰砰碎, 仿佛在箱子盖上用锤子敲钉, 捶不完地捶。从天明捶到天黑, 又从天黑捶到天明。Звуки бомб, що падають нагадували забиття ящика цвяхами, яке тривало нескінченно – від світанку до темна і знову до світанку» (Переклад наш – Марія Ільницька) [269].

Люсу пережила із Лююанем голод під час війни. В готелі де перехувались Люсу та Лююань ситуація із їжею була вкрай важка: «分配给客人的, 每餐只有两块苏打饼干, 或是两块方糖, 饿的大家奄奄一息。Пожильцям готелю кожен раз видавали лише по дві галети або по два шматочки цукру, так що люди опинилися на межі голодної смерті» (Переклад наш – Марія Ільницька) [269].

Отже, війна – відображення психологічного стану героїв, їх страху. Лише зовнішні обставини загартовують почуття та дають розуміння справжнього і підробного в людських стосунках. Лише війна допомогла Люсу зрозуміти справжню цінність відносин із Лююанем. На прикладі оповідання «Хіть і перестрога» та повісті «Кохання в зруйнованому місті» ми можемо простежити тему війни в двох мегаполісах під час японської окупації – Шанхаю та Гонконзі, а також побачити психологічний портрет до війни і під час.

Початок і середина ХХ століття закарбувалися в історичній та літературній свідомості (насамперед у її позацензурному вимірі) як етап утвердження тоталітарного радянського режиму, що спричинив виокремлення специфічної соціальної оптики, окресленої як «буття української людини в умовах колоніальної агресії». Досвід проходження крізь репресивні практики, які неминуче зумовлювали глибинні світоглядні трансформації та деформації,

актуалізував для українського суспільства потребу в пошуку стабільних аксіологічних орієнтирів. Саме вони мали стати підґрунтям для збереження духовної цілісності в умовах нової історичної реальності, позначеної кризою духовності, екзистенційною тривогою та відчуттям історичної фатальності.

Отже, в риториці художньої прози Докії Гуменної та Чжан Айлін, ми можемо простежити спільну тематику, а саме тему війни та окупації в творчості двох письменниць. Докія Гуменна та Чжан Айлін внаслідок заборони друкуватися владою у своїх рідних країнах, а саме УСРР та КНР, були вимушені їхати закордон. Лише будучи в США, письменниці мали свободу слова. Роман-хроніка «Хрещатий Яр», оповідання «Хіть і пересторога» та повість «Кохання в зруйнованому місті» – є скарбом для вивчення не лише ліричних героїв в умова окупації та війни, але також скарбом культури України та Китаю ХХ ст. Також ми можемо дійти висновку, що завдяки творчості Докії Гуменної та Чжан Айлін ми маємо можливість дослідити психологічних портретів персонажів та їх градацію в результаті воєнних подій. Ліричні герої роману-хроніки «Хрещатий Яр» відчули страх перед окупаційною фашистсько-нацистською владою, безнадію та врешті решт прийняли свою долю та змирились з подальшим майбутнім. В оповіданні «Хіть і пересторога» головна героїня – це символ покори китайської жінки перед чоловіком, проте Чжан Айлін дала право образу Цзячжи бути вільною у своїх почуттях, а саме – кохати пана Ї. Повість «Кохання в зруйнованому місті» показала життя в японській окупації китайців. Чжан Айлін зобразила неоднозначність почуттів Бай Люсу та Фань Лююаня перед японською окупацією та глибоке й віддане кохання після скрутного часу після окупації.

## **Висновки до Розділу 2.**

У проаналізованих художніх текстах специфіка культурної ідентичності постає через сукупність маркерів, параметрів і культурних кодів, серед яких провідними постають історико-політичний, ідеологічний, гендерний та екзистенційний. Вагомим маркером є досвід тоталітарного тиску, реалізований через мотиви

страху, зневіри, страждання. Образ «схибленості» влади функціонує як ключовий ідеологічний код, що визначає деформацію ідентичності персонажів і формує їхній психологічний стан. У цьому контексті культурна ідентичність постає як травматизована, залежна від історичних катаклізмів і політичного насильства. Другим важливим параметром є гендерний код, через який розкривається специфіка жіночого досвіду в умовах патріархального суспільства. Мотиви боротьби жінки за власну суб'єктність, свободу та гідність формують типологічно спільну модель ідентичності в українській та китайській прозі. Героїні постають як внутрішньо сильні, але соціально обмежені постаті, що перебувають у стані постійного конфлікту із соціальними нормами. Реалізація цих кодів у тексті відбувається через низку художніх засобів. Система мотивів таких як: страх, війна, виживання, кохання та внутрішня боротьба структурує наратив і поглиблює проблематику культурної ідентичності. Характеротворення персонажів здійснюється через психологічні портрети, що відображають трансформацію внутрішнього світу під впливом зовнішніх обставин, а поведінкові моделі, а саме: покора, спротив, втеча та самопожертва виступають індикаторами їхньої ідентичності.

Просторові образи війни та міст: Шанхаю, Гонконгу, Києва відтворюють протиставлення «свого» та «чужого», «захищеного» і «загрозливого». Через ці контрасти показано, як персонажі усвідомлюють свою належність або відчуженість, що безпосередньо впливає на формування їхньої ідентичності. Локуси репресивного простору, а саме: окуповане місто, дім під постійним наглядом, в'язниця підсилюють відчуття страху та втрати суб'єктності.

Отже, в творчості Олени Звичайної та Юн Чжан бачимо, як страх внаслідок сильного психологічного тиску «схибленої» тоталітарної влади руйнує цілісність ідентичності людини. Проаналізовано, що ідентичність може виражатися через мотиви, в тому числі й через мотиви «схибленості» влади.

Юн Чжан в романі «Дикі лебеді: Три доньки Китаю» зображує страх, біль й несправедливість у ставленні до китайців з боку окупаційної влади Японії. Репресії, війна та окупація функціонують як ключове середовище формування

ідентичності персонажів. Портретні деталі акцентують внутрішню психологічну напругу.

Олена Звичайна в романі «Страх» показала читачеві правдиве життя українського народу під натиском радянської влади в 1937-1938 рр. Страх і ненависть – це два домінуючих почуття цивільних українців за часів Сталінського режиму. Герої роману «Страх» боялися спати, їхня нервова система була зломлена політикою терору.

Отже, культурна ідентичність у цих текстах постає як динамічна, травматично зумовлена категорія, що формується на перетині історичних обставин, гендерних ролей та індивідуального психологічного досвіду.

Софія Яблонська у тревелозі «З країни рижу та опію» піднімає тему давньокитайського обряду бинтування ніг в дівчат (纏足, «золоті лотоси») і наголошує увагу, що цей процес завдає глибокий фізичних страждань китайським дівчатам. Так, китайський філософ та письменник Лінь Юйтан вважає бинтування ніг, парадоксальним феноменом поєднання естетики, соціального статусу та водночас насильства. Науковець критикує бинтування, однак інтерпретує цей процес радше як культурну деформацію, а не як політичну форму пригнічення. Жіноче тіло в цьому контексті постає як об'єкт дисциплінування й символ соціальної належності.

Досліджено, що жінки в творах Чжан Айлін протистоять з несправедливості в житті китайської жінки ХХ ст. долями і не бояться виражати свої справжні емоції. Виявлено, що Чжан Айлін в повістях «Кохання в зруйнованому місті» та оповіданні «Хіть і пересторога» крізь призму розвитку внутрішнього «Я» головних героїнь висвітлює боротьбу кожної з них протягом свого життя за сферу впливу й повагу не тільки серед чоловіків, але й серед жінок.

Докія Гуменна як безпосередній свідок окупації нацистами столиці тогочасної УСРР зобразила війну в романі-хроніці «Херцятий Яр» як національну трагедію. Персонажі роману-хроніки – пересічні українці якомога точно передали атмосферу лиха війни, страждання і всенациональне горе. Саме завдяки

реалістичності героїв «Хрещатого Яру» ми можемо проникнутися справжнім переживанням цивільних людей під час окупації Києва.

Чжан Алін в повісті «Хіть і перестрога» зобразила боротьбу студентів-інтелігентів з окупаційною владою Японії в Китаї ХХ ст. Так, авторка відобразила верховенство жіночих почуттів головної героїні Цзячжи над жагою до життя та обов'язком перед Батьківщиною. Чжан Алін в повісті «Кохання в зруйнованому місті» зобразила як події японо-китайської війни в Гонконзі впливати на кохання між героями повісті Люся та Лююанем. Вони разом пережили голод та обстріли і війна перетворила їх корисливі стосунки на справжнє кохання. Чжан Айлін зберегла людяність головних героїв незважаючи на пережите лихо.

## РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНО-ЗМІСТОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ І КИТАЙСЬКОЇ ПРОЗИ: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

### 3.1. Імагологічні домінанти художньої прози Ольги Мак, Оксани Драгоманової, Саньмао

Ступінь наукового дослідження культурних студій та імагології на батьківщині і за її межами (зокрема дослідження українських науковців В. Будний [17], В. Якимович [133], М. Іванишин [50; 51], І. Куций [77], О. Демчук [36], З. Алієва [2], Д. Наливайко [96]), іноземних вчених (М. Лін [272], Ч. Ван [273], Є. Сін [251], З. Блажевич [142], Н. Міндіашвілі [211] та ін.) дає змогу звернутися до цих напрацювань у статусі теоретико-методологічної бази для аналізу культурної ідентичності в текстах різних національних літератур.

Погоджуємось із О. Пронкевичем, що «без обговорення проблеми «Іншого» сьогодні не можна уявити собі жодної дискусії з приводу реставрації культурної пам'яті» [101, с. 27]. Науковець пише, що ««Інший» є неодмінним об'єктом психоаналітичних прочитань історії націй, внаслідок яких утверджується уявлення про національну ідентичність як про щось плинне, нестабільне, багатозначне, і, виходячи з такого розуміння, «поставлено питання щодо перегляду «нормативності» («normalización) певних просторів – національних, імперських, культурних і академічних – як просторів виключення і маргіналізації» [101, с. 27].

До осмислення проблеми «імагології» звертається вже не одне покоління дослідників (Д. Наливайко, І. Пупурс, Т. Свєрбілова, В. Будний та ін.). Учений-компаративіст Д. Наливайко стверджував, що «літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що визначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними» [91, с. 18].

Д. Наливайко зазначав, що «на сучасну імагологію має вплив «антропологія, передусім філософсько-етичні концепти Свого – Чужого, автентичності й ідентичності, які імагологи зі сфери соціопсихологічної проєктують на сферу етнокультурних відносин і процесів» [91, с. 19]. На переконання науковця, імагологію найбільше цікавить інше як етнокультурне з усіх елементів Іншого. Д. Наливайко також наголошує, що в сучасній імагології Своє і Чуже, Свій і Інший виступають як взаємозв'язані світи. Зокрема, Інший є не тільки протидією Свого, а й «способом та формою його присутності у світі» [91, с. 119].

І. Пупурс зазначає, що основи, на які спирається імагологія складають: образ свого «Я», питання Іншого / Чужого, стосунки Іншого з Своїм / Рідним. Згідно з поглядами І. Пупурс до основ імагології також відносяться «проблеми етнокультурного міфу, образу-міражу, кліше, стереотипу, імагеми, національного характеру, образу чужинця, іншості, імагопозиції, імагоперцепції та ін» [91, с. 59].

Т. Свербілова зазначає, що Імагологія / Image Studies – це дисципліна в літературній компаративістиці, що вивчає значення національних (культурних або етнічних) стереотипів у структурі літературного тексту [91, с. 108].

В українській науковій традиції ознаки імагологічного наукового дискурсу були наявні ще в працях М. Костомарова (“Дві руські народності”) та В. Антоновича (“Три національні типи народні”); питання зі сфери імагології цікавили П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, А. Кримського та ін. Все ж таки імагологія як окрема галузь гуманітаристики у нас виокремилася відносно недавно. З-поміж українських учених відомими представниками імагологічної проблематики стали етнопсихолог В. Янів та літературознавець Д. Наливайко. Стосовно української історичної науки, то уявлення про “іншого/чужого”, як наукова проблема, у ній донедавна не знаходила належного інтересу, а залишалася своєрідним “інтелектуальним іншим” (Г. Касьянов) [77, с. 2]. У наукових текстах імагологія трактується в суто літературознавчому розумінні – як теорія літературного образу “іншого/чужого”. Проте, в історичному, соціологічному, культурологічному, політологічному, мас-медійному аспектах її розуміють значно ширше – як будь-яка інтерпретація, рецепція чи уявлення про

“чужого” чи “іншого”. “Статус імагології в сучасному гуманітарному знанні, – зазначав А. Ощепков, – не цілком визначений. Одні дослідники розглядають імагологію як теоретичну або історико-літературну дисципліну в рамках літературознавства, як “вчення про образи” /... / або як дослідження стійких образів (іміджів) чужого, іншого (за етнічною, культурною та мовною приналежністю), об’єктивованих у літературних текстах /.../; інші – як розділ історичної науки, який досліджує ті уявлення про інший народ або країну, що складаються в суспільній свідомості тієї чи іншої країни на певному історичному етапі /.../; треті – як відгалуження культурології чи соціології, які досліджують уявлення учасників культурного діалогу один про одного /... /; четверті – як технологію творення іміджів” [77, с. 2].

Загалом терміном “імагологія” науковці означають міждисциплінарний науковий напрям, що має предметом вивчення образи інших/чужих суспільств, народів, країн, культур, середовищ тощо. Це поняття походить від латинського слова “*imago*”, що означає “зображення”, “образ”, “відображення”. Імагологія не тільки розкриває образ “іншого/чужого”, але також характеризує і самого суб’єкта сприйняття, тобто, через аналіз “чужого” відображає і власну, “свою” систему цінностей. Предметом імагології виступають образи/іміджі інших країн та культур, що створюються у певній національній чи регіональній свідомості і відображаються у літературі. За своєю природою ці образи/іміджі є інтегрованими, специфічними етнокультурними і соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривалістю, але не є незмінними [77, с. 2].

Імагологія є розгалуженою системою споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти функціонування образів “інших”. Її джерелами є мова, культура, різні види мистецтва, література, фольклор, науковий доробок, дані семіотики, етнолінгвістики, етнопсихології, етнографії, етнології, культурології, історії, політології тощо. На основі аналізу цих джерел імагологія здійснює їх узагальнення та вироблення загальної схеми рецепції “інших” у свідомості певної групи індивідів. Оскільки імагологія має міждисциплінарний характер, то можна

говорити і про історичну імагологію, яка вивчає генезу уявлень одного народу/суспільства/групи індивідів про “інших” в ході історичного процесу.

Істотною ознакою будь-якої культури є розмежування світу на внутрішній (“свій”) та зовнішній (“чужий”) простір. Індивід шляхом відмежування “свого” простору від “зовнішнього” визначає свою належність/неналежність до світу конкретної культури. У процесі культурної самоідентифікації ключову роль відіграє символічне поняття межі культурного простору. Внутрішній простір позначається, як “наш”, “свій”, “безпечний”, “культурний” тощо на противагу “іншому”, “чужому”, “ворожому”, “небезпечному”, “хаотичному”, що чітко відмежується від “свого” [77, с. 6]. Образ про “іншого/чужого” науковці відносять до найдавніших, архетипних уявлень, а бінарна опозиція “свій-чужий” є однією із засадничих універсалій в людській свідомості. Людина позитивно сприймає те, що є для неї звичним і зрозумілим, тобто є “своїм”; усе, що є незрозумілим, знецінюється й сприймається у міфологічному або негативно-упередженому баченні [77, с. 2].

Індивідуальний вимір історії у творчості Ольги Мак стає основою для розкриття її загального темпорального й соціокультурного контексту [102, с. 65]. Ольга Мак в романі «Жаїра» зобразила конфлікт двох цивілізацій: індіанців (корінних мешканців Бразилії) та португальців (колонізаторів та завойовників) в XVII столітті.

На початку роману «Жаїра» простежуємо систему опозицій «свій/чужий», «цивілізований/примітивний» та «владний/підлеглий». Колонізатори постають як носії «вищої» культури, права та цивілізаційної місії, тоді як індіанці репрезентуються крізь призму екзотизації, маргіналізації та підпорядкування. Така модель зображення формує ієрархічний культурний простір, у якому автохтонне населення позбавляється суб’єктності й редукується до об’єкта колоніального дискурсу. З імагологічного погляду, таке протиставлення виконує не лише описову, а й ідеологічну функцію: воно закріплює уявлення про «нормативність» європейської культури та водночас легітимізує практики колоніального контролю. У результаті формується дискурс, у якому культурна

ідентичність індіанців витісняється або інтерпретується через зовнішній, колоніальний погляд, що визначає їх як «Інших». Таким чином, імагологічна домінанта у творі є не лише художнім прийомом, а й способом репрезентації колоніальної ієрархії, що впливає на конструювання образів культурної ідентичності [187, с. 255]. У домі шляхетного Габрієля де Лара зібрались *«люди із шляхетських родин, що взяли на свої плечі весь тягар перших кроків колонізації дикого краю»* [83, с. 20]. Друг Габрієля де Лара, шляхтич Жвон Гонсалвес Пенета вважає, що колонізатори з часом асимілюються з індіанцями [187, с. 255]: *«Ми змішуємося з цією землею і стаємо подібні одні до одного: ми їй даємо цивілізацію, а вона нам – дикунство. Різниця між нами стирається»* [83, с. 22].

Жінка Габрієля де Лара, донна Ізабелла була впевнена що майбутні діти індіанок й португальців, мішанці – майбутнє Нового Світу (Бразилії) [187, с. 255]: *«Добре виховання не залишає на таких нащадках найменшого сліду з дикунства, і вони стають більшими патріотами, ніж подекуди самі португальці. Мішанці є найздоровішим, найбільш життєздатним елементом на цій землі, й майбутнє країни в їхніх руках»* [83, с. 112-113].

Батька Жануарії ненавидів всіх португальців і завжди мріяв знову здобути свободу не лише собі та своїй сім'ї, але й всім рабам-індіанцям [187, с. 255]: *«Найбільшого ворога серед своїх можна уласкати, можна зробити своїм приятелем на життя і смерть, коли з ним поступити добре. А з білими – ні! Чим ти ліпший для нього, чим покірніший, чим більше користи він має з тебе, – тим міцніше він триматиме тебе своїх руках. У них це називається «любити»!... Що ми їм зробили? Забрали їм місце полювання? Зайняли їхні рибні річки? Знищили їхні оброблені поля? Чого ж вони нищать нас? За що беруть у рабство»* [83, с. 74]. Пірауна був впевнений що колонізатори хочуть знищити всіх [187, с. 255]: *«... А я знаю: вони хочуть нашої землі і всього, що на ній і в ній є. Вони хочуть усе пожерти! Вони хочуть винищити нас, щоб забрати собі все-все, а, кого не винищать, - змусять працювати на себе»* [83, с. 74].

Згадка про рабів-індіанців, які сповідували християнство, але не мали місця навіть у церкві Паранагви, оголює механізм соціальної сегрегації, коли духовна

сфера також підпорядкована логіці расової та станової ієрархії. Таким чином, церква, яка мала б бути простором рівності та спільності, фактично відтворює колоніальні структури. У ширшому сенсі цей епізод демонструє колоніальний парадокс: насильницьке «цивілізування» корінних народів супроводжується одночасним запереченням їхньої повноцінної людської та духовної присутності. Відтак релігія використовується не лише як інструмент віри, а й як засіб легітимації соціальної нерівності [187, с. 256]: *«Передні місця позаймали багатші й видатніші обивателі Паранагви, за ними сідали бідніші й манше значні, а на самому кінці – вільнонаємні робітники. Раби – індіани й мурини – юрмилися біля самого входу, або й надворі, за дверима»* [83, с. 119].

Головна героїня роману Жануарія – рабиня-індіанка, народжена в умовах неволі, що вже з самого початку визначає її соціальний статус як повністю позбавлений свободи та прав. Водночас авторка акцентує не лише на її підлеглому становищі, а й на внутрішніх якостях персонажа: Жануарія постає як горда й уперта, що асоціюється з культурним кодом індіанської ідентичності. Її власниця донна Ізабелла стала хрещеною матір'ю Жарії, тому молода індіанка зазнала сильного впливу своїх колонізаторів. Донна Ізабелла розбестила Жарію, вона купляла їй гарний одяг, прикраси, також вона не змушувала хрещеницю багато й тяжко працювати [187, с. 256]. Жаїра завжди мріяла бути вільною, мати шляхетний статус, бути багатою і мати багато рабів-індіанців. Проте вона залишилася рабиною і їй завжди про це нагадували кровні батьки. Образ бездумної корисливої рабині постає перед читачем, коли Жаїра соромиться не лише свого індіанського походження, але й рідних батьків Пірауни і Сабії. Її ставлення до матері зверхнє, до батька – зневажливе. Жануарія мріяла бути на місці впливових колонізаторів індіанців – бразилійців, вона бажала вийти заміж за статусного португальця [187, с. 256].

Ольга Мак на прикладі образу головної героїні Жануарії показала як португальці змогли стерти ідентичність індіанки. Дівчина підсвідомо відчувала неналежність до своєї рідної індіанської культури. Дівчина не знала волі

[187, с. 256]: *«Ти родилася в рабстві й не знаєш смаку волі»... – пригадалися їй батькові слова»* [83, с. 161].

Жарія як похресниця донни Ізабелли відчувала себе вищою за інших рабів у домі де Лара. Дівчина була дуже жорстокою, саме тому що її з дитинства виділяли серед рабів. Вона поводила себе із рабами як їхня власниця, але не так як рабиня й така сама індіанка як вони. Одного разу Жануарія жорстоко побила муринку за неправильну сервірування столу [187, с. 256]: *«Маєш, потворо, маєш, маєш! – приговорювала за кожним ударом, задихаючись від злости. – Маєш іще раз, щоб не важилася пащекувати! Робити так, як я кажу! Ясно? Саломея відвела руки, якими захищала обличчя»* [83, с. 91].

Хрещена мати Жануарії, донна Ізабелла, поступово припиняє виявляти прихильність до рабині-індіанки після приїзду з Іспанії Анни-Марії, похресниці Габрієля де Лара. Таким чином, Жануарія втрачає попередній статус «улюбленої» слуги, що свідчить про її повну залежність від змін настроїв і потреб панівної родини. Рабиня виявляється тимчасовою «фігурою уваги», яка швидко стає непотрібною, щойно з'являється інший об'єкт соціального чи емоційного інтересу. Попри певну ілюзію наближеності до панського дому, Жануарія не набуває жодних ознак свободи чи автономії її становище залишається незмінним: вона продовжує бути рабинєю, повністю підпорядкованою чужій волі. Після того як Жануарія жорстоко побила Анну-Марію, похресницю де Лара, її було піддано надзвичайно жорстокому покаранню: Маврикій до напівсмерті відшмагав її батогом. Попри фізичну руйнацію тіла, Жануарія вижила, витримавши кожен удар, що припав на її молоде тіло. Цей епізод підкреслює крайню жорстокість системи рабства, де тілесне насильство виступає основним інструментом контролю та покарання, а людське життя фактично зводиться до об'єкта безправного володіння. У цей тяжкий в житті момент до Жаїри прийшов навідатись священник Жоакінь. Ольга Мак за допомогою образу фрея – правдивого, проте зовсім не співчутливого, показала справжнє обличчя колонізаторів, які в свою чергу домінували над рабами. Португальці прийшли на чужу землю із зброєю і чисельною сильною армією. Їхня головна мета – як не

знищити, так підкорити індіанців. Жоакінь підкреслює, що Жаїра – є ніщо, не має культури, вона – лише рабиня, без душі і почуттів [187, с. 256]: *«Дон Габріель є рабовласником, одначе, раби його – люди чужі йому по крові і по расі, а ти б тримала в рабстві своїх рідних братів і сестер. Дон Габріель кожного разу каже з гордістю: «Я є бразилійцем!»*, а ти скоріше признаєшся до того, що є рабинєю, ніж би мала признатися що ти є індіанкою. Ти не маєш народности, ти – рослина без кореня, ти є справжня рабиня, і тому тобі не рівнятися до дона Габріеля» [83, с. 225].

Зображуючи свою героїню в різних середовищах, авторка послідовно здійснює перехід від світу колонізаторів, психологія і принципи мислення яких розкриваються в першій частині роману-диалогії, до світу індіанців- автохтонів, у яких лише в межовій ситуації з'явилися спроби усвідомлення себе як історичної спільноти [102, с. 65-66].

Невелике плем'я аресів, зображене у творі, безперечно, володіє відчуттям історичного часу. Щоправда, сприйняття ними історії відзначається певною своєрідністю, обумовленою темпоральним виміром їхнього буття. Проминаючи перші етапи колонізації Бразилії, авторка ставить акцентує на подіях, що відбуваються приблизно через сто – сто п'ятдесят років після захоплення краю європейцями. Цей часовий проміжок, імовірно, й визначає поворот у мисленні корінного населення з міфологічного русла в історичне, і, як помітно з тексту, такий перехід його представникам дається дуже непросто, адже їх історичний досвід виявляється доволі травматичним. Історія приходить до індіанців ззовні (внутрішньо вони ще не готові до неї. На момент розгортання подій у творі ареси вже не мислять світ у категоріях космічного. Силою обставин перетворившись з осілого племені в мандрівне, вагомий акцент у своєму сприйнятті простору вони переносять на образ землі, що зберігає своє архетипне значення в якості глибинної основи для існування етносу. Хоча в цьому концепті ще певною мірою зберігається сакральний зміст, пов'язаний з уявленнями персонажів про землю як священний простір, проте найчастіше він усе ж становить певну екзистенціальну

категорію, що великою мірою зумовлює антеїстичність мислення корінних мешканців Бразилії [102, с. 66].

Історія, як у випадку окремого племені, так і для всієї етнічної спільноти стає новою буттєвою сферою, що провокує певні виклики, спонукає до пошуку екзистенційних, а не універсально-космічних істин, що насамперед віднаходяться в площині особистісного, а не, як раніше, колективного світосприймання [102, с. 67].

У другому томі роману «Жаїра» Жануарія, її батьки та ще двоє індіанців змогли втекти з господи де Лара. Колишні раби нарешті пізнали щастя, адже вони стали вільними [187, с. 257]: *«Від Жануарії – похресниці шляхетної донни Ізабелли Габріель де Лара – не залишилося нічого. Сонце й море сполоскали з неї поволоку цивілізації, вилуцили її з усіх суворих приписів добре вихованої панни й повернули її пралісові. Тепер вона була лише дикункою-індіянкою Жаїрою»* [84, с. 7].

Нарешті Жаїра відчула себе вільною від рабських кайданів господи де Лара [187, с. 257]: *«Пощо їй тепер шовки й оксамити, навіщо тоненькі ланцюжки, дрібні намиста й делікатні сережки, коли в пралісах ходять наго, а прикраси уважаються тільки тоді гарними, коли вони великі і яскраві?»* [84, с. 9]. Проте це було ненадовго. Народжена у неволі рабиня, яку пестили наче маленьку панну так і не змогла бути частиною своєї рідної культури. Індіанці їй чужі. Свідомість та розмита ідентичність Жаїри повністю заперечує її належність до індіанців: *«Тільки одна Жаїра йшла вдягнена і взута з легеньким мішечком за плечима. Решта ж була нага, опоясана, за ідніянським звичаєм, вузькими набедрененниками, та мала ще забандажовані вузькими пасками полотна ноги від щіколודок до колін так тісно, що мускули набрякали, мов шнури. Та це саме було нібито гарно, бо свідчило про силу»* [84, с. 10].

Утікачі потрапляють до племені аресів, яким керує марубішаба Татаурана. Через образ цього мудрого, войовничого та внутрішньо сильного вождя авторка репрезентує незламність духу корінного населення. Татаурана постає як носій колективної пам'яті та традиційної системи цінностей, у якій поєднуються військова організованість, стратегічне мислення та глибока духовна укоріненість

у рідній землі. У ширшому інтерпретаційному плані цей образ функціонує як символ опору колоніальному насильству та культурному витісненню. Попри багаторічні втрати, руйнування соціальних структур і травматичний досвід взаємодії з колонізаторами, індіанці в романі не втрачають прагнення до свободи. Навпаки, їхня боротьба набуває характеру стійкого, історично зумовленого спротиву, який ґрунтується не лише на військовій силі, а й на усвідомленні права на власну землю та культурну самобутність. Таким чином, Татаурана уособлює не лише конкретного вождя, а й узагальнений образ лідера, який консолідує спільноту навколо ідеї визволення, а сам сюжетний епізод підкреслює тривкість і життєздатність корінних культур попри тиск колоніальної системи. Марубішаба, пізнавши Жаїру побачив, що зробило рабство із колись гордою індіанкою [187, с. 257]: *«Вона – жертва, що панує на нашій землі... Коли б не було рабства – не було б і рабів. Чужинецьке поневолення страшне не тим, що несе рабство фізичне, а тим, що виховує духових калік. Не всі такі сильні, щоб протиставитися йому душею і в рабстві залишитися вільними. Багато є таких, що визнають лише свободу тіла, і за неї влазять духом у ярмо»* [84, с. 132].

Татаурана навчався в єзуїтській колегії, проте він не втратив своєї ідентичності. Навпаки він став ще більше робити для свого плем'я. Він жив своїм народом. Ареси – це повітря для Татаурани. Кожен індіанець з плем'я аресів поважав та міг би життя віддати за свого марубішабу [187, с. 257]:

Однією з останніх спроб примиритися з нав'язаною ззовні історією для корінних південноамериканців було проживання в місійній оселі під керівництвом католицьких священників, що на певний час гарантувало їм спокій та убезпечувало від рабства. Однак неодноразові погроми єзуїтських редутів самими ж португальцями мали катастрофічні наслідки як для індіанців, так і для європейських колонізаторів: і ті, й інші втратили авторитет закону й права, а реальна влада в конкретній місцевості могла утверджуватися лише насильницьким способом. Ареси на чолі з молодим вождем Татаураною залишають вкотре розгромлену католицьку твердиню з рішучим наміром чинити опір колонізації і повернути собі свій буттєвий простір. В онтологічному сенсі це

означає усвідомлення себе не лише суб'єктами, а й творцями власної історії [102, с. 68].

Здобувши свого часу освіту в єзуїтській колегії, Татаурана екстраполює нові знання на попередній історичний досвід. Чудово розуміючи, що місце, яке колонізатори у своїй культурній моделі відвели для індіанців, зовсім не сприяє повноцінному входженню останніх у світовий історичний процес, молодий вождь ставить перед своїми співвітчизниками масштабну мету – повалення влади чужинців і створення власної держави. Висока ціль потребує об'єднання зусиль розрізнених індіанських племен, що вже само собою становить значні труднощі, однак справа ускладнюється ще й тим, що для колонізованого етносу, який доти не мав усталених традицій державотворення, додатковим завданням стає засвоєння чужого досвіду – від господарського й технологічного до адміністративного [102, с. 68]. Татаурана не зміг об'єднатися із племенем каріжо, щоб піти «священною війною» проти колонізаторів. Каріжо перетворились на вірних підданих португальців [187, с. 258]: *«Ми, от, недавно билися з шавантес і погромили їх ущент. Посіли їх поля, повипивали їхнє питво, позабирали зброю й начиння, а до того піймали стільки бранців, що, коли б на одного бранця брати один палець, то треба було б посадити трьох мужів і давати всі пальці на їхніх руках і ногах. Так! Ми забрали їх усіх, пов'язали й повели до Кананеї. Але по дорозі зустріли білих і виміняли у них багато серезжок, нараменників, два ножі, одну сокиру, два міхи з напоями і ще одну таку річ, що там напевне сидить якийсь веселий бог.... Незабаром вернувся хлопчик і приніс звичайний бубон з двіночками»* [84, с. 17].

Епізод із полонном двох чужинців, серед яких перебуває вчений, лікар, філософ і дослідник Гілерме Пірсон, має виразне ідейно-символічне навантаження. Авторка свідомо зводить у межах одного сюжетного вузла дві культурні системи, тобто традиційне індіанське суспільство та європейську інтелектуальну цивілізацію, репрезентовану постаттю Пірсона. Таким чином, конфлікт «свій / чужий» набуває не лише етнічного, а й світоглядного виміру. Важливим є те, що в ситуації полону Пірсон не постає виключно як об'єкт

підкорення. Навпаки, під час радницького кола він звертається до марубішаби з аргументованою, змістовно насиченою промовою. Це дозволяє авторці змінити традиційну колоніальну оптику, у якій «чужинець» часто позбавлений голосу або редукується до функції «іншого». Тут же інтелектуальний потенціал героя стає засобом комунікації та можливого порозуміння між культурами. Передача його слів підкреслює їхню вагу в межах наративу та створює ефект інтелектуального діалогу між цивілізаціями. У цьому контексті полон перестає бути лише актом насильства і трансформується у ситуацію зустрічі різних систем знання, де слово і аргумент можуть мати не менше значення, ніж сила. Отже, епізод актуалізує проблематику культурного обміну, взаємного пізнання та потенційної можливості порозуміння між «своїм» і «чужим» [187, с. 258]: *«Борись, бо лише в боротьбі витворюється нація. Ви індіани, покищо не є нацією. Ви – покищо окремі роди і племена, що не мають не тільки спільної, а взагалі ніякої мети. Ви – сира, безформна глина, ви – тісто без закваски, ви – сила, яка взаємно себе поборює і у висліді дає слабкість. І щойно ворог дасть вогонь, який випалить глину, дасть закваску, яка зрушить тісто, виробить форму національного тіла і скерує його дію в єдине річище. Якщо... Якщо ви зумієте зробити історію вчителькою свого життя. Ваша історія складається своєрідно. Ви не маєте ворога під боком. А такий сусідній ворог ж завжди найстрашнішим»* [84, с. 95].

Наголошено, що імагологія інтерпретує дихотомію «свого / чужого», водночас окреслюючи характеристики суб'єкта сприйняття, оскільки аналіз образу «іншого» опосередковано репрезентує й власну аксіологічну систему. Підкреслено, що через розмежування «власного» простору та «зовнішнього» суб'єкт конструює уявлення про свою культурну належність або дистанціювання від неї. Відтак у двотомному романі «Жаїра» Ольги Мак простежуємо функціонування імагологічних концептів «свого» і «чужого» в репрезентації як автохтонного індіанського населення, так і колонізаторів-завойовників.

У першій половині ХХ ст. до Аргентини приїхало багато культурних діячів, внесок яких у розвиток української спільноти важко переоцінити. Такою постаттю, що вплинула на життя українців в Аргентині була племінниця М.

Драгоманова Оксана Драгоманова (1894–1966), яка очолила перше жіноче українське товариство в країні. Найбільший її твір «По той бік світу» написаний саме під час проживання в Аргентині [94, с. 216].

Повість «По той бік світу» розкриває читачеві життя пересічних українських емігрантів в Буенос-Айресі, Аргентині. Оксана Драгоманова змогла показати національну ідентичність дітей емігрантів. Українська молодь майже повністю асимілювалася в Аргентині. Проте до свого коріння та походження ставлення було дуже поважне. Саме це є провідною думкою всієї повісті [188, с. 173].

Авторка порушує складну проблему формування і трансформації національної ідентичності в умовах еміграції, зокрема серед другого покоління переселенців. Образ дітей емігрантів у її інтерпретації відзначається розмитістю культурної самоідентифікації, що є закономірним наслідком тривалого перебування в іншому соціокультурному середовищі. Українська молодь, вихована в Аргентині, поступово асимілюється в нову культурну реальність, засвоюючи її мову, соціальні практики та ціннісні орієнтири. Водночас ця асиміляція не означає повного розриву з етнічним корінням. Навпаки, у тексті простежується складна амбівалентність: з одного боку – інтеграція в аргентинське суспільство, з іншого – збереження поваги до походження, родинної пам'яті та символічного зв'язку з Україною. Така подвійність свідомості формує ідентичність, у якій етнічне походження не зникає, але набуває радше культурно-емоційного, ніж практично-повсякденного значення. Отже, Драгоманова художньо фіксує типову для діаспорного досвіду ситуацію «міжкультурності», коли індивід одночасно належить до кількох культурних просторів, але повністю не розчиняється жодному з них. Це дає змогу їй осмислити ідентичність не як сталість, а як динамічний процес постійного балансування між асиміляцією та збереженням пам'яті про власне походження.

Петро Чубаренко – головний герой повісті «По той бік світу», студент, потрапив до Буенос-Айреса ще в дитинстві і часто він міркував чи побачить коли-небудь Україну [188, с. 173]: *«Чи попаду я колись на свою незнану Україну, що її з такою тугою згадують батьки, і як потраплю, то як себе там почуватиму? Чи*

*звикну до морозів, я, що ніколи не бачив світу, і ще важніше, чи знайду взаємне зрозуміння з людьми, що перейшли через такі страждання, такі злидні, я що живу у міщанському добробуті? Чи не буду тужити за Аргентіною, яку кохаю, де виріс і до звичаїв якої звик?» [42, с. 128-129].*

Українці – дуже сміливі, сильні та волелюбні. Найкращий друг Петра – Роберто під час відпочинку у селі, близько Буенос-Айреса промовив [188, с. 173]: *«Мій приятель українець, має козацьку степову вдачу, коня не злякається» [42, с. 21].*

Оксана Драгоманова акцентує увагу на збереженні культурної тяглості української діаспори в Аргентині, зокрема через щоденні практики побуту та міжособистісної взаємодії. Старше покоління емігрантів постає як носій традиційної культури, для якого звичаї та обрядовість залишаються важливою частиною самоідентифікації, попри географічну віддаленість від батьківщини. Символічним у цьому контексті є мотив крашанок, які Петро приносить у гості до родини Науменків. Цей жест виходить за межі простого побутового обміну й набуває значення культурного маркера: крашанки як елемент української великодньої традиції репрезентують збереження національної пам'яті та духовної спадкоємності. Це своєрідна форма підтримки внутрішньої єдності діаспорної спільноти, що функціонує як своєрідний «мікросвіт України» в іншому культурному просторі. Образ Глафіри як гостинної, доброзичливої та чемної жінки-українки виконує узагальнювальну функцію. Він уособлює традиційний жіночий архетип у культурі української діаспори, де жінка виступає хранителькою побутових звичаїв, моральних норм і родинної пам'яті. Через такі постаті авторка підкреслює, що національна ідентичність у вигнанні підтримується не лише через мову чи публічні практики, а й через щоденні ритуали гостинності, взаємоповаги та збереження традиційного способу життя. Цей сюжетний епізод демонструє, що навіть культурна ідентичність не зникає, а трансформується у форму повсякденної символічної поведінки, яка забезпечує тяглість національної традиції в новому соціальному середовищі [188, с. 173]: *«- А що ж чай? – скрикнула пані Глафіра» [42, с. 48].* Петро сором'язливо намагався

відмовитись від чаю, проте пані Глафіра була дуже наполегливою [188, с. 173]: «— Ні, ні, ні! Ні в якому разі. Ми живемо так самотньо. Ніколи ні з ким не бачимось. Присувайтесь ближче до столу. У мене усе приготовано. Катрю! Неси посуд» [42, с. 48].

Оксана Драгоманова акцентує, що старше покоління українських емігрантів в Аргентині сумлінно зберігає власну культурну спадщину, усвідомлюючи її як ключовий чинник національного самозбереження в умовах чужого соціокультурного середовища. Варто зауважити, що для них традиція виконує не лише репрезентативну, а передусім екзистенційну функцію, вона стає способом утримання зв'язку з батьківщиною, формою пам'яті та ідентифікації. Збереження культурних практик, мови, обрядів, свят, родинних звичаїв, пісень постає як свідомий акт опору асиміляційним процесам. У цьому контексті традиція не є застиглою формою минулого, а функціонує як жива система, що відтворюється в щоденних практиках і передається наступним поколінням. Саме через такі форми культурної тяглості старше покоління прагне компенсувати втрату територіальної належності, трансформуючи простір еміграції на символічний простір «свого». Водночас ця зосередженість на збереженні спадщини свідчить і про певну ностальгійну модель ідентичності, в якій минуле ідеалізується та набуває особливої цінності. Таким чином, культурна спадщина стає не лише засобом самовизначення, а й формою психологічної стабілізації в умовах культурної «інакшості» та відчуження [188, с. 173]: «Чудова пісня, і я її ніколи не чув, — мовив Петро. — Слова Лесі Українки, а музику уложив невідомий музикант десь у таборі. Звідти завезено її до Парижу, а ми привезли її аж на цей бік світу, — оповів Науменко» [42, с. 99].

Саньмао 三毛 (справжнє ім'я Чень Маопін 陈懋平, 1943-1991) представниця тайванської емігрантської прози, авторка автобіографічної збірки «Історії Сахари» («撒哈拉的故事», 1976).

Їн Сюй (Ying Xu) зазначає, що «Історії Сахари» — збірка з дванадцяти коротких текстів про життя Саньмао із чоловіком Хосе Марія Кєро і Руїс (1951–1979) в пустелі протягом трьох років з 1973 по 1976. Деякі з цих історій вперше

з'явилися в «Ляньхебао» («聯合報», «United Daily News») на Тайвані в 1974 році і мали такий великий успіх. Згодом через два роки ці історії були опубліковані як книга [254, с. 4].

Їн Сюй стверджує, що так само як і більшість творів про подорожі (так звані тревелоги), «Історії Сахари» – це збірка розповідей про культурні обміни і культурні сутички [254, с. 5].

Мисткиня описала свій безцінний досвід життя в суворих умовах пустелі. Збірка розповідей «Історії Сахари» пронизана імагологічними домінантами європейців в розумінні арабів, жителів Сходу.

Місто Ель-Аюн (El Aaiún), де жила Санмао, була колонією під контролем іспанського уряду, але місцеві сахараві мали свою власну особливу культуру та традиції. Крім того, сама Саньмао походила з іншої культури. Культурні обміни, з якими зіткнулася мисткиня включали вивчення харчових звичок, звичаїв, релігійних обрядів і законодавчі проблеми інших культур. За Їн Сюй, неминуче непорозуміння виникли через відмінності культур. У зв'язку з тим, що Саньмао постійно вела переговори про співіснування культур, збірка «Історії Сахари» відкриває можливості для вивчення міжкультурної комунікації. Оскільки написання книги відбулося під час іспанської колонізації, збірка відображає версію побачену авторкою про історію конкретної колонії в Західній Сахарі. Іншими словами мисткиня – аутсайдер як для колонізаторів, так і для колонізованих культур [254, с. 5].

Саньмао була дуже спостережлива, допитлива й комунікабельна. Авторка не раз піднімала питання неосвіченості жінок Західної Сахари. Сусідка Саньмао Джвейджа (维贾) не знала свого віку, бо не могла рахувати [188, с. 173]. Коли Саньмао запитала вік дівчини, вона сказала: *«这个你得去问罕地, 我们撒哈拉威女 - 人是不 知道自己几岁的。Тобі треба запитати про це у Ханді. Ми, жінки Сахари, не знаємо, скільки нам років»*. (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 64]. На противагу Саньмао в очах сусідок-арабок була лікарем, що могла вилікувати від усіх хвороб та вчителем.

В пустелі Саньмао постійно допомагала нужденним. Вона постійно підвозила місцевих сахараві на машині. Одного разу Саньмао допомогла повії. Саньмао поважала всіх людей і всі професії. Образ повії постає перед нами як символ легкості, певної легковажності: «“你的相好叫你来这里,因为生意好?”我不相信自己的耳朵,重复了指甲。“我已经赚了三幢房子了!”她得意地张着手,欣赏着漆着紫色荧光的我被这个人无知的谈话,弄得一直想大笑,她说男人都是傻瓜,她自己赚进了三幢房子,还可怜巴巴地在沙地上接客,居然自以为好聪明。娼妓,在我眼前的这个女人身上,大概不是生计,也不是道德的问题,而是习惯麻木了吧!“其实,这里打扫宿舍的女工,也有两万块一个月可赚。”我不以为然地说了一句。“两万块?扫地、铺床、洗衣服,辛苦得半死,才两万块,谁要干!”她轻视地说。“我觉得你才真辛苦。”我慢慢地说。“哈!哈!”她开心地笑了起来。遇到这样的宝贝,总比看见一个流泪的妓女舒服些。Твій коханий попросив тебе приїхати сюди, бо тут гарно йде бізнес?» Я повторила, не повіривши своїм вухам. – Я вже заробила на три будинки!» Вона гордо розкрила руки й помилувалася їдучим фіолетовим лаком для нігтів. Мені хотілося сміятися з невігластва цієї людини. Вона сказала, що всі чоловіки – дурні, проте вона саме завдяки чоловікам заробила на три будинки. Сама ж вона, бідосся, шукала в пустелі клієнтів, але вважала себе такою розумною. Для цієї жінки переді мною проституція, мабуть, це не засіб до існування чи моралі, а питання звички! – Насправді, жінки, які прибирають тут гуртожитки, можуть заробляти 20 000 песетів на місяць. – сказала я несхвально. – Двадцять тисяч песетів? Підмітати підлогу, застилати ліжка, прати одяг – це важка робота, та хто це робитиме лише за двадцять тисяч! – сказала вона зневажливо. – Я думаю, що це якраз тобі важко. – сказала я повільно. «Ха! Ха!» засміялась вона щасливо. Завжди приємніше зустріти таку красу, ніж бачити повію, яка плаче» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 157].

Жінки сахараві очима Саньмао забобонні, комунікабельні, проте неосвічені. У Фатіми, сусідки Саньмао почалися пологи вдома. Їй не хотіли жінки допомагати: «此地的非洲人很不合作, 他们之间也没有太多的爱心, 那个中年女

人一见法蒂玛那个样子，很生气地用阿拉伯文骂我（后来我才知道，此地看人生产是不吉利的），然后就掉头而去。 Місцеві африканці неохоче допомагають і не дуже піклуються одне про одного. Коли та жінка середніх років побачила Фатіму на підлозі, то вона сердито вилаяла мене арабською, розвернулася й пішла геть. Згодом я дізналася, що для місцевих побачити людину під час пологів – це поганий знак» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 59].

Релігія сахараві забороняла жінкам звертатися до лікарів-чоловіків за допомогою. Проте Саньмао практично змусила Фатіму звернутись в лікарню під час складних пологів. В іншому випадку Фатіма померла би. Цей випадок став проривом і заслугою Саньмао, китаянки, до якої зверталися за допомогою усі дівчата по сусідству: «法蒂玛终于在政府医院顺利生下了一个小男孩，因是本地人，西国政府免费的。她出院回来后非常骄傲，她是附近第一个去医院生产的女人，医生是男的也不再提起了。Фатіма нарешті народила маленького хлопчика в державній лікарні. Оскільки вона була місцевою, то уряд Іспанії надав їй безкоштовне лікування. Після того як її виписали, Фатіма дуже пишалася собою. Адже вона була першою місцевою, яка народила в лікарні. Про те, що лікар був чоловіком ніхто не згадував» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 60]. Саньмао досить тремтливо ставилася до мистецтва. Одного разу Саньмао на кладовищі побачила старого чоловіка, який різьбив по каменю статуетки і купила декілька статуеток в нього за тисячу песета: «撒哈拉威邻居看见我买下的东西是花了一千块弄来的，笑得几乎快死去，他们想，我是一个白痴。我想，这只是文化层次的不同，而产生的不能相通。对我，这是无价之宝啊。Коли сусіди сахараві дізналися, що я витратила тисячу песета на якісь дрібниці, то аж падали зо сміху. Вони думали, що я ідіотка. А я думала, що це відмінність у культурному рівні, тому нічого їм не пояснювала. Для мене скульптури були безцінним скарбом» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 211]. Тут ми бачимо наскільки творчість та неповторна форма вираження митця є ніщо для сахараві.

Отже, імагологія вивчає значення культурних та етнічних стереотипів у структурі літературного тексту. Імагологія спирається на трактування образу свого «Я» та питання «Чужого / Іншого». У творчості Ольги Мак, Оксани Драгоманової та Саньмао художньо змодельовано образи «свого» та «чужого» через актуалізацію етнокультурних складників репрезентації ідентичності персонажів.

Ольга Мак створила систему образів індіанців-рабів та колонізаторів. На прикладі роману «Жаїра» можемо бачити дисоціативний розлад ідентичності головної героїні - Жануарії. Хрещена мати Жаїри виховала рабиню як панночку, проте батьки її були рабами індіанцями. Тим самим Жаїра завжди мала сміливість порівнювати себе із панами - образом іншого / чужого. Підступні португальці-колонізатори не лише відібрали землю в корінних індіанців, але й зробили усе можливе аби численні племена автохтонів зненавиділи один одного та почались міжусобиці.

Оксана Драгоманова в повісті «По той бік світу» на прикладі головного героя, сина українських емігрантів Чубаренка Петра зобразила асиміляцію українського емігранта в другому поколінні та несвідому подвійну ідентичність. У повісті «По той бік світу» Оксана Драгоманова показала єдність українського народу в еміграції.

Представниця тайванської емігрантської прози Саньмао в збірці «Історії Сахари» зобразила життя Саньмао та її чоловіка Хосе. Проте, в збірці ми спостерігаємо не лише як проявляється ідентичність тайванської письменниці, але й порівняння з ідентичністю жителів Західної Сахари - сахараві.

### **3.2. Міжкультурні топоси творчості Софії Яблонської-Уден, Саньмао**

У сучасному літературознавстві особливої актуальності набуває дослідження міжкультурних топосів як важливих смислотворчих елементів художнього тексту, що забезпечують взаємодію різних культурних систем і формують специфіку авторського бачення світу. У цьому контексті творчість

Софії Яблонської-Уден та Саньмао є показовою, адже обидві письменниці репрезентують досвід мандрівки, культурного «перетину» та осмислення іншості, що безпосередньо відбивається у способах конструювання художнього простору. Поняття топосу має тривалу історію осмислення у філологічній науці й сягає античної риторичної традиції, де воно пов'язувалося з усталеними моделями аргументації. Як зазначає О. Бондарчук, термін «топос» походить із античної риторики й функціонує як своєрідний «аргументаційний зразок», що був предметом роздумів таких мислителів, як Протагор, Платон, Сократ і Арістотель [10, с. 27]. У подальшому науковому дискурсі це поняття зазнало суттєвої еволюції, набувши ширшого культурологічного та літературознавчого значення. Сучасні дослідники, зокрема Т. Літвинчук, інтерпретують топос як «модус відтворення дійсності», що передбачає не лише зображення топографічних об'єктів, а й рецепцію соціокультурного контексту їхнього виникнення та функціонування. Такий підхід дозволяє розглядати топос як складне художнє утворення, у якому поєднуються історичні реалії, авторське переосмислення простору та ідейно-сміслові доміанти тексту. Важливо, що реалізація топосу залежить від індивідуальної свідомості автора, його творчого методу та культурно-історичних передумов, які визначають специфіку художнього моделювання простору [79, с. 35]. М. Колінько стверджує, що розмита семантизація і багатозначність призводить до невизначеності і помилок у його використанні самого терміну «топос» [67, с. 33]. В античній риторичній традиції поняття «топос» було «комунікативним інструментом формування промови, належав до сфери інвенції і сприяв розробці послідовності тез, необхідних для реалізації комунікативного задуму» [66, с. 66]. Дослідниця стверджує, що смисл і межі використання топосів перебуває в залежності від «специфіки тієї галузі знання, в якій вони використовуються». М. Колінько констатує, що він може бути «будівельним матеріалом для текстуального простору, рамкою певної мовної структури» [66, с. 69]; нині лінія «семантики топосу стає людиновимірним, просторовістю, оточення людини розуміються як чинники її існування» [66, с. 77].

У цьому підрозділі особливу увагу буде зосереджено на аналізі міжкультурних топосів у творчості Софії Яблонської-Уден та Саньмао, що дає змогу простежити, як у їхніх текстах відбувається художнє осмислення «свого» і «чужого», локального й глобального, а також виявити особливості репрезентації культурної ідентичності в умовах міжкультурного діалогу.

Творчість української та китайської письменниць є автобіографічною. Софія Яблонська та Саньмао – мисткині-мандрівниці, тому їх твори пронизані міжкультурними топосами.

Софія Яблонська під час своєї навколосвітньої подорожі описує різні культури, стилі життя, побут очима українки. У тревелозі «Далекі обрії» ми можемо простежити не лише детальний опис народів, але й міст, портів тощо: *«Порт Саїд не має питомого характеру інших міст Сходу. Він, як і інші, незвичайно живий, повний галасу й життя, хоч відразу відчувається тут якась різниця. Йому, мабуть, бракує віку, традиції, єдності. Це молода інтернаціональна крамниця Сходу. Тут живуть побіч себе єгиптяни, араби, вірмени, греки, турки, жиди, негри, сомалійці та, врешті, менше численні, але наймогутніші - англійці, французи та італійці. І майже всі ці народи боронять своїх прав до цього міста. Французи - з огляду на Суезький канал, завдяки якому повстав цей порт; англійці - бо це їх колонія; єгиптяни – бо це їх земля, де ще лишився хоч спомин їх колишньої могутності та слави. Та врешті жиди, в яких однакові вимоги і права до всіх портів і земель Землі»* [128, с. 64].

Також мисткиня проводить паралель між Європою та Азією. Так говорить Яблонська-Уден про місто Джібуті: *«Правду кажучи, це місто теж позбавлене і краси. Не тому, що брак тут наших фабрик, наших поверхових домів, наших галасливих авт, а тому, що життя тут важке, що сонце спалює всю рістню, спалює воно також силу та енергію у людей, якої їм ледве вистачає на щоденний марний прожиток... Сонце стоїть ополудні. Вулиці пустіють, приймають вигляд покиненого міста. Не видно тут ні авт, ні багатих крамниць, ні європейської дільниці – взагалі, майже непомітна тут рука нашої цивілізації»* [128, с. 68].

Наступним клаптиком суші, куди попрямувала Софія Яблонська-Уден це було місто Сайгон – найбільше місто В'єтнаму (сучасна назва міста Хошимін). Тут Софія також порівнює Схід та Захід: *«Сайгон - це зустріч двох світів: Європи з Азією. На зміну втомленим колоністам пароплав привіз сюди нових рекрутів - запас свіжих сил, нової енергії та молодих ентузіазмів. Небавком ці сили вичерпаються, ці ентузіязми згорять у пекельному сонці тропіків та зміняться на тутешню хронічну тугу європейців - тугу за Європою»* [128, с. 78].

Далі Софія Яблонська подорожує Індю-Китаєм. Авторка свідомо відходить від екзотичного або романтизованого зображення «східного раю», натомість акцентуючи на суворих природних і соціальних реаліях: бідності ґрунтів, перенаселеності, важкому кліматі та частих природних катастрофах. Така десакралізація «екзотичного простору» дозволяє їй переосмислити традиційні уявлення європейського читача про Схід. Фаталізм і зовнішня індиферентність тубільців постають не як вроджена риса чи культурна «інакшість», а як наслідок тривалого існування в умовах нестабільності та постійної загрози виживанню. Повені, посухи, тайфуни формують специфічний тип світосприйняття, у якому людина звекає до циклічності втрат і неможливості повного контролю над обставинами. Відтак байдужість до страждання набуває значення своєрідного психологічного захисту, механізму адаптації до травматичної реальності. У цьому контексті Софія Яблонська демонструє важливу рису свого письма – прагнення до культурного розуміння «іншого» через аналіз об'єктивних умов його існування. Її наратив не засуджує і не ідеалізує, а інтерпретує, що дозволяє говорити про формування міжкультурного діалогу. Таким чином, опис Індю-Китаю стає не лише географічним, а й соціокультурним топосом, у якому природні умови безпосередньо впливають на формування ментальності та колективного досвіду населення. *«Індю-Китай – не країна сонця та раю, а край скупюї землі, надмірної людности, тяжкого клімату та частих злиднів. Як не посуха – то повені, як не повені – то страшні вітри-тайфуни, що винищують цілі оселі, цілі країни. Не дивно, що тубильці стали фаталістами та видаються нам збайдужілі до життя. Хоч вони над усе байдуже на терпіння»* [128, с. 79].

Софія Яблонська далі прямує до Камбоджі, а саме до річки Меконг. Авторка бачить жителів Компонг-Чам дуже забобонними, адже вони боялись будувати міст через річку, бо вважали, що *«Меконг – це вільна ріка, а на її дні живе повно драконів...»* [128, с. 87]. Якось місцевий шофер сказав Софії Яблонській, що: *«ніякого моста не можна ставити, бо Меконг заширока ріка, та коли дракони ведуть поміж собою війну, тоді її води буряться й розливаються далеко поза береги»* [128, с. 90].

У В'єтнамі авторка жила разом із племенами мео та манів. Мисткиня не володіла місцевою мовою й намагалася спілкуватися з представниками автохтонних племен за допомогою жестів. Однак і в цьому випадку виникали труднощі, зумовлені відмінностями у невербальній комунікації між європейцями та азіатами, що призводило до численних непорозумінь і комунікативних бар'єрів: *«Як тільки знову замахаю до них руками, вони знову схлоплюються утікати»* [128, с. 108]. Часом сусіди полохались авторки після звичайного, на думку європеєнки, потиску руки: *«...я аж стиснула руку мого сусіда з виявом вдячності. Він з перестрашу й несподіванки відскочив від мене, врешті оглянув пильно свою руку і став її обнюхувати на всі боки. Спочатку я не могла стримати сміху, аж згадала переконання, що від білих людей смердить трупом. Це мене збентежило»* [128, с. 108].

Далі шлях Софії Яблонської тривав до міста Юнан-Фу, столиці Юнану. Софія Яблонська була вражена, як китайці шанують пам'ять померлим: *«У мурах міста живе правдиве китайське муравління, і маєте таке вражіння, що ні одна особа більше вже не могла б тут зміститися. Зате за мурами міста тягнуться на десятки кілометрів святі цвинтарі, де гробів ніхто не сміє рушити ще й у шостому поколінні. Це один доказ більше, що китайці шанують більше вмерлих людей від живих. Безмежна пошана для своїх предків та їх духів є підставою їхнього родинного життя та їхньої релігії»* [128, с. 112].

Софія Яблонська, описуючи подорож до Юнань-Фу, акцентує на напруженості у взаєминах між місцевим населенням і європейцями, підкреслюючи зовнішню ворожість і настороженість азійців. Водночас цей мотив не подається як

одновимірною характеристикою «іншого», а потребує глибокого контекстуального прочитання. Імовірно, ідеться передусім про історично зумовлену реакцію на досвід колоніального втручання, економічної експансії та культурного тиску з боку Заходу. Ворожість у цьому випадку постає не як спонтанне чи ірраціональне почуття, а як форма колективної пам'яті та захисна реакція на тривалий досвід нерівноправних відносин. Таким чином, авторка фіксує не лише емоційний стан місцевого населення, а й глибші соціально-історичні причини цього ставлення. Окрім того, важливо враховувати й позицію самої мандрівниці, яка опиняється в ролі «іншої» у чужому культурному просторі. Через її сприйняття формується образ взаємної відчуженості, де не лише місцеві мешканці дистанціюються від європейців, а й сама авторка усвідомлює межі власного розуміння іншої культури. У цьому сенсі ворожість набуває двостороннього характеру і стає проявом складного процесу міжкультурного контакту. Отже, спостереження Яблонської можна інтерпретувати як свідчення глибокого конфлікту культурних моделей, де зустріч «Сходу» і «Заходу» відбувається в умовах історичної напруженості, нерівності та взаємної недовіри, що й визначає специфіку міжкультурного діалогу в її тревелозі. *«Не раз за мною летіли камені з образливими словами, яких, на щастя, я не розуміла. Не раз свою ворожнечість до нас китайці виявляли відмовою допомогти в часі небезпечних випадків подорожі, відмовою заїзду на ніч у зливний дощ, а навіть трапилося, що відмовляли продати їжу у відлюдних горах далеких мандрівок»* [128, с. 113].

У Лаосі на Софію Яблонську справили гарне враження дуже відкриті та добрі люди: *«Без надміру праці, без турбот про голод, з дуже малими вимогами ляосани стали найбільше лінивим та безжурим племенем цілого Індокитаю»* [128, с. 118]. Мисткиня порівнює дві «країни вічного сонця» – Лаос і Китай: *«Тут у дітей чисті носи, на устах у них не сидять рядком мухи, як це я так часто бачила в китайців. Тут також у дітей не видно голих червоних ран на голові, обличчі й руках, бо це країни вічного сонця, яке є найкращим лікарем на багато людських недуг. Це теж країни, де бруд і огида менше помітні, мене вражають»* [128, с. 143].

Навколосвітня подорож Софії Яблонської, описана в тревелозі «Далекі обрії», мала за мету не лише показати, як живуть народи В'єтнаму, Камбоджі Індо-Китаю, Індонезії та Нової Зеландії. На острові Ява мисткиня акцентує вплив колонізаторів голландців на яванців: *«А втім, теперішні явайці вже мало подібні до того хороброго й славного народу, що колись був пострахом і зразком для інших країн Далекого Сходу. Від таких довгих віків неволі вони вже затратили свою колишню життєвість. Юрба явайців, без огляду на їх екзотичний вигляд, викликала в мені якесь сумне вражіння. Не було тут того гамору, тієї безжурности, того життя, яке я звикла бачити на Сході. Тут вони ходять поволі, говорять тихенько – обережні, покірні, пригнічені своєю довгою, суворою неволею»* [128, с. 207]. Софія Яблонська, звертаючись до міжкультурних топосів, демонструє різні моделі співіснування колонізованих народів із колонізаторами, окреслюючи як конфліктні, так і відносно гармонізовані форми взаємодії. У її художньому баченні йдеться не лише про факт підпорядкування, а й про способи адаптації, пристосування або збереження власної культурної самобутності в умовах зовнішнього домінування. Показовим у цьому контексті є приклад острова Балі (Індонезія), де авторка фіксує модель відносно спокійного співіснування колонії з колонізатором. Така «гармонія», однак, не позбавлена внутрішньої складності: вона може бути результатом компромісу, культурної гнучкості місцевого населення або ж формою прихованої адаптації до колоніального порядку. Водночас цей приклад дає змогу порушити питання про межі співіснування та ціну, яку платить колонізоване суспільство за зовнішню стабільність: *«Найбільше з цілої Балі здивувало мене те, що тут життя тубильців майже зовсім не змінилося: ті самі, що давніше, звичаї, та сама гордість раси, та сама віра й одяг, властиво брак одягу. Як дивно бачити їх на старий лад будовані оселі, релігійні, містичні обряди жертв, криваві перемоги півнів, гучне спалювання трупів, танки потвор, врешті до пояса голі жінки»* [128, с. 219].

Авторка, керуючись внутрішнім відчуттям спротиву, не може залишатися осторонь, спостерігаючи прояви несправедливості в Новій Зеландії. Софія

Яблонська вступає в діалог із молодою маорійкою, свідомість якої зазнала трансформації під впливом англійської колоніальної пропаганди, що, своєю чергою, увиразнює проблему культурної асиміляції та втрати автентичної ідентичності. Маорійців знищували та постійно намагались підкорити цей гордий народ: *«Іду автом гладкою асфальтованою дорогою. По лисих горах скрізь безмежні модерні пасовища з «правдивою англійською травою». На них повно імпортованих овець та коров, англійські ферми-моделі, знову пасовища і знову ферми під червоними дахами... Тут, де колись жила велика раса маоріїв, де росли чудові дикі ліси, – ні маоріїв, ні лісів – все вирізане! Аж дивно, що від помсти не погасне сонце. Бо Європа та весь світ мовчить. Що кому до того, що десь вимордовано цілу расу людей»* [128, с. 253].

Софія Яблонська у своїх текстах не обмежується ідеалізованим змалюванням далеких екзотичних країн і корінних народів, а прагне показати й складну, подекуди жорстку реальність їхнього існування. Такий підхід дозволяє їй уникнути поверхового «казкового» бачення іншого світу й наблизитися до глибшого розуміння соціокультурних процесів. Водночас, усвідомлюючи обмеженість власного європейського світогляду, авторка рефлексує над складністю пізнання чужої культури, що підкреслює дистанцію між «своїм» і «чужим», а також засвідчує прагнення письменниці до глибшого, некатегоричного осмислення іншої культурної реальності: *«Я зрозуміла, що не один і не десять днів ані навіть місяців не вистачить, щоб зглибити складну психіку балінейців, яких від нас, чужинців, відділяє їх замкнуте в собі світовідчуження»* [128, с. 229].

В іншому тревелозі «З країни рижі та опію» авторка висвітлює реалії тогочасного Китаю. Авторка говорить про те, що китайці дуже забобонні: *«Спочатку я ще не розрізняла їх забобонних нахилів ні не відчувала їх глибокої ворожнечі до нас. Тепер вже знаю, що кожний юнанець вважає саму зустріч європейця за поганий знак. Що й говорити про європейця з якоюсь чудернацькою машиною, що дивиться на них своїми блискучими очима! Хто його знає, що*

*ховається в тій зачиненій коробці?! Може, сам чарівник, злий дух або й «білий диявол»» [129, с. 83-84].*

Авторка акцентує увагу на амбівалентності китайського світогляду: з одного боку – надзвичайна працьовитість і сакралізація землі як основи існування, з іншого – інтерпретована нею «антигуманність» у міжлюдських стосунках. Захоплення письменниці любов'ю китайців до землі виявляє глибинний культурний код аграрної цивілізації, де земля постає не лише як матеріальний ресурс, а як життєдайний центр буття, майже сакральна субстанція. Така установка історично зумовлена тривалою залежністю виживання від обробітку землі, що формує специфічну систему цінностей, у якій пріоритет надається колективному виживанню, а не індивідуальному існуванню. Водночас оцінка Софії Яблонської щодо «бездушності» китайців свідчить про зіткнення різних культурних парадигм. Те, що в межах європейської гуманістичної традиції сприймається як знецінення людського життя, у китайському контексті може бути наслідком іншої аксіологічної системи, де індивід підпорядкований вищим категоріям – гармонії, виживанню спільноти, природному циклу. Таким чином, у тексті наявне напруження між захопленням і критичним сприйняттям, що є типовим для імагологічного дискурсу. Образ «Іншого» постає не як однозначно негативний чи позитивний, а як складний і суперечливий, що відображає як реальні культурні відмінності, так і суб'єктивність авторського бачення. Це дозволяє глибше зрозуміти механізми конструювання культурної ідентичності через зіставлення «свого» і «чужого» [129, с. 122].

Мисткиня наголошує на тому, що китайці дуже жорстокі, потребують і воліють видовища із людськими езекуціями та стражданнями: *«Нагла смерть людини зовсім не зворушує їх. До смерти вони занадто звикли, хоч коли б тих піратів мучили (як давніше) перед їх очима, тоді що іншого – тоді площа була б повна народу... Тоді здовж вулиць збиралася велика юрба, яка мало право до деякої участі в езекуціях. Люди кидали камінням на засудженого, били його колом, навіть іноді ломили йому кости» [129, с. 202].* Вікна будинку, що винаймала авторка виходили на площу «езекуцій». В Європі, продовжила

Яблонська, така *«любов до екзекуцій називається садизм»* [129, с. 205].

Софія Яблонська стала свідком того, як жебрачка китаянка намагалася продати свою маленьку дитину. Мисткиня не могла збагнути як можна віддати частину себе чужим людям. Проте Софія Яблонська наголошує на тому як апатичного натовп дивився на це дійство: *«Беручи мою пасивність за ще одну й останню відмову, мати в розпуці шпурнула своєю дитиною на землю та сама стала товкти головою об каміння. Дитина заплакала зі страху й болю, хоч ніхто з юрби навіть не ворухнувся. Люди придивлялися до сцени, мов до театральної вистави, байдужі й спокійні, хоч цікаві на закінчення. Зате я, «слабша за них», не витримала трагізму цього материнського одчаю, схопила голову нещасливої жінки в руки й міцно тримала її, щоб вона не розбила собі черепу об гостре каміння. Мені здавалося, що юрба була невдоволена з моєї інтервенції, вона тільки й чекала на те, чому я старалася перешкодити»* [129, с. 69-70]. У наведеному фрагменті простежуємо важливу особливість наративної стратегії авторки – використання міжкультурних топосів для конструювання образу «іншого» простору, зокрема Китаю, який у тревелозі «З країни рижі та опію» набуває амбівалентного, критично забарвленого характеру. Поняття «потворного Китаю» функціонує тут як узагальнююча метафора, що поєднує не лише уявлення про фізичну чи моральну жорстокість окремих індивідів, але й ширший соціально-психологічний стан суспільства. Авторка акцентує на таких рисах, як насильство, агресія та байдужість до страждань інших, що інтерпретується як форма дегуманізації соціальних зв'язків. Водночас важливо враховувати, що подібне зображення є частиною тревелогічного дискурсу, в якому реальність іншої культури часто подається крізь призму суб'єктивного сприйняття мандрівниці. Відтак «потворність» постає не лише як об'єктивна характеристика простору, а й як результат перетину культурних уявлень, емоційної реакції та європейської оптики спостерігача. Таким чином, у тексті формується складний образ Китаю, в якому соціальна критика поєднується з елементами культурного узагальнення, що потребує подальшого критичного осмислення в межах постколоніального та імагологічного підходів.

Як образ із потужним художнім потенціалом, постать французької акторки японського походження Їжими Юкіко не залишилася поза увагою Софії Яблонської-Уден. У збірці оповідань, мініатюр і листів «Листи з Парижа. Листи з Китаю» авторка порушує традиційну проблему опозиції «свій – чужий», осмислюючи її через долю Юкіко. Героїня, тривалий час проживаючи у Франції, поступово опиняється в ситуації культурної та ментальної трансформації, що межує з втратою первинної ідентичності. Її образ набуває символічного значення як репрезентація процесу розриву з культурним корінням та поступового відчуження від Батьківщини. У такий спосіб авторка актуалізує проблему ідентичнісної нестабільності в умовах тривалого міжкультурного контакту: *«Навіть можливість повороту до Японії перестала манити мене. Навпаки, вона ще більше лякала мене. Там лишилися гроби моїх предків, - присутність одного гробу між ними тільки затривожила б їх спокій. Я стала для них чужинкою, – а то й, може, зрадницею... Я стала чужою для всіх, навіть для себе самої»* [131, с. 96].

Риторика забобонів пронизує розділ «Листи з Китаю» у збірці Софії Яблонської-Уден. Авторка звертає увагу на традиційні вірування, що відображаються навіть в архітектурі Китаю, де окремі елементи споруд виконують функцію оберегів від злих духів. Зокрема, в тексті зафіксовано епізод, коли місцевий мешканець пояснює Софії Яблонській символічне значення фігурок звірів, розташованих на пагодах, які, за народними уявленнями, мають захисну та сакральну функцію: *«Ви, певно, всі бачили на шпильях дахів китайських пагод масу маленьких різних звіряток, що звичайно стирчать головами до неба... Вони притягають до всіх злих геніїв та скидають їх долів...»* [131, с. 138].

Драматична тональність притаманна і розповіді китайця літнього віку про модерний китайський театр ХХ ст.: *«...нема модерного китайського театру, як і немає нашого модерного мистецтва. Те, що показують у Шанхаю, – це не театр – не наш. Це слабке наслідування, карикатура європейського театру. Китай є тільки один, – той, що існує від десятків століть, а не той, що ним хоче бачити Європа. Наш театр повинен бути виразом Китаю, а не копією Європи»* [131, с.

229]. Шанхай зазнав сильного впливу Європи й Америки через політику відкритості й закордонні інвестиції. Натомість китайці старшого покоління, зі своїми закорінілими конфуціанськими канонами з елементами даосизму, завжди плекали традиційний театр, звичаї та обряди.

Ще одна тема, обрана Софією Яблонською для роздумів, – культ предків. Свою пошану вони проявляють на прикладі величезних цвинтарів: *«Дивлячися на ці цвинтарні заони, на цю люксову витрату місця, можна би посудити китайців у марнотратності, в неощадності та невмінню використати цінну землю, що я пояснила собі їхнім східним лінивством, або їхнім релігійним фаталізмом до культу померлих»* [131, с. 175].

Риторика протистояння Сходу і Заходу пронизує збірку «Листи з Парижа. Листи з Китаю». Дорогою в потязі до Юнану, Софія Яблонська обмінювалася думками із сусідом китайцем: *«Дивний китаєць... Він міряє красу певною кількістю повторюваних чисел... Чим більше тунелів, – хоч і він у них журиється, – тим більший його подив, чим більше вершків у гір - тим певніша запорука їх краси». – «Але це, мабуть, вина свіжого впливу на нього європейської цивілізації, якої він не зрозумів як слід»* [131, с. 159]. Софія Яблонська показала справжній тогочасний Китай без прикрас: *«... не могла я повірити в те, що в Китаї я не віднайду вже й сліду цієї тонкості, рафінування, уяви та смаку, які я подавляла в Європі на старинних зразках китайського мистецтва»* [131, с. 159]. У наведеному фрагменті простежуємо важливу авторська інтенція Софії Яблонської – деміфологізувати уявлення про Китай, сформовані європейською культурною традицією. Вона протиставляє два образи: ідеалізований, естетизований «експонатний» Китай європейських музеїв і живу, реальну країну, яку спостерігає безпосередньо під час подорожі. Цитата засвідчує момент когнітивного розриву між очікуванням і досвідом: мандрівниця визнає, що не знаходить у реальному Китаї тієї «тонкості, рафінування, уяви та смаку», які були сформовані її попереднім естетичним досвідом у Європі. Таким чином, відбувається зіткнення культурних стереотипів із емпіричною реальністю, що призводить до переосмислення усталених уявлень про «китайське мистецтво» та саму китайську

цивілізацію. Водночас цей уривок демонструє й складність авторської позиції, бо мисткиня не лише фіксує реальність, а й рефлексує над власними очікуваннями, які були сформовані західноєвропейським мистецьким каноном. Отже, текст функціонує як простір критичного перегляду орієнталістських уявлень, де «справжній Китай» постає не як однозначна істина, а як результат зіткнення різних культурних оптик.

«Історії Сахари» – перша книга Саньмао, яка водночас стала її найвідомішим твором. Цю збірку активно читає аудиторія Тайваню, материкового Китаю та Гонконгу. Їн Сюй описує Саньмао як жінку, захоплену «малими чудесами» життя та сповнену співчуття до людей, які її оточують. Оскільки значна частина її подальших публікацій також базується на досвіді життя за кордоном, саме «Історії Сахари» можна вважати початком літературної «подорожі» Саньмао. Як письменниця, що постійно перебувала в русі, вона знайомила читача з іншими культурами та реаліями закордонного життя, передаючи безпосередні враження, отримані з власного досвіду. Саме цей досвід Саньмао з перших вуст передавала за допомогою збірки «Історії Сахари» для багатьох читачів на Тайвані та материковому Китаї, які на момент публікації книги дуже мало знали про зарубіжні країни [254, с. 4-5].

У збірці «Історії Сахари» авторка демонструє критичне, місцями виразно негативне ставлення до європейського колоніального впливу, зокрема іспанської присутності в регіоні. Це ставлення формується не декларативно, а через художньо змодельовані ситуації повсякденного життя, які розкривають асиметрію влади, економічну експлуатацію та культурну дистанцію між колонізаторами й «чужинцями». Показовим є епізод на початку збірки, коли мисткиня разом із чоловіком винаймає скромний будинок. В образі господаря житла втілено прагматичну, позбавлену емпатії позицію: він розглядає іноземців виключно як джерело прибутку, не виявляючи жодної зацікавленості у створенні базових умов комфорту чи виявленні елементарної людської гостинності. Така поведінка акцентує не лише індивідуальну моральну характеристику персонажа, а й ширшу колоніальну логіку, в якій економічна вигода домінує над гуманістичними

цінностями. У цьому контексті імагологічний конфлікт «свій/чужий» ускладнюється: європейці постають не як монолітна цивілізаційна модель, а як носії внутрішніх суперечностей, де зовнішня «цивілізованість» може поєднуватися з байдужістю та експлуатацією. Водночас досвід авторки як «іншої» в колоніальному просторі дозволяє їй фіксувати не лише культурні відмінності, а й механізми нерівності, що визначають повсякденні взаємини. Таким чином, у «Історіях Сахари» формується складна критична оптика, де колоніальний світ постає як простір не лише культурного зіткнення, а й соціально-економічної нерівності, що впливає на конструювання образів Іншого та на загальне осмислення культурної ідентичності.

Локальні умови Західної Сахари, зокрема крайній дефіцит водних ресурсів та її централізований розподіл урядом у визначені години, формували специфічну систему повсякденного виживання, яка суттєво впливала на гігієнічні практики населення. У таких обставинах базові потреби, пов'язані з тілесною чистотою, часто відходили на другий план перед необхідністю економного використання води як життєво важливого ресурсу. У збірці Саньмао ці умови художньо осмислюються через акцент на зовнішніх проявах повсякденного життя сахараві, зокрема їхній рідкісній можливості дотримуватися регулярної гігієни. Авторка фіксує побутову реальність крізь призму власного культурного досвіду, унаслідок чого формується оцінне сприйняття місцевого населення як «неохайного» та «брудного». Водночас з імагологічного погляду така характеристика є не лише описом фактичних умов існування, а й проявом культурної інтерпретації «Іншого». Те, що в межах західної або урбанізованої культури сприймається як норма щоденної гігієни, у пустельному середовищі об'єктивно обмежується екологічними та соціально-економічними чинниками. Отже, оцінка зовнішнього вигляду населення стає результатом зіткнення різних цивілізаційних стандартів і уявлень про тілесність, чистоту та комфорт. Далі авторка говорить про свою сусідку Джвейджу: *«头发开始盘上去, 身体被涂上刺鼻的香料, 混着常年不洗澡的怪味, 令人觉得她的确是一个撒哈拉威女人了。 Она почала заколювати волосся, а тіло почали розмальовувати гострими спеціями, що перемішувалися з*

*дивним запахом брудного, немитого впродовж багатьох років тіла. Це дійсно змушувало людей відчувати, що вона справжня жінка Сахари». (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 67].*

Саньмао, звертаючись до образу «бруд» людського тіла, вибудовує складну символічну опозицію між цивілізацією та природною первісністю. Те, що на рівні тілесності може сприйматися як відштовхувальне або «нечисте», у її художньому світі набуває іншого смислового виміру – стає знаком повернення до природної, не опосередкованої культурними нормами автентичності. Через таку поетику тілесності авторка репрезентує ідею первісної «цнотливості» природи, позбавленої штучних соціальних нашарувань, матеріальних благ і цивілізаційних умовностей. Тут постає не стільки образ занедбаності цивілізації, скільки специфіка культурної ідентичності народу пустелі. У цьому контексті «бруд» втрачає негативно-оцінне значення і функціонує як елемент повсякденного, звичного буття, що не маркується як щось істотне або проблематичне. Таким чином, він виступає радше як культурно нейтральна ознака середовища існування, відображаючи інший тип сприйняття тілесного й матеріального в межах відповідної традиції та способу життя. У такий спосіб тілесне й «неестетичне» переосмилено як форма дораціональної гармонії людини зі світом: *«一个女-人已经刮得全身的黑浆都起来了, 还没有冲掉, 外面一间她的孩子哭了, 她光身子跑出去, 将那个几个月大的婴儿抱进来, 就坐在地上喂起奶来。她下巴、颈子、脸上、头发上流下来的污水流到胸部, 孩子就混着这些污水吸着乳汁。我呆看着这可怖肮脏透顶的景象, 胃里又是一阵翻腾, 没法子再忍下去, 转身跑出这个房间。 Одна жінка вже закінчила шкрябати бруд зі свого тіла, але не зміла весь леп водою. В іншій кімнаті за дверима плакала її дитина. Вона вибігла гола, принесла немовля, якому було кілька місяців, і сіла на підлогу, щоб погодувати його. Брудна вода текла до грудей з її підборіддя, шиї, обличчя та волосся до грудей, і дитина смоктала молоко, змішане з цією брудною водою. Я дивився на цю жахливу та брудну сцену. У мене знову забурчало в шлунку. Я більше не могла цього терпіти, тому розвернулася та вибігла з кімнати лазні» (Переклад наш –*



характеристику світосприйняття сахараві: «并不是挣扎着在生存, 对于沙漠的居民而言, 他们在此地的生老病死都好似是如此自然的事。Замість боротьби за виживання, мешканці пустелі сприймають народження, старіння, хвороби та смерть тут здаються звичайними природними явищами» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 186]. Звідси і небажання звертатися за допомогою до лікарів. Місцеві також не мали знеболювальних пігулок. Проте Саньмао завжди возила із собою велику аптечку та ділилась медикаментами з нужденними: «全是我的同好, 生病绝不看医生, 她们的理由跟我倒不相同, 因为医生是男的, 所以这些终日藏在面纱下的妇女情愿病死也不能给男医生看的。我出于无奈, 勉强分给了邻居妇人两片止痛药。Вони всі такі, як я. Вони ніколи не звернуться до лікаря, навіть коли захворіють. Їхні причини відрізняються від моїх. Оскільки лікарі – чоловіки, ці жінки, які цілими днями ховаються під хіджабом, радше помрут, ніж побачать лікаря-чоловіка. У мене не було іншого вибору, окрім як дати сусідці два знеболювальні». (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 52]. Згідно з ісламом, який сповідують сахараві, чужим жінкам й чоловікам заборонено торкатись один одного та оголяти частини тіла (навіть якщо є медична потреба і це лікар). Це самоідентифікація сахараві і їх сформоване уявлення про поведінку. Якось Саньмао запитала свою сусідку сахараві Фатіму, чи вона поїде народжувати в лікарню, на що Фатіма відповіла: «不行, 医生是男的。Не можна, там же лікарі – чоловіки» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 58].

Для жінки сахараві неважливо бути освіченою та вміти читати, писати. Проте мисткиня за власним бажанням почала навчати сусідок математиці, біології тощо: «有一天上课, 学生不专心, 跑到我书架上去抽书, 恰好抽出《一个婴儿的诞生》那本书来。书是西班牙文写的, 里面有图表, 有画片, 有彩色的照片, 从妇女如何受孕到婴儿的出生, 都有非常明了的解说。我的学生们看见这本书立刻产生好奇心, 于是我们放开算术, 讲解这本书花了两星期。她们一面看图片一面小声尖叫, 好似完全不明白一个生命是如何形成的, 虽然我的学生中有好几个都是三四个孩子的母亲了。Одного разу на уроці одна учениця не уважно слухала.

Потім вона підбігла до моєї книжкової полиці, щоб взяти книгу, і випадково дістала книгу «Народження дитини». Ця книжка була іспанською мовою, вона містила таблиці та ілюстрації Там дуже чітко пояснюється все: від того, як жінка вагітніє, до народження дитини. Мої учениці одразу зацікавилися цією книгою, тому ми відклали арифметику та витратили два тижні на пояснення цієї книги. Вони тихо щось викрикували кожного разу, коли дивлячись на фотографії, ніби їм гадки не мали, як формується життя, хоча багато моїх учениць – матері трьох чи чотирьох дітей» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 57]. Саньмао, не маючи власного досвіду материнства, водночас опиняється в ситуації культурного посередництва, коли змушена пояснювати сахараві базові знання про народження дітей. Цей епізод підкреслює не лише її включеність у повсякденне життя іншої культури, а й характерну для міжкультурної взаємодії ситуацію обміну знаннями, де межі між «знаючим» і «незнаючим» є відносними та змінними.

Мисткиня підняла дуже важливе питання работорівлі в Ель-Аюні. Саньмао не могла й не хотіла прийняти той факт, що в ХХ ст. досі можуть продавати живих людей, навіть цілі сім'ї. Придбати цілу сім'ю для заможного сахараві – є вигідним вкладенням грошей, адже працювати раби будуть ще більше і звичайно ж нікуди не втечуть від своєї землі. «星期天,哑奴也在工作,荷西上天台去看他。哑奴第一次看见我的丈夫,他丢下了工作,快步跨过砖块,嘴里呀呀地叫着,还差几步,他就伸长了手,要跟荷西握手。我看他先伸出手来给荷西,而没有弯下腰去,真是替他高兴。在我们面前,他的自卑感一点一点自然地在减少,相对的人与人的情感在他心里一点一点地建立起来。我笑着下天台去,荷西跟他打手语的影子,斜斜地映在天棚上。到了中午,荷西下来了,哑奴高高兴兴地跟在后面。荷西一头的粉,想来他一定在跟哑奴一起做起泥工来了。У неділю німий раб також працював, і Хосе пішов на дах, щоб побачитися з ним. Коли німий раб уперше побачив мого чоловіка, він кинув свою роботу, швидко переступив через цеглу, щось белькочучи, і коли залишився лише за кілька кроків, простягнув руку, щоб потиснути руку Хосе. Я бачила, як він спочатку простягнув руку до Хосе, замість того, щоб

нахилитися, і я був страшенно рада за нього. Перед нами його комплекс неповноцінності природним чином поступово зменшувався, а відносні міжособистісні емоції поступово встановлювалися в його серці. Я піднялася на дах з посмішкою на обличчі. Тінь Хосе та німого раба, що жестикулювали, падала по діагоналі на стелю. Опівдні Хосе спустився вниз, а раб щасливо йшов за ним. Голова Хосе була вкрита порошком. Гадаю, він ліпить глину разом із німим рабом» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 167]. В образі раба, який живе в неволі та не знає, що таке свобода, ми можемо побачити розумну освічену людину: «哑奴实在是一个聪明的人。Німий раб справді розумна людина». (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 168]. І тут виникає питання: звідки раб може знати астрологію, географію? «过了一会儿,荷西来厨房告诉我:“哑奴懂星象。”... 他画的,他看见我们那本书上的星,他一画就画出了差不多的位置。过一会儿,我进客厅去放刀叉,看见荷西跟哑奴趴在世界地图上。哑奴找也不找,一手就指在撒哈拉上,我呆了一下,他又一指指在西班牙,又指指荷西... Через деякий час Хосе прийшов на кухню і сказав мені: «Німий раб знає астрологію... Він це намалював. Він побачив зірки в нашій книзі та намалював їх приблизно в такому ж положенні». Через деякий час я зайшов до вітальні, щоб покласти ніж і виделку, і побачив Хосе та німого раба, що нахилились над картою світу. Німий раб навіть не шукаючи довго показав на Сахару. Я на мить була приголомшена, а він показав на Іспанію, а потім на Хосе...» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 167-168].

На противагу досвіду Саньмао та її чоловіка, які намагаються вибудувати взаємодію з місцевим середовищем через побутову адаптацію та особисті контакти, ставлення сахараві до рабів у тексті постає значно жорсткішим і соціально детермінованим. Авторка фіксує наявність глибоко вкорінених ієрархічних уявлень, у межах яких рабство не лише є соціальним інститутом, а й супроводжується виразною емоційною дистанцією та відкритою ворожістю. Ненависть до рабів у цьому випадку не подається як індивідуальна риса, а радше як елемент колективної свідомості, що закріплений традицією та соціальною

структурою суспільства. Відсутність приховування цих почуттів свідчить про нормативність такого ставлення в межах локальної культури, де соціальна нерівність сприймається як природна і самоочевидна. Таким чином, у тексті простежуємо контраст між прагненням оповідачки до культурного розуміння «іншого» та жорсткою реальністю внутрішніх соціальних розмежувань, які демонструють, що міжкультурний контакт не завжди передбачає етичну або гуманістичну рівновагу: «消息传得很快, 邻居小孩看见哑奴在我们家吃饭, 马上去告诉大人, 大人再告诉大人, 一下四周都知道了。这些人对哑奴及我们产生的敌意, 我们很快地觉察到了。“三毛, 你不要理他, 他是“哈鲁佛”! 脏人!”(哈鲁佛是猪的意思。) 邻居中我最讨厌的一个小女孩第一个又妒又恨地来对我警告。“你少管闲事, 你再叫他“哈鲁佛”, 荷西把你捉来倒吊在天台上。”“他就是猪, 他太太是疯子, 他是替我们做工的猪!” 说完她故意过去吐口水在哑奴身上, 然后挑战地望着我。Новина швидко поширилася. Дитина сусіда побачила, як німий раб їв у нашому будинку, і одразу ж розповіла дорослим, які потім розповіли іншим. Невдовзі про це дізналися всі. Ми швидко усвідомили ворожість, яку ці люди розвинули до німих рабів і до нас самих. «Санмао, не звертай на нього уваги, він «Харуфу»! Брудна людина!» (Харуфу означає свиня.) Маленька дівчинка, яку я найбільше ненавидів серед своїх сусідів, першою прийшла попередити мене з заздрістю та ненавистю. «Не займайся своїми справами. Якщо ти ще раз назвеш його «Харуфу», Хосе тебе спіймає та повісить догори ногами на даху». «Він свиня, його дружина – божевільна, а він свиня, що працює на нас!» Сказавши це, вона навмисно підійшла й плюнула на німого раба, а потім з викликом подивилася на мене». (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 168].

Для сахараві оздоблення будинку було незрозумілим і неважливим. Проте для Саньмао душевний комфорт створювали зразки мистецтва в оселі: «*我的家, 对撒哈拉威人来说, 没有一样东西是必要的, 而我, 却脱不开这个枷锁, 要使四周的环境复杂得跟从前一样。慢慢地, 我又步回过去的我了, 也就是说, 我又在风花雪月起来。Мій дім, на думку сахараві, мав багато непотребу. Але я справді не могла звільнитися від цих кайданів. Для мене середовище, яке мене оточує має*



*позбавлення цноти маленької дівчинки у шлюбну ніч – це просто відверте насильство. Я почувався розчарованим і смішним, що весілля так закінчилося, тому встав і пішов, ні з ким не попрощавшись» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 173].*

Сахараві полюбляли автомобілі і прагнули придбати автівку навіть продавши одну зі своїх дочок: *«柜台上挤了一大群乱哄哄的撒哈拉威男人，生意兴隆极了。学车这事，在沙漠是大大流行的风气，多少沙漠千疮百孔的帐篷外面，却停了一辆大轿车。许多沙漠父亲，卖了美丽的女儿，拿来换汽车。对撒哈拉威人来说，迈向文明惟一的象征就是坐在自己驾驶的汽车里。至于人臭不臭，是无关紧要的。Біля прилавка зібрався галасливий натовп сахарських чоловіків, і бізнес процвітає. Водіння – дуже популярне у пустелі. Біля багатьох пошарпаних наметів у пустелі стоїть великий автомобіль. Багато батьків у пустелі продавали своїх прекрасних дочок в обмін на машини. Для сахараві єдиним символом прогресу до цивілізації було їздити власним авто. Смердить людина чи ні – не має значення» (Переклад наш – Марія Ільницька) [274, с. 165].*

Отже, топос можна розглядати як спосіб художнього моделювання простору, що поєднує географічну конкретику з інтерпретацією соціокультурних умов, історичних обставин та символічних смислів, пов'язаних із його формуванням і функціонуванням у тексті. У такому розумінні він виступає не лише як опис місця, а як складна семантична структура, через яку авторка осмислює взаємодію людини, культури та історії. У цьому контексті Софія Яблонська-Уден і Саньмао постають як модерні, освічені жінки, чия творчість значною мірою відображає критичне ставлення до різних форм соціальної та гендерної нерівності. Обидві мисткині виходять за межі традиційно закріплених жіночих ролей, демонструючи автономність мислення, інтелектуальну свободу та прагнення до самостійного осмислення світу. Водночас їхнє «бунтарство» не зводиться лише до протесту, а проявляється як форма культурної рефлексії, у якій особистий досвід стає підставою для критичного переосмислення соціальних норм, традицій і владних структур у різних культурних середовищах.

Софія Яблонська в тревелогах завдяки топосам дає змогу простежити й вивчити, як пов'язана культурна ідентичність певних культур з історичними передумовами місця, де проживає конкретний народ. Тревелоги під час навколосвітньої подорожі описують не лише мальовничих місцевостей, але й піднімають низку питань та проблем різних культур і народів. Софія Яблонська була недовго в кожній країні під час своїх подорожей, Також, можемо стверджувати що Софія Яблонська не намагалась проникнутися культурою і стати частиною того суспільства, в країні якого вона перебувала.

Збірка «Історії Сахару» Саньмао дозволяє зазирнути в життя авторки в Західній Сахарі, що була під впливом іспанського уряду. Числені історії про місцевих мешканців Західної Сахари дозволяють проаналізувати психологічний портрет тибульців Сахари, описують побут, культуру та історичні передумови виникнення певних культурних звичок сахараві. Три роки життя Саньмао та її чоловіка шосе в Ель-Аюні дозволило авторці пристосуватися до суворох умов в пустелі та знайти спільну мову із сахараві.

### **3.3. Етнічний складник мультикультурної літератури: англомовна романістика Дженіс Кулик-Кіфер, Максін Гонг Кінгстон**

Проблема культурної ідентичності в умовах глобалізації та інтенсифікації міграційних процесів набуває особливої актуальності в сучасному літературознавстві. Мультикультурна література постає як важливий простір репрезентації етнічної пам'яті, трансформації національної самосвідомості та осмислення досвіду «міжкультурного буття». У цьому контексті значний інтерес становить англомовна романістика письменниць українського та китайського походження, зокрема Дженіс Кулик-Кіфер і Максін Гонг Кінгстон, творчість яких відображає складні процеси формування культурної ідентичності в діаспорному та транскультурному середовищі. Дослідники відзначають, що творчість письменниць пов'язана з осмисленням подвійної культурної належності та

складної взаємодії між етнічним походженням і новою ідентичністю, є інтелектуальним ідентифікаційним пошуком у межах транснаціонального досвіду.

Дженіс Кулик-Кіфер – письменниця, яка народилась в Торонто в 1952 році і одержала освіту у Франції і Англії, вона живе в Онтаріо, можливо, вона – не тільки найкрупніша канадська письменниця українського походження, але і та, яка глибше інших інтегрувалася в канадське суспільство [59, с. 316-317]. Творчість письменниці привертає увагу дослідників, їй було присвячено дві дисертації. Вона пише прозу англійською мовою, її шлях до української тематики не простий. Авторка довго опиралася цьому, сприймаючи себе як канадську письменницю, що підтверджує припущення Т. Журженко про те, що жінки-письменниці можуть належати до двох абсолютно різних течій – вони можуть бути національно чи антинаціонально орієнтовані. Перша поетична книга “Білизна ангелів менших” з’явилася в 1986 році. Твори письменниці (наприклад, “Експрес Париж – Неаполь”, “Сузір’я”) виходили в 1980 – 1990 рр. Вона – авторка декількох літературознавчих праць. Ці книги і статті вийшли англійською, і знайти в них що-небудь українське – задача складна і нездійсненна з причини повної відсутності українських мотивів [59, с. 317].

Подібно багатьом українським емігрантам, які вирости і одержали освіту на Заході, її з Україною пов’язує небагато. З нею вона контактує на сторінках своїх книг і на професійному рівні: у 1998 році Дженіс Кулик-Кіфер разом з відомою українською дослідницею Соломією Павличко випустила спільну роботу “Київ двох земель: нове бачення. Антологія розповідей з України і Канади”. Романи “Зелена бібліотека” і “Мед і попіл: історія сім’ї” – найяскравіші з її “українських” творів. Тому, канадська критика схильна бачити в ній письменницю, яка відкриває свою “другу країну” – Україну. Українські дослідники відзначають, що романи викликали суперечки в Україні і Канаді, де були сприйняті як тексти-пошуки канадської національної ідеї, в яких виявилися б вписаними долі та життєві шляхи післявоєнних європейських емігрантів [59, с. 317].

Для наступного покоління україно-канадців, народжених уже в Канаді, на тлі їхньої гібридної ідентичності (канадський компонент додається до українського і

поступово витісняє його) дім також набуває інших обрисів («канадизується») і розташовується вже по цей бік кордону – у Канаді, яка співвідноситься з батьківщиною, в той час як Україна – лише земля предків. Відтак амбівалентне ставлення до мови, культури й дому постає невід’ємною складовою формування ідентичності представників діаспори (наприклад, твори Дж. Кулик-Кіфер «Зелена бібліотека» (1996), «Мед та попіл» (1998); Л. Грекул «Співай для мене, Калино» (1999), М. Косташ «Усі бабині діти» (1977), «Кровні лінії: подорож до Східної Європи» (1993) тощо). За спостереженнями дослідників, «україно-канадські письменники так само, як їхні предки усвідомлюють себе «за кордоном» («beyond the border»), але тепер вони подорожують через «безмежні землі» їхніх творінь» [124, с. 90].

Проблема національної самоідентифікації україноканадців другого покоління точно виражена в одній з праць Дж. Кулик-Кіфер. Письменниця, досліджуючи популярну в українській канадській літературі тему повернення на історичну батьківщину, зазначає: «Нам говорили, що ми не можемо повернутися додому, а якщо повернемося, то зрозуміємо, що дім перемістився, він розташований не там і не тут, не в новій або старій країні, він знаходиться десь посередині». Науковці зауважують, що «відчуття дому Дж. Кулик-Кіфер визначити складніше, оскільки воно виходить за межі кордонів країни і нації» [124, с. 89-90].

Звернення письменників, таких як Дженіс Кулик-Кіфер, до проблеми історії «Старої Батьківщини» та коріння своєї сім’ї пов’язане з вирішенням внутрішнього питання «хто я?», з труднощами національного самовизначення іммігрантів другого та третього поколінь [163].

Розповідь у книзі починається з 1900 року, моменту народження її дідуся Томаша Соловські (Tomasz Solowski), далі просувається крізь п’ять поколінь її сім’ї та закінчується 1997 роком, коли автор приїжджає до країни предків, щоб відвідати родичів у Польщі та Україні [163].

Книга спогадів «Мед і попіл. Історія родини» («Honey and Ashes») (1998) розкриває читачеві внутрішній світ самої авторки Дженіс Кулик-Кіфер. Основу етнічної складової книги спогадів «Мед і попіл» є спроби мисткині зрозуміти й

відчути свою ідентичність. Мета авторки збагнути «хто я є насправді?»: канадка чи етнічна українка? Саме ця мета керує Кулик-Кіфер розпочати свою подорож в спогади бабусі Олени (Olena Solowska) й дідуся Томаша Соловських, що емігрували до Канади в ХХ столітті з маленького села Староміщина (Staromischyna) («Старе Місце») («the Old Place»), що на Тернопільщині [186, с. 157]: *«Моє дитинство було сповнене захопливими історіями про Старе Місце, історіями, які живили мій досвід, моє бажання бути інакшим. Якщо з таким прізвищем, як Кулик, я не належала до світу Смітів і Браунів, то я прагнула того місця, де я належала, щоб воно було багатшим і міцнішим. Коли я покинула батьківський дім, одружилася, народила власних дітей, мої мрії та бажання змінилися: Старе Місце зникло з моєї свідомості, як річка, що тече під землею. Я створювала нове життя, нове «я», якомога далеке від того, яким було моє дитинство та «я». Але за останні кілька років я стала наполегливо ніж будь-коли чути річку минулого, річку моєї родини та свою власну»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 4].

Мисткиня піднімає низку питань, які є досить важливі для самої авторки – це самоідентифікація, мовне питання для українських емігрантів в Канаді (на прикладі своєї родини Соловських), тернистий шлях українців в еміграції, приниження емігрантів в Канаді, гендерне питання (відношення до жінки в університеті тощо) [186, с. 157].

Українська мова для самої авторки не стала рідною, адже Дженіс Кулик-Кіфер народилася, зростала й жила в Канаді [186, с. 157]: *...Багато разів, коли я була дитиною, моя мати говорила своєю рідною мовою, яка ніколи не була моєю...»*. (Переклад наш – Марія Ільницька) [188, с. 13]. *Дженіс зіткнулася з певним роздвоєнням у виборі рідної мови: «...Я ледве знаю, де, коли і навіть ким я була. Хіба що я була роздвоєна і подвоєна: не бажала нічого іншого, крім бути переслідуваною...»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 14].

З мовною проблемою зіштовхнулась ще мати й тітка мисткині. В Канаді дідусь Томаш й бабуся Олена (перші з сім'ї Соловських, хто емігрував в Канаду) з політичних міркувань припинили говорити до доньок українською після випадку

в дитячому садку, де тітці Дженіс заборонять говорити українською, інакше [186, с. 157]: *...Доведеться попередити належні органи...*» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 149].

Дженіс Кулик-Кіфер книзі спогадів «Мед і попіл. Історія родини» описала, як важко було українським емігрантам на новій землі, в Канаді [186, с. 157]. Авторка не соромлячись, а навпаки гордо розповідає як жили її батьки: *«Мої батьки жили як іммігранти в темних, вузьких будинках, у шумі та метушні центру Торонто, поки на початку 1950-х років не змогли побудувати власний будинок на околиці західної частини міста»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 13]. У цьому фрагменті авторка вибудовує наратив родинної пам'яті як важливий елемент конструювання власної культурної ідентичності. Опис умов життя батьків у період їхньої еміграції – «темні, вузькі будинки», «шум і метушня центру Торонто» – репрезентує початковий етап адаптації до нового соціокультурного простору, який характеризується матеріальною скрутою та просторовою маргіналізацією. Водночас поступовий перехід до власного житла на околиці міста символізує процес соціального закріплення, інтеграції та досягнення стабільності. Показово, що авторка подає цей досвід не як травматичний чи принизливий, а як підставу для гордості. Таким чином, імміграційна історія інтерпретується в межах позитивного наративу «успішного подолання» труднощів, що є типовим для дискурсу діаспорної ідентичності. Акцент зміщується з нестабільності та соціальної вразливості на поступове набуття простору, безпеки й автономії. З імагологічного погляду цей фрагмент демонструє механізм переосмислення «чужого» простору як нового поля можливостей, де формується модерна гібридна ідентичність. Торонто постає не лише як географічне місце, а як символ трансформації – від периферійного існування до інтегрованого міського життя. У цьому контексті родинна історія виконує функцію культурного коду, через який передається досвід мобільності, адаптації та соціального піднесення. Отже, текст відображає не просто біографічний епізод, а процес символічного осмислення імміграції як складової формування ідентичності, де минулі труднощі переосмислюються як необхідний етап

становлення і закріплення нового соціального статусу. Канада не зустріла бідних, проте роботящих українців із обіймами: *«Бо мій дід був людиною з розумом і сміливістю діяти самостійно, і він не був великим прихильником влади. Томаш, якого відправили працювати на ферму – англійського чи українського походження, ніхто не знає – вважав умови жахливими: з чоловіками поводитися набагато гірше, ніж з худобою, змушували спати на грубих нарах, вбудованих у сарай, і давали їсти помії»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 62-63].

Ситуація для емігрантів в Канаді на початку ХХ століття під час «Великої Депресії» («Great Depression», 1929-1933 рр.) загострилась. Дідусь авторки Томаш опинився в дуже скрутному становищі [186, с. 157]. Йому ніде було жити: *«Це розпал Великої депресії: його стара робота на ливарному заводі зникла. І мій дід так само як і тисячі чоловіків, які сплять без діла вночі, просив роботу вдень, не маючи жодних прав у безкоштовних їдальнях, що виникли по всьому місту. Адже вони призначені лише для одружених чоловіків із сім'ями»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 64].

У романі Дженіс Кулик-Кіфер емігрантське життя родини Соловських постає як багатшаровий процес трансформації культурної ідентичності, що охоплює три покоління та демонструє поступовий перехід від травматичного досвіду вигнання до інтеграції в нове суспільство при частковому збереженні національних традицій. Перше покоління – дідусь Томаш і бабуся Олена з доньками Вірою та Наталією – репрезентує етап вимушеної еміграції, позначений злиднями, соціальною нестабільністю та адаптаційним шоком. У їхньому досвіді культурна ідентичність виступає насамперед як ресурс виживання, що підтримується через побутові практики, мову та родинну пам'ять, але перебуває під постійним тиском нових реалій. Друге покоління – Віра та Наталія з власними сім'ями – демонструє вже відносну соціальну стабілізацію та покращення життєвих умов. Водночас саме на цьому етапі особливо виразно проявляється феномен культурної двоїстості: інтеграція в нове середовище поєднується зі свідомим збереженням українських традицій. Українська мова залишається не лише засобом комунікації, а й маркером ідентичності, що забезпечує тяглість між

поколіннями та слугує символом належності до спільного культурного простору. Третє покоління, представлене самою авторкою, фіксує ще складніший рівень ідентичнісної багатовимірності, коли етнічне походження співіснує з повною включеністю в іншу культурну систему. У цьому випадку ідентичність набуває характеру «пам'яті про походження», яка не зникає, але поступово трансформується під впливом асиміляційних процесів. Таким чином, у творі Кулик-Кіфер емігрантська родина постає як модель поступової еволюції культурної ідентичності від травматичного досвіду втрати батьківщини до складної багатосарової самоідентифікації, де українські традиції функціонують як елемент культурної спадковості й одночасно як простір постійного переосмислення: *«Я виросла україно-канадкою з нотками польської національності, людиною, якій було легше вивчити французьку та німецьку, ніж мову, яку намагалася втиснути мені в язик моя суботньо-ранкова українська школа. Для мене етнічна приналежність була не добровільною справою їжі та одягу, а поєднанням старого та нового місця, особистої та громадської історії – поєднанням, яке глибоко вривається в шкіру»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 7].

Дженіс виокремлює мовне питання. Яка ж вона, українська мова для Дженіс? [186, с. 157] *«Це чудова мова, набагато м'якша за російську; деякі слова звучать для мене так, як їхні англійські еквіваленти ніколи не зможуть»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 258].

Авторка говорить, що їй дуже соромно, що вона не може вільно висловити думки українською мовою. Дженіс ніколи не вміла співати патріотичні пісні в Канаді, бо це – вияв «ідентичності» [186, с. 157]: *«Мій рот відкритий, але жодного звуку не видає. Я не можу співати ці патріотичні пісні, так само як не можу співати «О, Канадо!» вдома. Цей публічний прояв вірності нації, батьківщині, історії, цей простий акт приналежності – це те, що я ніколи не могла зробити. Це пов'язано з тим, наскільки складним і напруженим є світ нації та батьківщини – наскільки неможливо вмістити їх у кілька музичних тактів, прапор світів. Це пов'язано з найскладнішим для мене світом: мовою»* (Переклад

наш – Марія Ільницька) [198, с. 258]. Проте в кінці книги спогадів мисткиня дає відповідь на мовне питання [186, с. 157]. Авторка говорить наступне: *«З того моменту я почала усвідомлювати слова, я ніколи не була певна, яка моя мова рідна. Українська мова мого дитинства, коліскові та безглузді рими, була моїм першим досвідом мовлення, але мовою, якою я користувався, коли стала достатньо дорослою, щоб говорити самостійно, була англійська»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 258].

Сім'я Соловських з перших днів еміграції знала що означає бути «чужими» в Канаді: *«У день, коли моя сім'я переїхала, одна з сусідок, блондинка на ім'я Клейрол з нафарбованими нігтями в колір, схожий на крововилив, підійшла привітатися. Коли моя мама представилася, сусідка сказала: «Я думала, що люди з такими іменами, як ваше, прибирають будинки людей з такими іменами, як наші». Це не було сказано зі злим наміром; злоба вимагає енергії. Але моя мама ніколи не могла забути послання, що було приховано в цьому зауваженні: ти не така як ми; ти тут не належиш»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 193]. Кожна ніч для Олени була жахом. Її тіло щоночі кусали блохи, що жили в матраці [186, с. 158]: *«З них чотирьох саме вона прокидається о другій годині ночі, вкрита червоними, укусами від клопів, що поспухали. Провітривши матраци, вони виносять залізні ліжка на подвір'я, обливають їх бензином і запалюють сірники. Можна почути як клопи тріщать у полум'ї. Але наступної ночі комахи повертаються, такі ж люті, як і завжди»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 124].

У наведених фрагментах Дженіс Кулик-Кіфер через мікроситуації повсякденного життя розкриває механізми формування досвіду «чужості» в еміграції, який постає не як абстрактна категорія, а як постійно відтворювана соціальна реальність. Перший епізод із сусідкою Клейрол демонструє приховану форму символічного виключення. На перший погляд, ситуація позбавлена відкритої агресії, однак висловлена фраза містить чітке маркування ієрархії: «ти не така як ми; ти тут не належиш». Важливо, що авторка наголошує на «нейтральності» тону, підкреслюючи, що дискримінація може функціонувати не

лише через пряму ворожість, а й через буденну, майже буденно-«ввічливу» мову. Таким чином, культурна ідентичність емігрантів конструюється через досвід постійного нагадування про їхню «інакшість», яка закріплюється в соціальному погляді оточення. Другий фрагмент, присвячений побутовим умовам життя родини, переводить проблему «чужості» у площину тілесного й матеріального досвіду. Укуси клопів, безсонні ночі та безперервна боротьба з антисанітарією символізують нестабільність і вразливість емігрантського існування. Повторюваність ситуації – знищення клопів і їхнє повернення – набуває метафоричного значення циклічної незавершеності процесу адаптації, у якому тимчасове полегшення не скасовує системної проблеми маргіналізації. Отже, обидва епізоди взаємодоповнюють одне одного: перший окреслює соціально-психологічний вимір виключення, другий матеріально-побутовий. У сукупності вони формують цілісну картину еміграційного досвіду як стану тривалого перебування «між» культурами, де ідентичність постійно піддається випробуванню через зовнішні та внутрішні форми маркування «чужості».

Дженіс Кулик-Кіфер через образ кухонного буфету вибудовує символічну модель Батьківщини як простору пам'яті, втрати та емоційної тяглості поколінь. Побутовий предмет тут набуває статусу культурного знака, у якому матеріальне поєднується з історичним і родинно-емоційним. Буфет, виготовлений руками зведеного брата дідуся, постає не просто як функціональна річ, а як уособлення праці, майстерності та родинної солідарності, що були закорінені в «староміщанському» житті в Україні. Сам факт його збереження і транспортування до еміграції засвідчує, що родина не змогла вивезти повноцінну батьківщину, але змогла зберегти її фрагмент у вигляді матеріального об'єкта. Водночас для бабусі Олени цей предмет має виразне естетичне й соціальне значення: буфет як «перша гарна річ у вітальні» символізує не лише побутове покращення, а й певний момент гідності, стабільності та впорядкованості життя, який був втрачений у процесі еміграції. Таким чином, «креденс» функціонує як осередок пам'яті, що зберігає у собі уявлення про втрачений світ. Отже, у творі буфет перетворюється на матеріалізований символ Батьківщини, який поєднує

родинну історію, працю предків і ностальгію за простором, що залишився поза межами емігрантського досвіду. Через цей предмет авторка демонструє, як культурна ідентичність може концентруватися у речах повсякденного вжитку, набуваючи статусу носія колективної та особистої пам'яті [186, с. 158]: *«Однією з небагатьох речей, які моя бабуся змогла взяти з собою у свою довгу подорож через Балтійське та Північне моря та через Атлантику, була мініатюрна шафа з відкидним дзеркалом в обрамленні гребінчастого дерева»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 26]. Для самої ж авторки той кренденс був зайвим. Тут ми бачимо цінності поколінь [186, с. 158]: *«Я ніколи не питала, чому цей зайвий предмет меблів був захований, або чи можу я користуватися цією шафкою замість скриньки для взуття, в якій зберігалися мої скарби. Мабуть, я усвідомлювала, наскільки недоречно вона би виглядала серед однотонних соснових меблів у моїй кімнаті. Вони були повністю світлі, у стилі скандинавського модерну»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 26].

Авторка через побутову деталь ставлення до шоколаду як улюбленого смаколика бабусі акцентує увагу на соціально-економічному досвіді родини та його впливі на формування ментальних установок. У спогадах про життя в Староміщині сім'я Соловських постає в умовах обмежених матеріальних можливостей, де навіть такі «дрібні радощі», як шоколад, набували значення рідкісної розкоші. Це дозволяє простежити, як економічна нестабільність трансформується у стійкі психологічні моделі поведінки. Образ бабусі Олени є показовим у цьому контексті: навіть після переїзду до Канади та суттєвого покращення фінансового становища родини, її ставлення до шоколаду залишається незмінним. Він продовжує сприйматися не як буденний продукт, а як символ надлишку та недоступної раніше розкоші. Така інерція сприйняття свідчить про глибоко вкорінений досвід дефіциту, який формує довготривалі установки навіть у нових соціальних умовах. З імагологічного погляду цей епізод демонструє взаємодію матеріального та символічного рівнів культури: продукт повсякденного вжитку перетворюється на маркер соціальної пам'яті та індикатор життєвого досвіду. Шоколад у свідомості героїні функціонує як культурний код

бідності минулого, що продовжує впливати на поведінку в умовах достатку [186, с. 158]: *«Моя мама досі шалено любить шоколад: на Великдень, Різдво чи день народження, коли вона отримує забагато коробок цукерок «Black Magic» чи «Moirs Gold», то вона розкладає шоколад по всіх закутках будинку. А потім вона не може знайти його місяцями, навіть роками»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 96-97].

Попри злидні й важке фінансове становище дочки Томаша й Олени завжди були гарно вдягнені. Адже Олена була швачкою. Тканину для нарядів часто давали вчительки дочок зі школи міс Фергюсон (Miss Ferguson) і міс Сінклер (Miss Sinclair): *«Віра та Наталя, в однакових сукнях з такої ж блідої, тонкої, тканини з рюшами, з рукавами, схожими на маленькі хмаринки, та тонкими ременями, протягнутими крізь блискучі щитки. Вони могли їсти черствий хліб і пити кисле молоко, але виглядали, як каже одне з прислів'їв часів Великої депресії, на мільйон доларів»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 136]. У Віри і Наталі не було ляльок в дитинстві: *«Величезна бідність, потреба, про яку свідчать ці ляльки, що були зроблені з підшов взуття й товчачки для картоплі»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 100]. Таким чином, у цьому епізоді одяг постає не просто як побутова необхідність, а як елемент культурної ідентичності та соціальної репрезентації. Він виконує функцію символічного «захисту» від маргіналізації, дозволяючи родині зберігати відчуття власної вартості та належності до впорядкованого соціального простору навіть у ситуації вимушеної еміграції.

Праця з землею функціонує як форма збереження зв'язку з Батьківщиною, своєрідний культурний код, через який підтримується тяглість пам'яті про «втрачений простір». Земля в цьому контексті набуває значення «материнського» начала, життєдайного, пов'язаного з ідентичністю та корінням. Праця на землі виступає не лише економічною діяльністю, а й способом самозбереження та відтворення етнокультурної ідентичності в умовах діаспори. Канада як новий простір життя не руйнує цю модель, а радше стає середовищем її адаптації та продовження. Бабуся Дженіс Олена в Торонто так само як і в Староміщині садила

город, збирала врожай, обожнювала квіти в саду: «...Сад моєї бабусі й дідуся в Торонто, мабуть, здавався віддзеркаленням їхніх вузьких смуг землі на Староміщині. Тут, як і там, росла квасоля, полуниця, огірки, що в свою чергу годувало родину влітку та взимку. Майори, жоржини, кручені паничі ...» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 29]. Лише земля була справжньою Батьківщиною для бабусі Олени: «... Сильна любов до землі: це був її єдиний справжній дім» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 30].

Проблема самоідентичності самої авторки дуже тісно переплітається із мовним питанням. Тобто моя рідна мова – то є мій народ – то є моя сутність [186, с. 158]: «Я, якщо не єдина добра, то єдина українка. Не українка-канадка: на цій зустрічі моя ретельно вивірена ідентичність зникає; я втрачаю дефіс, який завжди розмежовував мене часом і дистанцією зі Старим Місцем, і тим, що там відбувалося. Я тут, щоб встановити певний зв'язок з цими жінками, які здаються схожими на мене, але походять з культури, яку моє власне походження визначило, часто найжорстокішим чином, як Іншу» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 190].

Про внутрішні конфлікти із самовизначенням дізнаємося від авторки після слів : «Я народилася в Канаді, що для моєї родини означало місце таке ж чисте, таке ж вільне, як саме майбутнє. Але я також народилася з їхнього життя, з усього, ким вони були, і з чого вони походять» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 14].

Староміщина – це місце самоідентифікації самої авторки. Тому для авторки була такою важливою подорож до України, а саме на Батьківщину матері – Староміщину [186, с. 158]: «Я намагаюся пояснити свою одержимість Староміщиною, потребу відвідати місце, де не залишилося родичів, які б мене зустріли. З обличчя Софії видно, що вона не розуміє. «Я хочу побачити це на власні очі», – кажу я, але я обмовилась, і замість цього вийшло: «Я хочу побачити себе»» (Переклад наш – Марія Ільницька) [198, с. 259-260]. Центральним стає мотив втрати Батьківщини як фізичного простору та трансформації її у простір пам'яті й уяви. Масова депортація селян і зникнення мешканців Староміщини

зумовлюють не лише демографічну зміну, а й розрив безперервності культурної та родинної історії родини Соловських. У цьому контексті зникнення дому бабусі Олени та знищення саду символізують руйнування матеріальних маркерів ідентичності, через які конструювалася зв'язок поколінь. Особливої семантичної ваги набуває цитата, у якій акцентується не на самому будинку, а на його «відчутній відсутності». Таким чином, простір Батьківщини постає як «привид», тобто як пам'ять про втрату, що зберігається у свідомості, але більше не має фізичного втілення. Це свідчить про перехід від матеріальної до ментальної форми ідентичності, де реальне місце заміщується уявним образом, сформованим ностальгією та родинною пам'яттю. Водночас важливим є й особистісний вимір цього досвіду: Дженіс переживає символічне відокремлення від простору походження своїх предків, що підкреслює розрив між поколіннями та географічну дистанцію, яка унеможливує безпосередній контакт із «витоком» родинної історії. Проте завершальний акцент на прагненні передати знання про українське походження власним синам свідчить про компенсаторний механізм збереження ідентичності. У цьому випадку культурна належність не зникає разом із втраченим простором, а трансформується у форму наративної пам'яті, яка підтримується через сімейну оповідь, самоідентифікацію та усвідомлену передачу традиції наступним поколінням: *«Воно приховує те, що я шукаю – не будинок Олени, де народилася моя мати, а привид того будинку, його відчутну відсутність»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [186, с. 278]. Авторка немов символічно показала відокремлення себе від місця народження прашурів.

Проте мисткиня бажала, аби її сини знали й пишалися українським походженням [186, с. 158]: *«Що б сталося, якби наші сини поїхали з нами; наші сини, які не відчують себе роздвоєними чи подвоєними, а просто канадцями, і які відчують на собі зовсім інший тягар, не такий як мій? Я хочу, щоб вони знали Старе Місце, щоб вони мали повніше уявлення про те, хто вони є»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [186, с. 237].

Дженіс після подорожі із чоловіком до України врешті-решт визначилася, де її справжній дім [186, с. 158]: *«Польща, Україна: я не хочу вибирати між ними чи*

*розділити мою вірність... Я кажу Майклу, чого я насправді хочу – повернутися додому»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [186, с. 303].

Максін Гонг Кінгстон (Maxine Hong Kingston, 湯婷婷) народилася 27 жовтня 1946 року в Каліфорнії. За Чжао Цін (Zhao Qing) Вона видатна китайсько-американська письменниця, батьківщиною якої є Сінь Хуей, провінція Гуандун [219, с. 172]. Дослідники зазначають, що Максін Гонг Кінгстон була однією з репрезентативних письменниць у період розквіту американсько-китайської літератури (The flourishing period of American Chinese literature, 1980-1990), також вона отримала численні нагороди, а саме: Національну книжкову премію (the National Book Award), Премія Національного кола книжкових критиків (the National Book Critics Award for Nonfiction), премію Пен Вест (the PEN West Award for Fiction) за художню літературу тощо [219, с. 172].

Девід Лейвей Лі (David Leiwei Li) стверджує, що емігрантська проза позначен глибоким зосередженням на рідній емігрантам культурі, міфам та customs [203, p. 45]. Zhao Qing sees most of the artist's novels as based on her mother's stories about Chinese myths, traditional culture, and ancient legends. The novel "The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts" ("The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts", 1976) is based on Chinese stories, depicts the frustrations and struggles of immigrant women in America, as well as the different attitudes to trauma that lead to their different fates. Kingston wrote this novel from the perspective of Chinese immigrants and revealed the living conditions and their psychological impact [219, p. 172].

Як зазначає Цянь Ван (Qian Wang), американці китайського походження шукають свою ідентичність, становище та власність у цій численній культурі з моменту, коли вони ступили на землю Америки як окрема етнічна група в американській історії [245, с. 758]. На думку Цянь Ван, китайців в еміграції відверталися від своєї локальної культури, поступово втрачали рідне коріння та прагнули бути прийнятими мейнстрімною культурою, але водночас були відкинуті. Вони належать до групи «Діапоранів» ("Diasporans") з точки зору постмодернізму. Американці китайського походження, які перебувають у стані

складного вибору між самовідторгненням і страхом бути відкинутими, гостро потребують знайти шлях до порятунку. Цянь Ван вважає, що Кінгстон, як одна з представниць другого покоління китайсько-американців, також опинилася в цьому складному становищі. «Воїтельниця» – це книга з автобіографічним забарвленням; де «Я» – це американська дівчина китайського походження, яка виховувалась в американському середовищі, але також перебувала під впливом своєї матері – представниці китайської культури. Цянь Ван наголошує, що вона намагається всіма силами втекти з «таємничого та феодального» Китаю до «відкритої та освіченої» Америки, застрягнувши посеред двох культур. За Цянь Ван, мисткиня, прагнучи втекти з цього примарного світу, вирішує бігти в напрямку прийняття американським суспільством, але знову отримує відмову [245, с. 758].

Т. Біляніна зазначає, що азійсько-американських письменників нерідко звинувачують у «торгівлі власним народом», надмірній екзотичності. Так висловлювались критики Пол Чан та Бенджамін Тонг про творчість Максін Гонг Кінгстон: «the selling out of her own people» [9, с. 102]. Як вважає Т. Денисова, американська реальність із імігрантською підосною – традиційна тема для мультикультуральної Америки, хоча атмосфера, реалії цього буття щоразу різні, буде це проза Емі Тан (Amy Tan, 譚恩美, 1952 ) чи Максін Гонг Кінгстон, Філіпа Рота (Philip Roth, 1933-2018) чи Аскольда Мельничука (Askold Melnyczuk, 1954) - адже сприйняття однакових обставин залежить від ментальності того, хто занурюється у цей дискурс [37, с. 60].

Девід Лейвей Лі стверджує, що історичний вихід «Воїтельниці» в суспільну культуру надав Азійській Америці таку популярність в сфері літератури, то ж не дивно, що її сприйняття стало суперечливим. На думку дослідника, інтерпретаційні розбіжності щодо значення книги, по суті, стали миттєвою боротьбою за владу між домінуючою культурою та етнічною спільнотою як за авторитет, так і за дію азійсько-американської артикуляції. Хто має право говорити про Азійську Америку та від її імені? Якою мовою є відповідна етнічна мистецька репрезентація? Як письменниця меншості, що публікується в мейнстрімній пресі, має домовитися про свою подвійну аудиторію і кому вона

завдячує вірністю? Ці та пов'язані з ними запитання, які зустріли «Воїтельницю», розкривають репрезентативний тиск, який довелося витримати цьому єдиному тексту, і їхні відповіді також неминуче видають різні концептуалізації нової азіатсько-американської культури. Центральним у дискусії про «Воїтельницю» є боротьба за визначення, особливо між новими кадрами етнічних націоналістів і основними феміністськими та формалістськими критиками, за значення «Азіатської Америки» [203, с. 45].

Лай Акон-Чань (Lai Acon-Chan) пише: «роман «Воїтельниця» Максін Гонг Кінгстон «це не лише спроба зберегти її китайське походження, а й спосіб підтримувати діалог між китайським та американським суспільствами, з яких її «китайсько-американськість» постає як гібрид»» [146].

Синтія Чжан (Cynthia Zhang) зазначає, що кожен розділ роману висвітлює персонажа з різноманітними типами ідентичності: етнічними, гендерними, сімейними та професійними. «Воїтельниця» складається з п'яти розділів [260, с. 6]. На думку групи дослідників, ми можемо дізнатися в кожному розділі про історії про п'ятьох китайських жінок, які є надихаючими образами «воїтельці» для юної Кінгстон у її дитячих спогадах [139, с. 101].

У романі «Воїтельниця» ми бачимо, як Кінгстон не втратила свою китайську ідентичність в Америці. Китайські емігранти – гучні й самобутні [186, с. 159]: *«Іммігранти, яких я знаю, мають гучні голоси, що неприродньо до американських звичний тонів навіть після років, проведених далеко від села, де вони гукали своїх друзів через поля. Я не могла зупинити крики своєї матері в бібліотеках чи по телефону... Манера спілкування китайців була гучна. Тільки хворі люди шепотіли»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [177, с. 13].

У першому розділі «Жінка без імені» («No Name Woman») мати мисткині Хоробра Орхідея (Brave Orchid) розповідає історію про сестру чоловіка. Історія забутої дівчини, яка народила позашлюбну дитину, вбила дитя й наклала на себе руки тим часом, як її чоловік емігрував до Америки та давно про неї забув. Тут ми бачимо трагедію не однієї дівчини, а всіх дівчат в цілому. Тобто головне повідомлення від Хороброї Орхідеї було наступним: дівчата мають бути

покірними й терплячими. Основним є зображення тотального соціального виключення жінки як механізму символічного «анулювання» її особистості. Образ «жінки без імені» функціонує не лише як сюжетний персонаж, а як узагальнений символ знеособлення, коли індивідуальність повністю стирається під тиском колективної моральної норми. Акт насильства з боку громади демонструє, що вигнання тут має не лише соціальний, а й екзистенційний характер. Руйнування особистих речей стає способом знищення пам'яті про людину, тобто спробою викреслити її з системи родинних і суспільних зв'язків. Особливо промовистим є мотив заборони на ім'я. Ім'я в культурному вимірі є маркером ідентичності, правом на існування та визнання. Його відсутність у назві розділу підкреслює повну втрату суб'єктності героїні: вона існує лише як функція соціального осуду, а не як особистість. Трагічний фінал свідчить про крайній ступінь внутрішнього та зовнішнього тиску, коли жінка не має жодного простору для виживання ні в суспільстві, ні поза ним. Символічна смерть у воді посилює мотив очищення та забуття, але водночас і остаточного стирання сліду її існування. Отже, цей сюжетний епізод розкриває жорстку модель патріархального суспільства, де жінка може бути позбавлена не лише соціального статусу, а й самого права на ім'я, тобто на індивідуальність і пам'ять про себе [186, с. 159].

Цюань Ван (Quan Wang) стверджує, що в розділі «Жінка без імені» мати, щоб навчити доньку сексуальних стосунків, розповідає історію про ганебну вагітність тітки. Однак, з фрагментарного оповідання матері, донька робить зовсім інший висновок, а саме: пробудження феміністичної фігури «безіменної жінки», а не про принизливе зображення хибного прикладу [244].

Хоробра Орхідея мала на меті із допомогою цієї «ганебної» історії сім'ї виховувати в доньці мораль про цнотливість, про те що відбувається із жінкою якщо вона має сексуальні відносини із незаконним чоловіком і до чого це може призвести. Проте героїня сприйняла цю історію як тотальний жах й знуцання над жінкою як особистістю.

У другому розділі під назвою «Білі тигри» («White Tigers») читач поринає у світ міфу про Хуа Мулань (花木兰). Семі Людвіг (Sämi Ludwig) вважає, що ми

дізнаємося про численні релевантні образи-символи на Білого журавля, Білого тигра, Білого кролика та Білого коня в традиційному китайському культурному контексті, починаючи з порівняння значень на Заході та в Китаї [210, с. 11].

Не дарма розділ роману має саме білий колір в назві, адже це колір смерті, жаху й трауру. Натомість образ тигра має значення могутності та сили. Можемо стверджувати про певний дисбаланс назви. В «Білих тиграх» батьки із легкістю віддали єдину дочку Мулань на навчання бойовим мистецтвам духовним наставникам. Кінгстон так само як і Мулань мріяла бути вільною від кутів традиційних статутів. Мисткиня не дарма в кожному розділі роману «Воїтельниця» підіймає тему несправедливості щодо китайських жінок. Світ змінювався, проте закоренілі традиційні поняття про місце жінки в китайському суспільстві не змінювалися. Хуа Мулань володіла сильним військом, вони усюди перемагали. Вона вийшла заміж за коханого чоловіка й народила дитину. Дуже нелегко одразу зрозуміти, це мрія, реальність чи сон. Нараторка уявляє себе такою ж сильною, як і Хуа Мулань [186, с. 159]. Максін Кінгстон у другому розділі також підіймає важливе гендерне питання про значущість жінки в традиційному китайському суспільстві: *«Коли хтось із моїх батьків або сільських емігрантів казав: «Годувати дівчаток – це годувати вашерів», я билася по підлозі та кричала так сильно, що не могла говорити. Я не могла зупинитися... «Немає жодної вигоди у вихованні дівчаток. Краще вирощувати гусей, ніж дівчаток»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [177, с. 55]. У тексті міфологічний матеріал органічно переплітається з автобіографічними елементами, що дозволяє авторці поєднати культурну легенду з особистим досвідом і тим самим актуалізувати проблему соціальної нерівності в різних історичних і культурних контекстах. Образ Мулань у цьому прочитанні виходить за межі традиційного героїчного наративу й набуває значення символу жінки, яка змушена долати обмеження, накладені гендерними нормами суспільства. Водночас паралель із власною біографією письменниці посилює художній ефект: дискримінація постає не як абстрактна тема, а як пережитий досвід, що охоплює як культурну, так і соціальну сфери. Особливої уваги набуває мотив расової дискримінації в США, який авторка

вводить через досвід перебування в іншому культурному середовищі. Усвідомлення власної інакшості як американки китайського походження підкреслює багаторівневість дискримінації: вона проявляється не лише через стать, а й через етнічну приналежність. Таким чином, особистий досвід стає продовженням і конкретизацією ширшої теми нерівності, а текст вибудовує діалог між міфом, історією та сучасністю [186, с. 159]: *«Колись я працювала у магазині художніх товарів, де продавали фарби художникам. «Замов ще цієї нігерсько-жовтої фарби, будь ласка?» – сказав мені начальник. «Яскрава, чи не так? Нігерсько-жовта фарба». «Мені не подобається це слово», – мусила я сказати своїм поганим, маленьким людським голосом, який не справляє жодного враження. Начальник ніколи не зволив мені відповіст»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [177, с. 55-56].

Роботи авторки змінювалися, проте, на жаль, зневажливе ставлення до неї через китайське походження залишалось. Кінгстон любила свою роботу, проте постійно відчувала напругу до себе зі сторони свого керівника [186, с. 159]: *«Мені потрібно щось робити не лише з тупими расистами, а й з тиранами, які з якоїсь причини можуть позбавити мою сім'ю їжі та роботи. Моя робота – це моя єдина територія»* (Переклад наш – Марія Ільницька) [177, с. 59]. Її керівник був справжнім расистом. Одного разу він спеціально обрав саме той ресторан для банкету, який пікетували організації Конгрес расової рівності (Congress of Racial Equality, C.O.R.E) й Національна асоціація просування кольорових людей (National Association for the Advancement of Colored People, NAACP) [186, с. 160]: *«Ви знаєте, що ресторан, який ви обрали для банкету, пікетує Організація Конгрес расової рівності (CORE) та Національна асоціація просування кольорових людей (NAACP)? – пропищала я. – Звичайно, знаю. – Бос засміявся. – Ось чому я його й вибрав...»»* [177, с. 59].

Нараторка описує життя матері (Хороброї Орхідеї) у третьому розділі «Шаман» («Shaman»). Назва розділу дозволяє читачеві зробити догадки, що шаманом і є мати Максін Гонг Кінгстон. Хоробра Орхідея співіснує у світі із «привидами». «Привиди» («鬼») – це люди, мову яких вона не розуміла [186, с.

160]. Хоробра Орхідея постає як надзвичайно старанна студентка, і мисткиня підкреслює свою гордість за її наполегливість і досягнення. Авторка також відтворює життя матері до еміграції в Китаї, де вона посідала високий соціальний статус і була шанованою лікаркою. Проте після переїзду до США ситуація кардинально змінюється: соціальний статус родини знижується, і всі її члени змушені виконувати важку фізичну працю, зокрема в пральні, що символізує втрату професійної реалізації та вимушену адаптацію до нових економічних і соціальних умов [186, с. 160].

У четвертому розділі «У західному палаці» («At the Western Palace») Кінгстон знайомить читача із історією скаліченої долі й понівеченої душі своєї тітки Місячної Орхідеї (Moon Orchid). Тридцять років Місячна Орхідея терпляче чекала на свого чоловіка, який емігрував в Америку. Нарешті вона вирішила приїхати в Сполучені Штати до сестри та зустрітися із чоловіком. Місячна Орхідея вихована за всіма китайськими традиціями й канонами. Вона – втілення покори й смирення. Зрештою виявилось, що її чоловік вже давно одружений і соромиться своєї традиційної китайської дружини. Місячна Орхідея збожеволіла. Це трагедія багатьох жінок, які так і не дочекалися своїх чоловіків з-за кордону [186, с. 160]. Історія Місячної Орхідеї вибудовується як трагічний наратив, у якому тривале очікування чоловіка стає формою психологічного й соціального самозречення. Авторка підкреслює, що героїня вихована в системі традиційних китайських цінностей, де жіноча покора й смирення сприймаються як чесноти. Це формує її пасивну життєву позицію, у якій власні потреби й автономія повністю підпорядковані чоловікові та родинному обов'язку. Таким чином, Місячна Орхідея постає не лише як індивідуальний персонаж, а як втілення соціально сконструйованої ролі жінки. Кульмінація сюжету оголює глибокий конфлікт між культурною пам'яттю й реальністю еміграційного життя. Традиційна жіноча ідентичність виявляється неактуальною в новому соціальному середовищі, де змінюються моральні та сімейні орієнтири. Психічний злам героїні (її божевілля) можна інтерпретувати як крайній прояв руйнування ідентичності, коли очікування не знаходить жодного підтвердження в реальності. У ширшому

контексті цей епізод набуває узагальненого значення: він відображає трагедію багатьох жінок, чиє життя було побудоване на очікуванні чоловіків і які залишилися без соціальної, емоційної та особистісної реалізації.

У п'ятому розділі «Пісня для сопілки Варвара» («A Song for a Barbarian Reed Pipe») Кінгстон описує, як їй важко нарешті подолати мовний бар'єр і припинити назавжди «мовчання». Коли Кінгстон була маленькою дівчинкою, Хоробра Орхідея підрізала їй язика, аби донька вільно розмовляла іноземними мовами. Проте це не допомогло дівчині в дитинстві швидко заговорити. Всі довкола лише чули «тишу» від маленької дівчинки та її сестри. Зрештою, Кінгстон знаходить духовні сили у своєму внутрішньому світі, щоб стати справжньою «жінкою-воїном» [186, с. 160]. У цьому фрагменті ключовою є тема мовчання як метафори культурної травми та втрати голосу в процесі міграційного й міжкультурного становлення. Кінгстон осмислює власний досвід не просто як мовну труднощі, а як глибший психологічний і ідентифікаційний бар'єр, що визначає її дитинство. Епізод із Хороброю Орхідеєю, яка символічно «підрізає язик» доньці, має виразно метафоричний характер. Він може бути прочитаний як спроба радикального втручання в мовну й культурну ідентичність дитини. Проте цей акт не дає очікуваного результату, а навпаки підсилює стан мовчання, який стає тривалим і майже тотальним. Мовчання дівчинки та її сестри набуває символічного значення «невимовленості» досвіду іммігрантів другого покоління. Воно відображає стан між двома культурами, коли жодна з мов не стає повністю «своєю», а комунікація ускладнюється не лише лінгвістично, а й емоційно та соціально. У ширшому контексті цей мотив можна трактувати як процес поступового подолання внутрішнього бар'єра: мовлення стає актом самоствердження та відновлення цілісності ідентичності. Таким чином, «тиша» в тексті постає не лише як відсутність мови, а й форма прихованого спротиву, який з часом трансформується у здатність до самовираження.

В інтерв'ю Максін Кінгстон говорить: «Як американка китайського походження, я вважаю, що письменництво – це нова сила, джерело сили, новий спосіб бути воїном у суспільстві. Ця влада базується на розумінні історії власного

народу; ця сила заснована на прийнятті старих історій і пісень. Коли хтось розповідає історії та співає пісні, інші отримують цю силу. Відповідальність письменника заключається в тому, щоб побудувати міст між собою та іншими, щоб допомогти іншим зрозуміти людину та суспільство» [139, с. 102-103].

Отже, Дженіс Кулик-Кіфер в книзі спогадів «Мед і попіл. Історія родини» зображує внутрішні пошуки й розуміння своєї ідентичності. Протягом всієї книги спогадів перед авторкою стоїть питання «хто я є?», на яке вона намагається знайти відповідь. «Мед і попіл» піднімає питання життя українських емігрантів в Канаді без прикрас і перебільшень, приниження, безгрошів'я та цькування. Також авторка піднімає проблему рідної мови: українська чи англійська. І тут ми бачимо, як канадська влада ще з дитячого садочку силоміць змушувала розмовляти лише англійською мовою.

До проблеми пошуку ідентичності звертається китайсько-американська письменниця Максін Гонг Кінгстон. Звернення до китайської міфології та легенд у романі «Воїтельниця» слугує засобом розкриття багатовимірного внутрішнього світу письменниці. Максін Гонг Кінгстон підіймає тему гендерної дискримінації. Міфологія інтегрується в автобіографічний дискурс.

### **Висновки до Розділу 3.**

Специфіка культурної ідентичності визначається через систему імагологічних маркерів, серед яких ключовими постають опозиції «свого» і «чужого», «Я» та «Іншого», а також етнокультурні, соціальні й історичні коди. Імагологія показує не лише те, як ми бачимо «іншого» або «чужого», а й допомагає зрозуміти нас самих, адже через ставлення до «чужого» проявляються наші власні цінності та уявлення.

Імагологічний підхід дає змогу простежити, як у творах Ольги Мак, Оксани Драгоманової та Саньмао моделюються образи ідентичності через взаємодію власного і чужого культурного досвіду.

Зокрема, у романі Ольги Мак «Жаїра» культурна ідентичність репрезентована через колоніальний код і мотив роздвоєності, що виявляється в образі головної героїні, яка перебуває між двома соціокультурними світами – світом колонізаторів і автохтонного населення. Засоби характеротворення (психологічна характеристика, внутрішні конфлікти, поведінка героїні) увиразнюють дисоціацію ідентичності та прагнення самовизначення. Ольга Мак на прикладі протистояння індіанців і колонізаторів показує процес поступової втрати індіанцями власної ідентичності. Одним із чинників цього процесу стають шлюби між португальцями та корінним населенням. Португальські колонізатори позбавляли індіанців їхніх земель, а також свідомо провокували ворожнечу між племенами, що призводило до взаємної ненависті та знищення. У результаті в індіанських племенах спостерігається відсутність єдності й спільної ідеї, що призвело до конфліктів між племенами індіанців.

У повісті «По той бік світу» Оксана Драгоманова змальовує нове покоління молодих українців-емігрантів, які, народившись уже за межами батьківщини, зберігають національну культурну ідентичність та дотримуються українських традицій і звичаїв. Також у творі акцентовано на згуртованості української громади в Аргентині. Тут маркером ідентичності виступає еміграційний досвід, що реалізується через мотиви асиміляції та подвійної належності. Через образ головного героя, його мовленнєві практики, поведінкові реакції та внутрішні переживання розкривається феномен гібридної ідентичності, а також колективний код єдності української діаспори.

В аналізованих творах топос виступає своєрідним «будівельним матеріалом» тексту, формуючи межі та структуру мовного простору. Узагальнюючи аналіз художньої прози Ольги Мак, Оксани Драгоманової та Саньмао, можна стверджувати, що проблема культурної ідентичності в їхніх творах постає як динамічний, багатовимірний процес, тісно пов'язаний із історичними обставинами, досвідом переміщення та міжкультурної взаємодії. У прозі Ольги Мак і Оксани Драгоманової домінує національно-історичний вимір ідентичності, де ключову роль відіграють колективна пам'ять, травматичний досвід. Їхні тексти

репрезентують ідентичність як простір боротьби, опору й збереження внутрішньої цілісності особистості. Натомість у творчості Саньмао культурна ідентичність набуває більш мобільного, відкритого характеру, формуючись у контексті міжкультурного діалогу, досвіду подорожей і життя «поміж культурами». Її проза демонструє здатність особистості інтегрувати різні культурні коди, зберігаючи при цьому власне «Я», що свідчить про перехід від замкненої до гібридної моделі ідентичності. Художня проза досліджуваних авторок демонструє еволюцію уявлень про культурну ідентичність від травматично зумовленої, захисної моделі до відкритої, діалогічної. Імагологічні доміанти при цьому виступають важливим інструментом репрезентації «свого» й «чужого», через які розкривається не лише специфіка національного досвіду, а й універсальні механізми осмислення людиною свого місця у світі.

Особливого значення набуває художній простір (топоси і локуси), який виступає не лише тлом подій, а й активним чинником формування ідентичності. У тревелогах Софії Яблонської простір подорожі дозволяє виявити зв'язок між культурною ідентичністю та історико-культурними умовами існування різних народів. Водночас дистанційованість авторки підкреслює позицію спостерігача, що впливає на спосіб репрезентації «іншого».

Саньмао відтворює власний унікальний досвід життя в складних умовах пустелі. Збірка оповідань «Історії Сахари» насичена імагологічними доміантами, які репрезентують образ європейців крізь призму сприйняття арабів – мешканців Сходу. У збірці Саньмао простір пустелі, а саме Західної Сахари, функціонує як локус адаптації та трансформації ідентичності: через зміну поведінкових моделей, мовленнєвих практик і повсякденного досвіду авторка поступово інтегрується в іншу культурну реальність. Саньмао правдиво змальовує психологічний портрет мешканців Іспанської Сахари. У збірці «Історії Сахари» вона порушує низку важливих соціальних проблем, зокрема работоргівлю в Ель-Аюні, неосвіченість місцевого населення – сахараві, низький рівень медицини або її повну відсутність у деяких місцях, антисанітарні умови життя, нестачу води, а також забобонність сахараві, яка перешкоджає їхньому розвитку. Окрему увагу авторка приділяє

проблемам ранніх шлюбів і насильства над малолітніми дівчатами після одруження. У творчості Саньмао, зокрема в збірці «Історії Сахари», культурна ідентичність розкривається через досвід глибокої особистої інтеграції в інше середовище. Пустеля Західної Сахари функціонує як символічний простір трансформації, де ідентичність не є сталою, а змінюється під впливом нових соціальних умов, мовних практик і повсякденних викликів. Водночас авторка поєднує інтимний вимір пережитого з соціально-критичним поглядом на реалії життя сахараві, акцентуючи на проблемах соціальної нерівності, обмеженого доступу до освіти й медицини, антисанітарії, забобонності, а також практиках ранніх шлюбів і насильства.

Книга спогадів «Мед і попіл. Історія родини» відкриває читачеві внутрішній світ Дженіс Кулик-Кіфер. Важливе місце у творі займає осмислення авторкою власної ідентичності та пошук відповіді на питання, ким вона себе відчуває – канадкою чи українкою за походженням. У книзі порушуються проблеми самоідентифікації, мови в житті українських емігрантів у Канаді, складного емігрантського досвіду українців, принижень з боку місцевого населення, а також гендерні питання. Автобіографічний дискурс Дженіс Кулик-Кіфер актуалізує екзистенційний код пошуку ідентичності, що реалізується через мотив пам'яті, мовної належності та соціального досвіду еміграції. Засоби саморефлексії, внутрішнього монологу та наративу спогадів дозволяють розкрити глибинні процеси самоусвідомлення. Зокрема, у книзі спогадів Дженіс Кулик-Кіфер «Мед і попіл» наявний тісний зв'язок мовного питання з проблемою самоідентифікації емігранта, оскільки мова постає ключовим маркером культурної належності. Дослідження засвідчило, що Канада для родини авторки символізує початок нового життєвого етапу, водночас збереження українських традицій виступає важливим чинником підтримання етнокультурної ідентичності. Аналіз еміграційного досвіду родини Соловських показав, що вони гостро усвідомлювали стан «чужості» в канадському соціокультурному середовищі, що має не лише особистісне, а й виразне історичне значення.

Кожен із п'яти розділів роману Максін Гонг Кінгстон «Воїтельниця» репрезентує персонажів із множинними ідентичностями, зокрема етнічними, гендерними, родинними та професійними, що підкреслює багатовимірність емігрантського досвіду. Письменниця актуалізує проблему гендерної дискримінації як у межах традиційної родинної моделі, так і в ширшому соціокультурному просторі американського суспільства.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження здійснено комплексний теоретико-літературний і компаративний аналіз художньої експлікації культурної ідентичності в українській і китайській діаспорній прозі ХХ століття, що дало змогу виявити її типологічні та індивідуально-авторські особливості, з'ясувати специфіку репрезентації ідентичності персонажів у межах владного, гендерного й міграційного дискурсів, а також окреслити роль імагологічних доміант і міжкультурних топосів у процесі художнього моделювання взаємодії західної та східної культур.

Проведене дослідження засвідчило, що культурна ідентичність постає як складний соціокультурний і ментальний конструкт, що ґрунтується на процесі самоідентифікації індивіда з певною культурною традицією та виконує функцію смислотворчого механізму у формуванні особистісної самості. Установлено, що культурна ідентичність має поліструктурний і багатовимірний характер та включає сукупність взаємопов'язаних компонентів, зокрема національну, соціальну, субкультурну, расову, гендерну та інші типи ідентичностей. Дослідження довело, що художній текст може функціонувати як форма свідомої репрезентації культурної ідентичності автора або як її латентний, неусвідомлений прояв, який, однак, активно декодується реципієнтом у процесі інтерпретації. Отже, культурна ідентичність постає як результат взаємодії імагологічних, гендерних, історичних і просторових кодів та виявляється через систему мотивів, засоби творення образів персонажів, художні деталі й організацію простору, що разом формують багатовимірну модель «Я» у співвіднесенні з «Іншим».

Культурний код формується системою мовленнєвих маркерів, символічних структур, асоціативних моделей, стереотипних уявлень та нормативно зумовлених поведінкових практик. Маркери, параметри та культурні коди постають взаємопов'язаними складниками культурної ідентичності, що репрезентують різні рівні її функціонування. Культурний маркер визначаємо як експліковану ознаку належності до певної культури (мова, традиції), яка виконує ідентифікаційну функцію; культурні параметри – це індивідуально зумовлений

ступінь і спосіб ідентифікації суб'єкта з культурою, що відображає рівень інтеріоризації її цінностей. Натомість культурний код – імплікована система символічних значень і смислів, яка забезпечує інтерпретацію культурного досвіду. Таким чином, культурну ідентичність трактуємо як багаторівневу систему, у якій маркери виступають носіями культурних кодів, а параметри визначають ступінь і форми їх засвоєння та репрезентації. Застосування цієї моделі уможливорює виявлення специфіки художніх текстів різних національних літератур.

У результаті аналізу системи джерел висвітлено особливості українських і зарубіжних дослідницьких студій, присвячених проблематиці культурної ідентичності. Культурна ідентичність у сучасній науковій думці постає як багатовимірний і динамічний процес, що формується на перетині індивідуального досвіду, колективної пам'яті та соціокультурних практик. Вона не є сталою характеристикою, а постійно конструюється у взаємодії «Я – Інший» і змінюється під впливом історичних і суспільних трансформацій. У західній традиції акцент зроблено на індивідуальному вимірі та наративному самоконструюванні ідентичності, тоді як у східній – на її колективній природі, що забезпечує культурну спадкоємність і соціальну згуртованість. Українські дослідження поєднують обидва підходи, підкреслюючи національно-культурний вимір і важливу роль літератури у формуванні історичної пам'яті та свідомості.

Аналіз текстів української і китайської літератури дав змогу виявити основні художні тенденції розкриття індивідуально-авторської типології культурної ідентичності на матеріалі творчості Олени Звичайної, Чжан Айлін, Докії Гуменної, Юн Чжан. Феномен міграційного дискурсу, зокрема у творчості Олени Звичайної та Юн Чжан, ґрунтується на конкретно-історичних обставинах і постає формою художньої репрезентації травматичного досвіду, зумовленого функціонуванням тоталітарних режимів. Творчість обох письменниць осмислена в межах теорії культурної та історичної травми, оскільки вона відображає наслідки насильницького втручання державної влади в приватне й колективне життя особистості. Тоталітарні режими сталінського Радянського Союзу та комуністичного Китаю періоду правління Мао Цзедуну сформували репресивний

соціокультурний простір, який визначив світоглядні настанови, ідентифікаційні кризи та наративні стратегії Олени Звичайної й Юн Чжан. Аналіз романів «Страх» та «Дикі лебеді: три доньки Китаю» засвідчує, що мотив патологізованої «схибленої» влади реалізується через дискурс страху, системний психологічний тиск і механізми символічного та фізичного насильства, спрямовані на деструкцію індивідуальної та національної ідентичності. У межах репрезентації тоталітарної свідомості цей мотив структурується низкою підмотивів, зокрема мотивом страху як інструменту контролю, мотивом страждання як наслідку репресивних практик та мотивом зневіри, що відображає втрату екзистенційних і ціннісних орієнтирів у суспільстві.

Аналіз текстів засвідчує принципову відмінність у способах художньої репрезентації воєнного досвіду в романі-хроніці «Хрещатий Яр» Докії Гуменної та прозі Чжан Айлін. У творі Докії Гуменної домінує документально-хронікальний тип зображення війни, зорієнтований на фіксацію історичних подій, просторово-часових координат окупації та колективного досвіду виживання в умовах нацистського терору. Авторка, як безпосередній свідок подій, вибудовує наратив пам'яті, у якому війна постає як зовнішня, об'єктивована реальність, зафіксована через детальний опис повсякдення окупованого Києва. Натомість у творчості Чжан Айлін переважає психологічний тип репрезентації війни, зосереджений не на подієвому ряді, а на внутрішніх переживаннях персонажів, їхніх екзистенційних конфліктах і травматичному досвіді життя в умовах японської окупації Гонконгу та Шанхаю. Війна в прозі Чжан Айлін постає не стільки як історичний факт, скільки як чинник деформації свідомості, емоційної фрагментації та кризи ідентичності, що визначає глибокий психологізм її художнього письма. Таким чином, якщо роман-хроніка Докії Гуменної репрезентує війну через призму документальної пам'яті та історичного свідчення, то проза Чжан Айлін інтерпретує її як внутрішню травму, втілену у сфері індивідуального досвіду й психоемоційного буття особистості.

У ході дослідження акцентовано роль імагології як міждисциплінарної галузі гуманітарного знання, предметом якої є вивчення літературних репрезентацій

«іншого / чужого» – інших суспільств, народів, країн, культурних середовищ; виявлено специфіку імагологічних доміант художнього світу прози Ольги Мак, Оксани Драгоманової, Софії Яблонської-Уден, Саньмао. На підставі аналізу текстів доведено, що в романі Ольги Мак «Жаїра» імагологічний підхід уможлиблює дослідження процесу деструкції ідентичності корінного населення – індіанців – унаслідок колоніального впливу. Образ головної героїні роману Ольги Мак репрезентує внутрішній конфлікт, пов'язаний із соромом за власне індіанське походження та відчуженням від родинного й етнічного коріння. Значну увагу в дослідженні приділено також проблемі трансформації ідентичності другого покоління емігрантів, зокрема українців в Аргентині, зокрема, в повісті Оксани Драгоманової «По той бік світу». Аналіз засвідчує, що молоде покоління української діаспори зберігає повагу до культурної спадщини, водночас зазнаючи змін у структурі власної ідентичності під впливом еміграційного досвіду. На основі історико-літературного аналізу зроблено висновок, що у збірці Саньмао «Історії Сахари» імагологічна опозиція «свого» й «чужого» слугує засобом репрезентації культурної відмінності між китайською культурою, носійкою якої виступає сама авторка, та культурою місцевого населення Іспанської Сахари – сахараві. Попри колоніальний статус Ель-Аюна як частини Іспанської Сахари, Саньмао зосереджується на зображенні локальної культури, традицій і звичаїв корінного населення, що засвідчує антропологічну та імагологічну спрямованість її письма.

Тревелоги Софії Яблонської-Уден «З країни рижу та опію», «Чар Марока», а також епістолярна збірка «Листи з Парижа. Листи з Китаю» формують транснаціональний жіночий дискурс, у якому жіночий досвід репрезентується як маргіналізований, але водночас опірний до доміантних патріархальних і колоніальних наративів, що поглиблює контексті нашого дослідження. Повісті Чжан Айлін «Хіть і пересторога», «Кохання в зруйнованому місті», «Золоті кайдани» репрезентують критику традиційного феодально-патріархального соціального устрою, в межах якого жіноче тіло й ідентичність підпорядкована механізмам соціального контролю, нормативності та дисциплінування. Аналіз

засвідчує, що проблематика жіночності виступає центральною тематичною домінантою художньої прози Чжан Айлін і реалізована через поєднання чуттєвого, психологічного та травматичного дискурсів, що відображають насильницьку природу культурних і соціальних практик. У процесі аналізу тревелогу «З країни рижу та опію» Софії Яблонської-Уден особливу увагу приділено давньокитайській традиції бинтування ніг, яка інтерпретується як форма біополітичного контролю над жіночим тілом і водночас як символічний акт фрагментації жіночої суб'єктності, що призводить до розщеплення цілісної ідентичності жінки. Жіночі образи у творчості Чжан Айлін постають як носії емансипативного потенціалу, орієнтованого на автономію, самоконструювання особистого щастя та збереження людської гідності, що зумовлює їхній опір традиційним родинним моделям і нормам феодально-патріархальної етики. У цих творах культурна ідентичність репрезентована як процес самовизначення в умовах взаємодії з Іншим, подолання культурних стереотипів і протистояння патріархальним і колоніальним моделям влади. У творчості Софії Яблонської-Уден вона постає транснаціональному просторі як результат міжкультурного діалогу та рефлексії Іншого, а у прозі Чжан Айлін переважає внутрішній конфлікт між індивідуальним прагненням свободи і тиском традиційної соціальної системи. Культурна ідентичність у досліджуваних авторок реалізована через художнє осмислення жіночої суб'єктності в умовах культурної нерівності й історичних трансформацій.

Аналіз тревелогів Софії Яблонської та Саньмао дозволив дійти висновку, що художня репрезентація культурної ідентичності в їхніх творах є багатовимірною і ґрунтується на поєднанні спостереження, особистого досвіду та культурної рефлексії. У «Далеких обрядах» Софія Яблонська не лише фіксує етнокультурну самобутність народів В'єтнаму, Камбоджі, Індокитаю, Індонезії та Нової Зеландії, а й вибудовує ширший гуманістичний дискурс, у межах якого культурна ідентичність осмислюється через призму універсальних проблем людства. Простір подорожі, організований через систему топосів і локусів, перестає бути нейтральним тлом і перетворюється на активний чинник формування смислів, що

впливають на розуміння «свого» і «чужого». При цьому авторська дистанція посилює позицію спостерігача, для якого інші культури постають об'єктом не лише опису, а й інтерпретації, що підкреслює складність процесу міжкультурного пізнання. У творчості Софії Яблонської топос набуває компаративного виміру: під час кругосвітньої подорожі письменниця здійснює зіставлення європейського та азійського культурних просторів, що сприяє глибшому осмисленню культурної відмінності й ідентичності.

Таким чином, у творчості обох письменниць культурна ідентичність постає як динамічна категорія, що формується на перетині простору, досвіду та міжкультурної взаємодії. Вона не зводиться до фіксованої етнічної належності, а розкривається як процес постійного осмислення себе й «іншого» в умовах культурної різноманітності світу. У дисертації проаналізовано поняття топосу як модусу відтворення дійсності, що полягає в репрезентації топографічних об'єктів і рецепції соціокультурного контексту їх виникнення, становлення та розвитку.

У результаті дослідження англомовної романістики Дженіс Кулик-Кіфер і Максін Гонг Кінгстон виявлено художні прийоми конструювання міжкультурних топосів. У проаналізованих творах Дженіс Кулик-Кіфер та Максін Гонг Кінгстон культурна ідентичність постає як складний, динамічний і багаторівневий процес самопошуку, сформовани в умовах міжкультурної взаємодії та соціального тиску. У родинній сазі «Мед і попіл. Історія родини» Дженіс Кулик-Кіфер ідентичність осмислена як постійне внутрішнє питання «хто я є?», яке не має остаточної відповіді, а супроводжує авторку протягом усього життя. Досвід представників української діаспори Канади показано через призму асиміляційного тиску та втрати мовного середовища. Особливо важливим є мотив мови як ключового маркера ідентичності: пріоритет англійської з раннього дитинства свідчить про спробу витіснення української культурної пам'яті, що, своєю чергою, ускладнює збереження етнічної самобутності.

Роман «Воїтельниця» Максін Гонг Кінгстон має в основі китайські оповідання, зображує розчарування та боротьбу жінок-емігранток в Америці, а також різне ставлення до травми, що призводить до їхньої різної долі. У творчості Максін

Гонг Кінгстон процес формування ідентичності також пов'язаний із досвідом культурної роздвоєності. Через звернення до китайської міфології та легенд авторка поєднує автобіографічний і міфологічний дискурси, створюючи багатовимірний образ жіночої ідентичності. У цьому контексті міф стає не лише елементом культурної спадщини, а й інструментом осмислення власного «я» в умовах міжкультурного існування. У романі інтеграція китайських легенд у автобіографічний наратив формує багатовимірну модель ідентичності. Гендерний аспект реалізується через мотиви дискримінації та самоствердження, а також через символічні образи й культурні архетипи. В обох авторок культурна ідентичність постає як результат взаємодії особистої пам'яті, мовного середовища, соціального досвіду та культурних наративів. Вона не є сталою категорією, а формується в постійному напруженні між збереженням коріння та адаптацією до нових культурних умов.

Проаналізовані тексти відображають ключові ціннісні орієнтири відповідної історичної доби, актуальні соціальні проблеми, а також внутрішні конфлікти, зумовлені досвідом життя за межами своєї рідної землі. Вивчення специфіки культурної ідентичності в українській і китайській літературі відкриває перспективи для студій, головним акцентом яких було б, зокрема, компаративне дослідження особливостей художнього моделювання ідентичностей персонажів у родинних наративах, приміром, у романістиці Марії Матіос, Христини Данилевської, Сюй Сяобінь, Мадлен Тієн та ін. Перспективним є студіювання проблем культурної ідентичності в контексті міждисциплінарних студій, поглиблене вивчення художньої літератури як інтелектуального коду суспільних трансформацій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія та критика. Основи теорії гендеру : навчальний посібник / відп. ред. М. Скорик. Київ : К.І.С., 2004. С. 426–445.
2. Алієва З. Образ «Я» / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. № 13. С. 3-6.
3. Ассманн А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко та ін. Київ : Ніка-центр, 2012. 437 с.
4. Астаф'єв О. Еволюція української еміграційної літературознавчої думки (від естетики неоромантизму до новітніх синтезів). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2017. Вип. 1. №27. С. 6-10.
5. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: від сюрреалізму до стилізацій. *Київські полоністичні студії*. 2019. Т. 35. С. 45-55.
6. Астаф'єв О. Містика смерті в ліриці української еміграції. *Сіверянський літопис*. 1999. № 1. С. 128-139.
7. Башкирова О. Художня репрезентація жіночості в сучасній українській романістиці. *Слово і Час*. 2020. № 6 (714). С. 72-86.
8. Бистрицький Є. Проект війни: від ідентичності до насильства. *Філософська думка*. 2015. №1. С. 61-74.
9. Біляліна Т. С. Жанрово-тематична своєрідність творчості Кьоко Морі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпро, 2019. 251 с.
10. Бондарчук О. Особливості топос-аналізу. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. № 2. С. 27-30.
11. Богачевська М. Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку. *Незалежний культурологічний часопис* І. Ч. 17. Львів, 2000. С. 4-13.
12. Богачевська-Хом'як М. Дума України – жіночого роду. Київ: Воскресіння, 1993. 110 с.
13. Бондарева О. Як нам досліджувати ідентичність? *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. (17). С. 84-86.

14. Бровко О. О. Основи компаративістики: навчально-методичний посібник. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2012. 215 с.
15. Бровко О.О., Ільницька М.Б. Типологічні сходження творчості Олени Звичайної і Чжан Айлін: мотиви конструювання ідентичності персонажів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2021. Вип. 48. С. 115-118.
16. Бровко О.О., Ільницька М.Б. Художня рецепція війни й окупації у творчості Докії Гуменної і Юн Чжан *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 42. Т.2. С.261-266.
17. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.
18. Василенко В. Місто як травма, або три обличчя Києва: Роман “Хрещатий Яр” Докії Гуменної. *Слово і Час*. 2016. №10. С. 31-43.
19. Ващинська І. І. Групові ідентичності: до проблеми дефініції поняття та конструювання класифікатора. *Вісник Львівського університету*. 2009. №3. С. 56–65.
20. Веретюк О. Скажи мені хто я? (Проблеми національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. №12. С. 69–73.
21. Вечоринська Т., Воробей О. Література китайської діаспори: імагологічний аспект. *Східний світ*. 2021. № 1. С. 93-101.
22. Вечоринська Т. Знайомство з сино-американською літературою: феномен Емі Тан. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2020. Вип. 1. С. 48-54.
23. Вечоринська Т. Огляд становлення й розвитку китайськомовної літератури в Таїланді. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2022. Вип. 1. С. 30-33.
24. Война М. Дискурс жіночого божевілля у психоделічному просторі прози Цань Сюе. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17. Т. 1. С. 411-421.

25. Война М. Досвід магічних обрядів як прояв «колективного несвідомого» у структурі художнього мислення Цань Сюе. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. Вип. 24. №1. С. 88-91.
26. Война М. Наративний лабіринт у творах Цань Сюе як інтерпретація смислових парадоксів Х. Л. Борхеса. *Мова і культура*. 2013. Вип. 16. Т. 5. С. 300-306.
27. Война М. О. Художня проза Цань Сюе: психоаналітична інтерпретація : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2016. 237 с.
28. Воробей О., Сокол А. Образи нових жінок-інтелектуалок у п'єсі Ся Яня «Ароматні трави на горизонті»: типологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. Т. 1. С. 149-156.
29. Воробей О. Східний романтизм та західний реалізм у китайській драматургії ХХ століття. *Сходознавство*. 2010. № 51. С. 18-24.
30. Вулф В. Власна кімната ; пер. з англ. М.Андрусик. Київ : Комбук, 2025. 232 с.
31. Гальчук О. В. Тексти по колу: пізнати себе в іншому : монографія. Київ : Цент учбової літератури, 2019. 268 с.
32. Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 3–9.
33. Гоменюк В. З епістолярію кореспондентки: співпраця Софії Яблонської із журналом «Нова Хата». *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*. 2017. Вип. 7. С. 436-448.
34. Грицик Л. В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції : монографія. Донецьк : Юго-Восток, 2010. 298 с.
35. Гуменна Докія. Хрещатий яр (Київ 1941–43). Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1956. 485 с.
36. Демчук О. А. Імагопоетика творчості Василя Махна : дис. докт. філософії : 035. Острог, 2024. 239 с.

37. Денисова Т. Н. Український міф в американському мультикультурному просторі. *Наукові записки. Філологічні науки. Національний університет "Києво-Могилянська академія"*. 2003. №21. С. 52–62.

38. Денисюк Ж. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1. №13. С. 309-315.

39. Джигун Л. Дискурсивний аналіз понять тревелог, щоденник, літературний портрет, сповідь. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2018. Вип. 23. С. 109–113.

40. Джигун Л. Жанр літературного тревелогу в структурі мемуарів українських еміграційних письменників. *Філологічний дискурс*. 2017. Вип. 5. С. 35-48.

41. Джигун Л. Літературний тревелог як жанр мандрівної прози: походження та історичний розвиток. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. Вип. 71. С. 24-29.

42. Драгоманова О. По той бік світу. Буенос Айрес: Вид.-во Миколи Денисюка, 1951. 155 с.

43. Желанова В. В., Матвієнко О. В. Національно-культурна ідентичність особистості: сутність та структура. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 49. Т. 1. С. 17-20.

44. Желуденко М.О., Сабітова А.П. Мова як індикатор моральних цінностей та чинник формування культури нації. Мова та мовлення: фундаментальні парадигми розвитку : монографія / за ред.: Т.В. Калинюк та ін. Кам'янець-Подільський : Рута, 2021. С. 54-65.

45. Жигун С. Прикрашений, маргіналізований, недоосмислений: жіночий досвід в українській жіночій прозі про боротьбу УПА. *Слово і час*. 2024. № 3. (735). С. 52-68.

46. Жигун С. Соціальний реалізм в українській літературі ХХ ст. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 2. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2017\\_2\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_2_3).

47. Жигун С. Why Is the History of Ukrainian Literature Silent About the Women Writers of the Second and Third Decades of the 20th Century? *Transilvania*, 2021. (11-12). С. 59-66.
48. Звичайна О. Страх. т. 1. Лондон : Українська видавнича спілка, 1957. 360 с.
49. Звичайна О. Страх. т. 2. Лондон : Українська видавнича спілка, 1958. 420 с.
50. Іванишин М.В. Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2015. 208 с.
51. Іванишин М. Образ України та українців у творах Ольги Кобилянської: етноімагологічний аспект. *Молодий вчений*. 2021. Вип. 6. № 94. С. 33-37.
52. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду. Київ, 2014. 192 с.
53. Ісаєва Н.С. Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза : дис. ... докт. філ. наук : 10.01.04. Київ, 2017. 489 с.
54. Ісаєва Н. Гендерне літературознавство у Китаї: витоки і становлення. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2016. Вип. 1. С. 44-49.
55. Ісаєва Н. Китайська жіноча проза: ревізія канону : монографія. Київ : Логос, 2018. 445 с.
56. Ісаєва Н. Китайська жіноча література II половини ХХ століття: основні тенденції розвитку. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2017. Вип. 1. С. 53-62.
57. Ісаєва Н. Особливості формування гендерної термінології в сучасному китайському літературознавстві. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2021. Вип. 2. №30. С. 24-28.
58. Касперський Е. Про теорію компаративістики. Література. Теорія. Методологія. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518-540.
59. Кирчанів М. Канадська література у пошуках українського коріння (проблеми творчості Дженіс Кулик Кифер). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2007. Вип. 9. С. 316-325.

60. Кірносорова Н. Поетологічні особливості жанру подорожніх нотаток у китайській та українській літературах кін. XIX – поч. XX ст. *Східний світ*. 2008. № 4. С. 88-91.
61. Кліменкова А. Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. Вип. 18. С. 42-49.
62. Кобзей Н. В. Творчість Володимира Винниченка і Лу Сіня : проблеми генетико-типологічної спорідненості. *Китаєзнавчі дослідження*. 2023. № 1. С. 213–220.
63. Ковалів Ю. Б. Кулик-Кіфер Джаніс. Енциклопедія Сучасної України / за ред. І. М. Дзюби, А. І. Жуковського, М. Г. Железняка. Київ, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-51301> (дата звернення: 26.12.24).
64. Ковбасенко Ю. Адам Міцкевич, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко: візія національної ідентичності, місце в літературному каноні. *TeKa Kom. Pol.-Ukr. Zwiqz. Kult.* – Kul. Вип. 13. 2018. С. 33–52.
65. Козловець М. О. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
66. Колінько М. В. Топологія міжкультурної комунікації : дис. докт. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2019. 401 с.
67. Колінько М. Топос як поняття соціальної топології. *Multiversum. Philosophical almanac*. 2018. Вип. 3–4. С. 165–166.
68. Коломієць О. В. Проза Докії Гуменної (проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості) : дис. ... канд. філол. наук : 10. 01.01. Київ, 2006. 176 с.
69. Колубасєв А. Збереження української культурної ідентичності як фактор державотворення. *Ukrainian Studies*. 2023. №3 (88). С. 256-266.
70. Костючок П. Культурні маркери національної ідентичності. *Вісник Прикарпатського університету*. 2012. №22. С. 106–111.
71. Кравченко А. О. Художнє моделювання релігійної ідентичності: парадигмальні модифікації в романах і повістях О. Забужко, Ю. Іздрика, С. Жадана : дис. ... канд. філол. наук : 035. Київ, 2023. 188 с.

72. Кравченко Д. М. Особистісна ідентичність: інтерпретація соціокультурних маркерів. *Філософські обрії*. 2015. №34. С. 88–98.
73. Кривда Н. Ю., Сторожук С. В. Культурна ідентичність як основа колективної єдності. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2018. №2. С. 58–63.
74. Крижановська О. Українсько-китайські та українсько-японські літературні зв'язки в компаративному вимірі *Studia Methodologica*. Тернопіль ; Кельце : Гельветика, 2023. Вип. 55. С. 78-85.
75. Кузь В. Жанрово-стильові особливості діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Тернопіль, 2020. 199 с.
76. Кузь В. Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти прози Ольги Мак. Видавничий дім «Гельветика». 2019. Вип. 8. Т. 2. С. 116–120.
77. Куций І., Імагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в українській історіографії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2014. Вип. 2. №1. С. 240-247.
78. Ленська С. Антитоталітарне спрямування повісті Олени Звичайної «Селянська санаторія». *Академічні студії*. 2021. Вип. 3. С. 48-54.
79. Літвинчук Т. В. Топос середньовічного міста в українській прозі другої половини ХХ століття (Павло Загребельний, Раїса Іванченко, Петро Угляренко) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2019. 223 с.
80. Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності : монографія / гол. ред. О. В. Пронкевич. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2018. 180 с.
81. Література української діаспори. О. Астаф'єв. Енциклопедія Сучасної України / М. Дзюба та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-55765> (дата звернення: 7.01.25).
82. Ліщинська О. Сучасне українське візуальне мистецтво як національно-культурний ідентитет в умовах глобалізації. *Вісник Львівського університету*. 2023. Вип. 49. С. 85-90.

83. Мак О. Жаїра: історичний роман з бразилійського життя. Торонто: Гомін України, 1957. Т. 1.: В рабстві. 253 с.
84. Мак О. Жаїра: історичний роман з бразилійського життя. Торонто: Гомін України, 1957. Т. 2: На волі. 310 с.
85. Максимець В.О. Художні моделі жіночої екзистенції у творчості Галини Пагутяк і Цань Сюе : Доктор філософії : спец.. 035 - Філологія ; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 265 с.
86. Максимець В. О. Художній досвід західноєвропейських літератур у рецепції Цань Сюе: прочитання Кафки. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2023. № 2(24). С. 197-204.
87. Махсма С. І. Локальні політичні ідентичності як ресурс розвитку територіальних громад : дис. ... докт. філософії : 052. Київ, 2023, 241 с.
88. Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття : монографія. Хмельницький : Дерепка І. Ж., 2009. 388 с.
89. Мащенко О. Роль антологій у розробці підходів до вивчення азійсько-американської літератури. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2020. Вип. 85. С. 30-35.
90. Мащенко О. Романи Лі Ян Пхоу та Дж. С. Вонг: імітація традиції vs створення нової. *Південний архів (філологічні науки)*. 2021. №87. С. 66-70.
91. Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / за ред. Г. М. Сиваченко Київ : 2020. 633 с.
92. Надута Т. Культурна амбівалентність як художній прояв транскультурного мислення у романах Емі Тан. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 4. С. 250-256.
93. Надута Т.В. Сіно-американський дискурс в творчості Емі Тан: імагологічний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Дніпро, 2014. 250 с.
94. Надута Т. Транскультурна модель сучасної сіно-американської літератури: теоретичний аспект. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. 2012. №1 (3). С. 133-139.

95. Накашидзе І. Розвиток української літератури в Аргентині у ХХ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2020. Вип. 31. С. 215–219.
96. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства (закінчення). *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 7-19.
97. Пилипенко С. Г., Моїсєєва Н. І., Омельченко Г. Ю. Культурна ідентичність особистості в умовах глобалізації та інформатизації сучасності. *Innovative solutions in modern science*. 2017. №1. С. 1–8.
98. Поліщук Н. Виміри ідентичності в китайсько-американській жіночій прозі ХХ ст. // *Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XVII міжнар. наук. конф., м. Львів. 14 грудня 2023 р. Львів, 2023. С. 328-332.*
99. Поліщук Р. Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Львів, 2017. 215 с.
100. Поліщук Р. Мова як чинник збереження національно-культурної ідентичності. *Молодий вчений*. 2018. №11 (63). С. 740-744.
101. Пронкевич О. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму : монографія. Київ : Пед. преса, 2007. 256 с.
102. Рега А. С. Художньо-філософська своєрідність прози Ольги Мак : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2015. 194 с.
103. Розінкевич Н.В. Українська мандрівна проза початку ХХІ століття: тематика, проблематика, поетика: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2019. 252 с.
104. Рогожа М. М. Історія української діаспори: навч. посібник. Умань: ПП Жовтий О. О., 2011. 150 с.
105. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2007. 291 с.
106. Русул О. В. Поняття «етнічна», «культурна ідентичність», «національний менталітет» у соціально-філософському дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету*. 2013. Вип. 23. №4. Т. 21. С. 244-250.

107. Рухнянський В. В. Модель формування етнічної ідентичності в літературі чикано: варіант Ричарда Родрігеса : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2019. 215 с.
108. Сачко Д. Докія Гуменна: інтелектуальна біографія : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06. Херсон, 2018. 224 с.
109. Сачко Д. Докія Гуменна – співзасновниця організації українських письменників «Слово». *Scriptorium nostrum*. 2018. № 1 (10). С. 27-38.
110. Селігей В. Актуальні проблеми дослідження сучасної китайської літератури. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля*. 2019. № 1. С. 122–128.
111. Селігей В. Американські відтінки сіно-американської китайськості в романі Ю Ліхуа «Між розлукою та прощанням». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9(2). С. 174-178.
112. Селігей В. Китайсько-американська транскультурація як негативний досвід у романі Ю Ліхуа «І знов бачу пальми і знов бачу пальми» (1967). *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 8(2) С. 140-145.
113. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Тарашука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
114. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011, 336 с.
115. Супрун В. Роман «Срах» Олени Звичайної: любов в екстремумі тоталітарної доби. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2019. №40. С. 92–96.
116. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / за ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. 487 с.
117. Тейлор Ч. Джерела Себе / пер. з англ. А. Васильченка та ін. Київ : Дух і літера, 2005. 696 с.
118. Титар О. В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір : дис. ... докт. філос. наук : 09.00.04. Харків, 2016. 493 с.

119. Тоффлер О. Третя Хвиля / пер. з англ. А. Євси. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
120. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упоряд. В. Просалова. Донецьк: Сх. вид. дім, 2012. 478 с.
121. Урись Т. Художня література як джерело формування національної ідентичності у культурній парадигмі розвитку особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 183–190.
122. Фройд З. Вступ до психоаналізу: лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / пер. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.
123. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості / пер. з англ. Тетяна Сахно. Київ : Наш Формат, 2020. 192 с.
124. Шадріна Т. В. Кордон і дім як онтологічні універсалії в українській канадській літературі. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2017. №289. С. 86–92.
125. Шаф О. В. Гендерне літературознавство в Україні: теоретико-методологічні зауваги. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Вип. 37. №1. С. 83-86.
126. Шаф О. В. Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття : монографія. Київ : Просвіта, 2019. 608 с.
127. Шевчук Д. М. Проблеми культурної ідентичності в Україні й культурний проект Європи. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2008. Вип. 14. С. 76–80.
128. Яблонська С. Далекі обрії. Київ: Родовід, 2018. 336 с.
129. Яблонська С. З країни рижу та опію. Київ: Родовід, 2018. 240 с.
130. Яблонська С. Чар Марока. Київ: Родовід, 2018. 192 с.
131. Яблонська С. Листи з Парижа. Листи з Китаю. Львів : Піраміда, 2018. 368 с.
132. Явтушенко В. Гендерна проблематика кінця ХІХ ст. національний аспект (на прикладі драматургії Г. Ібсена та П. Мирного). *Вісник Харківського університету*. 2015. №1092. С. 66–71.

133. Якимович В. Імагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Кременець, 2019. 210 с.
134. Яловенко О. В., Прокоф'єва М. О., Сабітова А. П. Культурний код як маркер ідентичності (на матеріалі художніх творів) : XV. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o. 2022. С. 354-370.
135. Яловенко О. Культурний код як засіб невербальної комунікації // Соціально-гуманітарні студії: інновації, виклики та перспективи : матеріали І міжнар. наук. конф., м. Житомир, 27-28 квітня 2023 р. Житомир, 2023. С. 147-152.
136. Alshammari S. The Relationship Between Language, Identity and Cultural Differences: A Critical Review. *Research on Humanities and Social Sciences*. 2018. Vol. 8. №4. Pp. 98–101.
137. Ankersmit F. Trauma and suffering: a forgotten source of Western historical thought. 2002. Pp. 1-10. URL: [https://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/ankersmit-trauma\\_and\\_suffering.pdf](https://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/ankersmit-trauma_and_suffering.pdf) (дата звернення: 26.12.24)
138. Ankersmit F. Truth in Literature and History. 2009. Pp. 1-13. URL: [https://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/ankersmit-truth\\_in\\_literature\\_and\\_history.pdf](https://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/ankersmit-truth_in_literature_and_history.pdf) (дата звернення: 26.12.24)
139. Ayaz S., Ilahi M., Safeer S. Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: speaking for silenced. *Pakistan Journal of Social Research*. 2023. №2. Pp. 100–103.
140. Azibayeva B, Matyzhanov K, Kaliyeva A. Cultural Code as the Quintessence of Spiritual Values of the Nation: Markers of Transformation of Ideological Paradigms. *Scientific Herald of Uzhhorod University*. 2024. Vol. 55. Pp. 770-777.
141. Bin W. "Chinese Identity" as a Problem. *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*. 2007. Vol. 2. Pp. 27-32.
142. Blažević Z. Global challenge: The (im) possibilities of transcultural imagology. *Umjetnost riječi*. 2014. №3-4. Pp. 355-367.
143. Bin Z., Fangfang B. Cultural identity of contemporary Chinese people. 专题 : 心理学与社会治理. 2017. Vol. 32. №2. Pp. 175-187.

144. Cai Y. Cultivating the concept of the Chinese ethnic group community from the perspective of cultural identity. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*. 2024. Vol. 39. Pp. 340-345.
145. Canella S. The path toward the other: relational subjectivity in modern Chinese literature 1919-1945 : thesis. Columbia, 2013. 273 p.
146. Acon-Chan L. Talk-Stories of the Woman Warrior. *Káñina*. 2003. Vol. 27. №2. Pp. 125-140.
147. Chang J. Author of *Wild Swans: Three Daughters of China*. URL: <https://www.librarything.com/author/changjung> (дата звернення: 11.05.2025).
148. Chang J. Chinese born British writer. URL: <https://www.annoushka.com/global/blog/jung-chang.html> (дата звернення: 11.05.2025).
149. Chang J.: *From Memories of the Cultural Revolution to the Pursuit of Mao*. 2022. URL: <https://wendemuseum.org/program/jung-chang-from-memories-of-the-cultural-revolution-to-the-pursuit-of-mao/> (дата звернення: 11.05.2025).
150. Chang J.: 'Most Chinese people in my generation experienced starvation. You could feel it around you'. URL: <https://www.theguardian.com/books/2020/dec/06/jung-chang-most-people-in-my-generation-experienced-starvation-wild-swans-big-sister-red-sister> (дата звернення: 11.05.2025).
151. Chang J. on *The Late Show*, BBC Two, March 1992. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3H4QtTvnVH84Yx6Jbd06Sbc/jung-chang> (дата звернення: 11.05.2025).
152. Chang J. *Wild Swans: Three Daughters of China*. London: Simon & Schuster, 2003. 562 p.
153. Charuchinda I. An analysis of the changing identities of Chinese women as reflected in contemporary works of diasporal Chinese feminist writers. Dissertation, Ph.D.: Bangkok, 2006. 178 p.
154. Chen L., Pan S. Cultural identification, cultural identity and communication. *Intercultural Communication Studies*. 2002. Vol. 11. Pp. 157-164.

155. Chen S. The Construction of Cultural Identity of the Minority : The Domestication and the Foreignization of Chinese Image in The Woman Warrior. Communications in Humanities Research. 2023. URL: [https://www.researchgate.net/publication/375767905\\_The\\_Construction\\_of\\_Cultural\\_Identity\\_of\\_the\\_Minority\\_The\\_Domestication\\_and\\_the\\_Foreignization\\_of\\_Chinese\\_Image\\_in\\_The\\_Woman\\_Warrior](https://www.researchgate.net/publication/375767905_The_Construction_of_Cultural_Identity_of_the_Minority_The_Domestication_and_the_Foreignization_of_Chinese_Image_in_The_Woman_Warrior) (last accessed: 9.01.2025).
156. Chen S. The influence of Eileen Chang and her followers in Taiwan. Dissertation, Ph.D.: Hong Kong, 2005. 285 p.
157. Chen Y. Diaspora, material life and cultural identity: Chinese women writers in Taiwan during the 1950s. Linguistics and Literature Studies. 2020. Vol. 8. №4. Pp. 177-189.
158. Chen Y., Lin H. Cultural Identities. Communication: Oxford Research Encyclopedias. 2016. Pp. 1-25. URL: <https://oxfordre.com/communication/display/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-20> (last accessed: 12.01.2025).
159. Chen Z. Research on the influencing factors of second-generation Chinese cognitive construction from the perspective of identity. Proceedings of the 2nd International Conference on Global Politics and Socio-Humanities : 2024. Pp. 143-148.
160. Chow R. Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East. Theory and History of Literature. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press. 1991. Vol. 75. 200 p.
161. Collett E. Costume as a cultural marker: examining Australian identity through performance costume. Dissertation, Ph.D.: Melbourne, 2022. 180 p.
162. Cortázar J. Literature and identity. Culture for all people, for all times / by the UNESCO office of public information. Paris, 1984. Pp. 35–42.
163. Davydova A. The autobiographical character in works by Janice Kulyk Keefer (from the novel “The Green Library” to the memoir book “Honey and Ashes”). Pytannia literaturoznavstva. 2013. № 87. Pp. 374–380.

164. Digal B. Changing Identities of Chinese Women As Reflected In Wild Swans Three Daughters of China. *International Journal of Novel Research and Development*. 2022. Vol. 7, №12. Pp. 480-484.
165. Dirlik A. *Literary Identity / Cultural Identity: Being Chinese in the Contemporary World*. MCLC Resource Center Publication. 2013. URL: <https://u.osu.edu/mclc/book-reviews/literary-identity/> (last accessed: 8.01.2025).
166. Eileen Chang: *Romancing Languages, Cultures and Genres*. Edited by Kam Louie. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012. № XI. 298 pp.
167. Fiora S. Distance and Re/construction: History, Auto/biography and Women's Identity in Wild Swans. Pp. 36 URL: [https://www.academia.edu/23023413/Distance\\_and\\_Re\\_construction\\_History\\_Auto\\_biography\\_and\\_Women\\_s\\_Identity\\_in\\_Wild\\_Swans](https://www.academia.edu/23023413/Distance_and_Re_construction_History_Auto_biography_and_Women_s_Identity_in_Wild_Swans) (дата звернення: 11.05.25).
168. Galik M. Searching for roots and lost identity in contemporary Chinese literature. *Asian and African studies*. Vol. 9. №2. 2000, Pp. 154-167.
169. Gao X. J. From the Margin to the Center: The Transformation of the Identity Discourse of Chinese Ethnic Minority Literature. *Advances in Literary Study*. 2018. Vol. 6. Pp. 1-7.
170. Gao Y. A study of Chinese cultural identity in Chinese American female literature in the 21st century. *International Journal of Social Sciences and Economic Management*. 2023. Vol. 4. №3. Pp. 10-16.
171. Guibernau M. *The Identity of Nations*. Cambridge, 2006. 235 p.
172. Guifang F. Research on the Influencing Factors of Cultural Identity and its Enhancement Path. *International Journal of Humanities Social Sciences and Education*. Vol. 11. № 12. 2024, pp. 120-127.
173. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora. Undoing Place?* / edited by Linda McDowell. London, 1997. Pp. 222-237.
174. Hang Z. Language Identity and Cultural Difference. *International Journal of Social Science and Humanity*. 2012. Vol.2. №6. Pp. 465–467.
175. Hart J. Introduction: Chinese diasporic writing. *Journal of Postcolonial Writing*. 2023. Vol. 59. №6. Pp. 711-714.

176. He Y., Zou Y. Study of literary theory and Chinese modern and contemporary literature. *Journal of Higher Education Research*. 2022. Vol. 3. №6. Pp. 448-451.
177. Hong Kingston M. *The Woman Warrior*. New York: Picador Classic, 1976. 252 p.
178. Hongwei J. An Analysis and Research on Ways to Enhance the Identification of Traditional Chinese Culture in the Context of Cross-Cultural Communication. *Journal of Theory and Practice of Social Science*. 2024. Vol. 4. № 2. Pp. 12-15.
179. Hu D. A Quantitative Relationship Analysis of Language Patterns and Cultural Identity in Southeast Asian Chinese Literature. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9. №1. Pp. 1-15.
180. Huan Z. The Factors Behind the Transformation of Modern Chinese Literature. *Henan Polytechnic University Journal*. 2009. Vol. 10. №3. Pp. 1-11.
181. Hyatt J., Simons H. Cultural Codes – Who Holds the Key? The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. *Evaluation*. Vol. 5. №1. Pp. 23-41.
182. Ikechukwu M. Inclusive Symbolic frames and codes shaping cultural identity and values. *MEΘEXIS Journal of Research in Values and Spirituality*. 2024. Vol. 4. №1. Pp. 82-99.
183. Ilnytska M.B. Common image characteristics of a woman in the works by Sofia Yablonska-Oudin and Eileen Chang. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Vol. 29. Pp. 168-175.
184. Ilnytska M.B. Cultural identity as a complex multi-component phenomenon. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. Vol. 35. Pp. 374-377.
185. Ilnytska M.B. Government “insanity” motives in Olena Zvychaina’s and Eileen Chang’s works. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2022. Vol. 53. №2. Pp. 67-72.

186. Ilnytska M.B. Identity of multicultural literature as an example of the works of Janice Kulyk Kiefer, Maxine Hong Kingston. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2024. Vol. 67. Pp. 156-161.
187. Ilnytska M.B. Imagological dominants in the work by Olha Mak. Закарпатські філологічні студії. 2023. Vol. 30. Pp. 254-258.
188. Ilnytska M.B. The specifics of fiction by Oksana Drahomanova and Sanmao. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2024. Vol. 65. Pp. 172-175.
189. Imtiaz A. The Role of Literature in Shaping Cultural Identity. Al-Behishat Education & Research Institute. 2024. Vol. 2. №1. С. 26–33.
190. Isbister D. The «Sent-Down Body» remembers: contemporary Chinese immigrant women's visual and literary narratives. Dissertation, Ph.D.: Ohio, 2009. 250 p.
191. Kam L. Eileen Chang. A Life of Conflicting Cultures in China and America. 2012. Pp. 1-13. URL: [https://www.academia.edu/2578774/Introducing\\_Eileen\\_Chang\\_A\\_Life\\_of\\_Conflicting\\_Cultures\\_in\\_China\\_and\\_America](https://www.academia.edu/2578774/Introducing_Eileen_Chang_A_Life_of_Conflicting_Cultures_in_China_and_America) (last accessed: 17.01.2025).
192. Kerubo C. The impact of globalization on cultural identity. International Journal of Philosophy. 2024. Vol. 3, № 4. Pp. 59-72.
193. Kharyshyn D. Perception of personality in the context of Western and Chinese Philosophy. Modern researches in philological sciences: collective monograph / Kharyshyn D., Vorobei O. Baia Mare. 2020 P. 355-372.
194. Kholova M. The influence of cultural codes on society. American Journal Of Philological Sciences. 2024. Vol. 04. №3. Pp. 82-90.
195. Knaps F., Herrmann S. Analyzing Cultural Markers to Characterize Regional Identity for Rural Planning. Rural Landscapes: Society, Environment, History. 2018. Vol. 5. №1. Pp. 1–15.
196. Kobzei N. Typological Closeness in the Works of V. Vynnychenko and Lu Xun. Comparative Literature East & West. 2025. 1–9.

197. Kristeva J. *About Chinese Women* / translated from French by Anita Barrows. New York : Urizen Books, 1977. 211 p.
198. Kulyk Keefer J. *Honey and Ashes: A Story of Family*. Toronto: Harper Perennial Canada, 1998. 338 c.
199. Lam M. *Diasporic literature: the politics of identity and language*. *Journal of Asian Pacific Communication*. 2011. Pp. 304-313.
200. Lang M. *San Mao and the known world*. Dissertation, Ph.D.: Canberra, 1999. 195 p.
201. Leng R. *Eileen Chang's feminine Chinese modernity: dysfunctional marriages, hysterical women, and the primordial eugenic threat*. *Quarterly Journal of Chinese Studies*. 2014. Pp. 13-34.
202. Li C. *Talk about Chinese contemporary literature classic construction based on external factors generated by classic literature*. 2nd International Conference on Advances in Social Science, Humanities, and Management: Paris, December 2014. Paris, 2014. Pp. 285-287.
203. Li D. *Imagining the nation Asian American literature and cultural consent*. *Asian America*. 1998. 261 p.
204. Li J., *Cultural crossvergence and modern Chinese Literature*. 夏季刊日前出版. 2023. 本特辑邀请人文科学高等研究院首席专家李继凯教授担任主编, 以 *East-West Literature in the Perspective of Cultural Crossvergence (文化磨合视阈中的东西方文学)* 为主题, 共刊发 8 篇论文, 2 篇书评. 页 3-14.
205. Li M. Y. *"Home Sweet Home": Displacement and Belonging in Post-1960s. Diasporic Chinese Literature*. *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. Saint Louis, 2018. 219 p.
206. Lin Y. *My country and my people*. UK: Heinemann, 1939. 419 p.
207. Lindsay A. *An overview of developments and trends in modern and contemporary Chinese literature*. *Journal of Literature, Languages and Linguistics*. 2019. Vol.62. Pp. 77-82.

208. Linh N. Love in Eileen Chang's works: distinctive and ideological. *International Journal of English Literature and Social Sciences*. 2023. Vol. 8. №4. Pp. 245-249.
209. Liu L., Shuang S. Chinese culture value identity and patriotism spirit. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research : 3rd Annual International Conference on Social Science and Contemporary Humanity Development*. Vol. 90. 2017. Pp. 97-102.
210. Lowengard S. Expanding on the (Already-Global) Position of Turkey Red in History. / eds. Ludwig S., Starck-Adler A., Karliczek A. *Colors & Cultures: Interdisciplinary Explorations / Couleurs & cultures: explorations interdisciplinaires*. 2022. Berkeley, CA: Salana. Pp. 294-310.
211. Mindašvili N. Imagological reflections in Georgian literary discourse. *International Journal of Multidisciplinary Thought*. 2017. Vol. 6. №2. Pp. 159-162.
212. Miyahira K. Symbols, forms, and normative practices of cultural identification: ethnography of speaking and intercultural communication. *琉球大学欧米文化論集*. 1996. Vol. 41. Pp. 15-36.
213. Welin E. *Conflicting Times: Multiple Temporalities in Contemporary Chinese Science Fiction*. Dissertation, Ph.D.: Uppsala, 2023. 215 p.
214. *Nation and Narration* / edited by Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 352 p.
215. Ning W. Rethinking Modern Chinese Literature in a Global Context. *Modern Language Quarterly*. 2008. Vol. 69. №1. Pp. 1-11.
216. Orchard C. What does it mean to be Chinese? Diasporic literature versus Orientalism in an Anglophone market. *The Columbia Journal of Asia*. 2023. Vol. II. № 1. Pp. 50-60.
217. Özdil M. The effect of clothing as a marker on identity. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. 2021. Vol. 14. №33. Pp. 117-130.
218. Pagan N. O. Jung Chang's *Wild Swans: Love as a Political Concept*. *Southeast Asian Review of English*. 2019. Vol. 56, №2. Pp. 102-115.

219. Qing Z. Song of Chinese American females - a traumatic reading of The Woman Warrior. *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies*. 2020. Vol. 16. №3. Pp. 171-180.
220. Qiu L. Affection and Culture Identification: Connotation and Logics. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*. Vol.7. № 7. 2024. Pp. 248-252.
221. Qu L. Writing, Rewriting, and Miswriting: Eileen Chang's Late Style Against the Grain. *Comparative Literature and Culture*. 2019. Vol. 21. Vol. 6. Pp. 1-10.
222. Raadik-Cottrell J. Cultural memory and place identity: creating place experience. Dissertation, Ph.D.: Fort Collins, 2010. 298 p.
223. Rønning A. H. Literature as an empowerment of identity. Norway. 1998. URL: <https://graduatewomen.org/wp-content/uploads/2014/01/Literature.pdf> (last accessed: 10.01.2025).
224. Said E. Reflections on exile and Other Essays. London: Granta Publications, 2000. 574 p.
225. Salavati P. Literature, a bridge to identity. Athens Institute for Education and Research : sa Athens, 15 November 2012, Athens, 2012. Pp. 5-12.
226. Sammartino S. Understanding your cultural identities: a self-study of the impact of one's cultural identities on interpreting interactions. Education Doctorate Dissertations. Kutztown. 2022. 149 p.
227. Shen W. Differences and Analogies: Chinese Diasporic Literature. *Deutsch-Chinesische perspektiven interkultureller kommunikation und kompetenz*. 2023. Pp. 335-350.
228. Shih S. Against Diaspora: The Sinophone as Places of cultural Production. *Global Chinese Literature: critical essays / edited by Jing Tsu, David Der-wei Wang*. Leiden. 2010. pp. 29-48.
229. Shih S. The concept of the Sinophone. Cambridge University Press. 2011. Vol. 126. №3. pp. 709-718.
230. Skulj J. Comparative literature and cultural identity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2000. Vol. 2 №4. Pp. 1-7.

231. Sodiq M. M. Feminism in Jung Chang's Wild Swans. *Journal of English Education, Linguistics, and Literature*. 2023. Vol. 10, №1. Pp. 82-93.
232. Story J., Walker I. The impact of diasporas: markers of identity. *Ethnic and Racial Studies*. 2015. Vol. 39. №2. Pp. 135-141.
233. Su X., Gopal R. An overall review on Chinese American literature study. *International journal of academic research in business and social sciences*. 2023. Vol. 13, №11. Pp. 410-421.
234. Tang F. Imagining home: literary fantasy in contemporary Chinese diasporic women's literature. Dissertation, Ph.D.: Nottingham, 2018. 236 p.
235. Thoriqussuud M., Rohim F., Fanani A., Syaikh A., Romdlon A. M. A comparative study on women's betrayal in Jung Chang's Wild Swans and Atiq Rahimi's The Patience Stone. Universitas Islam Darul 'Ulum Lamongan. 2024. Vol. 9, №2. Pp. 103-111.
236. Thunberg J. How femininity in Chinese and American culture confused and established the narrator's identity in *The Woman Warrior*. 2019. Pp. 1-23. URL: <https://researchportal.hkr.se/ws/portalfiles/portal/35206272/FULLTEXT01.pdf> (last accessed: 17.01.2025).
237. Tianqing T. Comparative study of Chinese and western cultural differences in British and American literature. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research : 3rd International Conference on Education, E-learning and Management Technology, Bangkok, October 29-31, 2018, Bangkok, 2018*. Vol. 220. Pp. 593-597.
238. Tsu J. Sinophone writings and the Chinese diaspora. *The Cambridge history of Chinese literature*. Pp. 706-715 URL: <https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/b/323/files/2015/05/Tsu.Sinophone-Writings-and-Chinese-Diaspora-2010-1gato6z.pdf> (last accessed: 8.01.2025).
239. Tu W. Cultural China: The Periphery as the Center. *Daedalus*. 1991. Vol. 120. №2. Pp. 1-32.

240. Ubra G., Pasang K., Ningsih T. The use of chopsticks as a cultural identity of Chinese society. *SCAFFOLDING Jurnal Pendidikan Islam dan Multikulturalisme*. 2023. Vol. 5. №3. Pp. 222-245.
241. Wang J. A comparative study of Chinese and Western cultures under the background of internationalization and diversification. 2nd International Conference on Advances in Social Science, Humanities, and Management : 2014, Qingdao. Pp. 299-301.
242. Wang M. The leading role of Chinese discourse in global context: the variation theory of comparative literature. *English Language and Literature Studies*. 2020. Vol. 10. № 2. Pp. 66-74.
243. Wang N. Diasporic writing and the reconstruction of Chinese national and cultural identity or identities in a global postcolonial context. *Ariel*. 2009. Vol. 40. №1. Pp. 107-123.
244. Wang Q. Interpretative strategies in “No Name Woman”. *Consciousness, Literature and the Arts*. 2011. Vol. 12. №1. URL: <https://www.dmd27.org/quanwang.html> (last accessed: 17.01.2025).
245. Wang Q. Mimicry-a Strategy for the Self-Reconstruction of Maxine Hong Kingston in *The Woman Warrior*. Atlantis Press. 2019. №319. C. 758–761.
246. Wang X. Three Trends in Recent Studies of Modern Chinese Literature and Culture. *China Perspectives*. 2009. Vol. 4. Pp. 117-126.
247. Watzlawik M. Cultural identity markers and identity as a whole: Some alternative solutions. *Culture & Psychology*. 2012. Vol. 18. №2. Pp. 1-8.
248. Wei Z. Study on Cultural Identity and Cross-cultural Communication in Teaching of International Students in China under the Context of the Belt and Road. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research: AERMT 2019*. Vol. 350. Pp. 91-94
249. Wei-Hsin L. A Theoretical study of Zhang Ailing’s short story collection *Chuanqi*. Dissertation, Ph.D.: London, 2007. 352 p.
250. Xiang Y. A research into cultural identity construction in the history of the Chinese American literature. *Advances in Social Science, Education and Humanities*

Research : 4th International Education, Economics, Social Science, Arts, Sports and Management Engineering Conference, Yinchuan, August 13-14, 2016, Yinchuan, 2016. Pp. 360-364.

251. Xing Y. A study on the imagology of Tibetan People and Shangri-La in Lost Horizon. *Journal of Student Research*. 2023. Vol. 12. №4. Pp. 1-3.

252. Xu J., Ma W. Study on the female consciousness based on Eileen Chang's works. *International Journal of Mathematics and Systems Science*. 2023. Vol 6. №4. Pp. 229-231.

253. Xu L. A comparison of paradigms for writing literary history—irty years of modern Chinese literature and Harvard's new history of modern Chinese literature as examples. *Dean & Francis Academic Publishing*. 2024. Vol. 1 №7. Pp. 1-6.

254. Xu Y. *Translating travel in the Spanish Sahara: English versions of Sanmao's stories of the Sahara*. Massachusetts, 2015. 216 p.

255. Yang W. J., Meyer M. *The Interweaving of Education and Identity: Chinese Identity in Thai Chinese Literature and the Changes in Chinese Education*. *Espacio, Tiempo y Educación*. 2025. Vol. 12. № 1. Pp. 166-186.

256. Yao S. *The politics of literary fame: Tracing Eileen Chang's reception in China and the United States*. *Forum for World Literature Studies*. 2016, Vol. 8, №2, p. 291-307.

257. Yor-ling C. *Representing Chineseness: the problem of ethnicity and sexuality in Chinese American female literature*. Dissertation, Ph.D.: Hong Kong, 2011. 107 p.

258. Yuan R., Vengadasamy R., Perry M., Hashim R. *Exploring feminist consciousness through music in Eileen Chang's postcolonial narratives*. *GEMA Journal of Language Studies*. 2024. Vol. 24. №1. Pp. 173-183.

259. Zhai W. *The issue of illegitimacy: writing in diaspora*. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Florida, 2014. 146 p.

260. Zhang C. *An Analysis of Identity in Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior*. Conference: North America Chinese Sociologist Association. 2017. URL:

[https://www.researchgate.net/publication/320555952\\_An\\_Analysis\\_of\\_Identity\\_in\\_Ma\\_xine\\_Hong\\_Kingston's\\_The\\_Woman\\_Warrior](https://www.researchgate.net/publication/320555952_An_Analysis_of_Identity_in_Ma_xine_Hong_Kingston's_The_Woman_Warrior) (дата звернення: 17.01.2025).

261. Zhao T., Hua J. On Cross-Cultural Reception of Contemporary Chinese Literature – with the Leeds Centre for New Chinese Writing as an Example. *South Asian Res J Art Lang Lit*. 2023. Vol. 5. №3. Pp. 85-90.

262. Zhen G. Sanmao's literary creation style. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*. 2022. Vol. 8. №4. Pp. 274-283.

263. Zhou H. Sanmao's "The Story of the Sahara" - exotic writings in travel literature. *International Journal of Education and Humanities*. 2023. Vol. 11. №3. Pp. 71-73.

264. 张龙海. 新世纪中国大陆美国华裔文学研究. 2017. 24-38 页. URL: <https://core.ac.uk/reader/323951770> (дата звернення: 7.01.25).

265. 朱文斌, 刘世琴. 新移民文学研究现状及学术空间考察. *Academic Monthly*. 2020. Vol. 52. Pp. 141-148. URL: <https://www.xsyk021.com/fileXSYK/journal/article/xsyk/2020/10/PDF/202010zhuwenbin.pdf> (дата звернення: 8.01.2025).

266. 刘慧梅, 姚源源. 书写、场域与认同: 我国近二十年文化记忆研究综述. *浙江大学学报 (人文社会科学版)*. 2017. Vol. 48. №4. Pp. 185-203.

267. 王莹. 文化认同与多元文化共存: 社会学视角下的分析与探讨. *Advances in Social Sciences 社会科学前沿*. 2023. Vol. 12. №10. Pp. 5874-5878.

268. 阎嘉. 文学研究中的文化身份与文化认同问题. *江西社会科学*. 2006. Vol. 9. Pp. 62-66.

269. 张爱玲. 色, 戒. 1978 年. URL: <http://www.millionbook.net/mj/z/zhangailing/000/003.html> (дата звернення: 13.01.2025).

270. 张爱玲. 倾城之恋, 张爱玲作品集. 1943 年. URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7109/> (дата звернення: 13.01.2025).

271. 张爱玲. 金锁记, 张爱玲作品集. 1943 年. URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7115/50008.html> (дата звернення: 13.06.2025).

272. 林明理. 陳滿銘與《意象學廣論》研究述評. 全國新書資訊月刊. 2010. Vol. 142. 页 90-93.
273. 王振东, 刘媛媛, 蔡宝鸿, 申荷永, 张倩. 意象体现的哲学基础与治愈因素探析. 心理研究. 2022. Vol. 15. № 6. 页 483-490.
274. 三毛. 撒哈拉的故事. 北京: 北京十月文艺出版社, 2015. 240 页.
275. 周波澜. 跨文化互动中的文化认同研究. 社会科学研究前沿. 2024. Vol. 3. № 5. 页 70-76.
276. 黄薇, 毕重增. 简易一般文化认同感问卷的编制. 心理学进展. 2021. Vol. 11. № 2. 页 620-626.