

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Факультет східних мов

Кафедра китайської мови і перекладу

**ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ
ВЕБРОМАНУ ТАН ЦЗЮЦІН "ПРИГОЩАЮЧИ ВИНОМ")**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Цим підписом засвідчую, що
подані на захист рукопис та
електронний документ є
ідентичні 30.12.2025

студентки групи МЛКм-1-24-
1.4д, спеціальності 035
Філологія. Мова і література
(китайська), переклад включно
Пархоменко Анни Русланівни

Підпис студента

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент Луцюк Микола
Володимирович

Підпис керівника

Допущено до захисту
Протокол засідання кафедри
китайської мови і перекладу
№10 від 17 листопада 2025 р.

Завідувач кафедри китайської
мови і перекладу, кандидат
філологічних наук, доцент

_____Світлана Цимбал

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗИС І СОЦІОКУЛЬТУРНА СЕМІОТИКА ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ: ГЕНДЕРНИЙ ДИСКУРС І ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ	7
1.1 Історичний екскурс	7
1.2 BL-фандом і гендерні інтерпретації	11
1.3 Китайський контекст: цензура, соціальна роль фунюй і неоліберальні трансформації	12
1.4 Гендерна динаміка жанру: моделі гун-шоу та образ ідеального чоловіка	18
1.5 Цифрова культура участі: платформи, подорожі в часі та нові наративи	26
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	29
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ У ВЕБРОМАНІ ТАН ЦЗЮЦІН «ПРИГОЩАЮЧИ ВИНОМ»: ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ ТА НАРАТИВНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ	32
2.1 Жанрова теорія як інтерпретативний фреймворк для аналізу даньмей	32
2.1.1 Китайське фентезі в даньмей: уся, сянься, сюаньхуань	33
2.1.2 Піджанр хуанся (皇侠)	39
2.2 Взаємозв'язок жанру і дискурсу та «зона контакту»	41
2.3 Образно-стильові домінанти як фігуративні структури: метафора, символ і емоційна інтенція у творах даньмей	42
2.4 Образність як перетин психології, риторики та символіки (до розуміння візуальної поетики даньмей)	44
2.5 Конвенції та кліше даньмей: між жанровою нормою і субверсією	48
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	50
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ НА ПРИКЛАДІ ВЕБРОМАНУ ТАН ЦЗЮЦІН «ПРИГОЩАЮЧИ ВИНОМ»	52
3.1. Огляд сюжету	52
3.2. Система тропів у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»	57
3.3 Репрезентація жіночих образів у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»	65
3.4 «Пригощаючи вином» як назва-алюзія	72
3.5 Аналіз образу Шень Цзечуаня	74
3.6 Аналіз образу Сяо Чіє	77
3.7 Взаємодія Шень Цзечуаня та Сяо Чіє	79
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	81
ВИСНОВКИ	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89
ДОДАТКИ	96

ВСТУП

Даньмей (耽美) – гомоеротичний жанр художньої літератури, що зосереджений на романтичних стосунках між чоловіками, створений переважно жінками для жіночої аудиторії. В англомовному просторі відомий як «Boy's Love» (BL). Етимологія китайського терміна, який перекладається як «замилювання красою» або «естетика краси», вказує на ключову роль естетичного начала в його поетиці. Даньмей є одним із найпопулярніших жанрів онлайн-прози в Китаї, що демонструє значну комерційну успішність і культурний вплив, що іноді навіть перевершує популярність гетеронормативних романів.

Жанр поширився на материковий Китай через Тайвань, де він відомий як танбі (耽美), а його витоки сягають японської культури. Однак на китайському ґрунті даньмей зазнав значної трансформації, розвиваючись у діалектичній взаємодії з місцевими культурними нормами і поєднуючи їх адаптацію з провокативними викликами. У межах жанру існує типологічне розрізнення на «чисту прозу» (清水文), позбавлену відвертих сексуальних сцен, та «тілесну прозу» (肉文), де такі сцени присутні. Проте ця класифікація є умовною через поширення витончених евфемізмів та імпліцитних описів, що розмивають чіткі межі оповіді.

Соціокультурний феномен даньмей проявляється у його здатності до інтеграції в мейнстрим. Найпопулярніші вебромани цього жанру, як-от «Магістр диявольського культу» (魔道祖师) Мосян Тунсю, успішно адаптуються для телебачення. У таких адаптаціях гомоеротичний контент, як правило, цензурується

або трансформується в риторику «соціалістичної братерської любові». Ця практика має історичні передумови в образотворчій традиції маоїстської епохи, де образи тісної чоловічої єдності символізували комуністичну солідарність.

Важливою рисою жанру є свідоме елімінація авторки та читачки з наративу через відсутність головної жіночої героїні. Це створює для молодих письменниць парадоксальний простір свободи, дозволяючи через проєкцію на чоловічих персонажів уникати дискурсивних обмежень, пов'язаних із жіночістю: соціального осуду за сексуальність, слатшеймінгу, тиску щодо шлюбу та вибору між сім'єю та кар'єрою. Для покоління дівчат, вихованих єдиними дітьми в сім'ї з високими очікуваннями, що традиційно притаманні стосовно синів, даньмей став альтернативою стереотипним літературним репрезентаціям жінок – від надмірно ідеалізованих «Мері-Сью» до дефемінізованих «залізних дівчат» соціалістичного реалізму.

Таким чином, даньмей-спільнота конструює автономний простір, орієнтований на жінок, який вимагає естетичного відриву від реальності та уникає «чоловічого погляду» на гомосексуальність.

У світовому науковому контексті феномен даньмей і споріднених форм BL-літератури досліджували Mark McLelland, Kazumi Nagaike, James Welker, Bonnie Ruberg, Ling Yang, Zhen Zhang, які аналізували його крізь призму гендерної ідентичності, культурної гібридності та фанатських практик. В українському науковому просторі жанр даньмей починає привертати увагу дослідників, зокрема в роботі М. Луцюка «Гендерний вимір жанру даньмей в сучасній китайській літературі» (2024), що стала однією з перших звернень до теми в межах україномовного сходознавчого дискурсу.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на зростання популярності даньмей, цей жанр залишається недостатньо дослідженим у вітчизняній та зарубіжній гуманітаристиці. Його стилістичні особливості, образна система та жанрові коди потребують системного аналізу в контексті сучасної літературознавчої науки.

Даньмей синтезує елементи класичної китайської естетики, метафоричність, емоційний драматизм і сучасні наративні техніки. Аналіз образно-стильових домінант жанру дозволить виявити його внутрішні закони, мовну специфіку та напрями еволюціювання.

Метою роботи є аналіз образно-стильових домінант жанру даньмей як невід'ємної частини сучасного китайського літературного обширу, на прикладі веброману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином».

Мета визначає **завдання роботи**:

- дослідити соціальну та ідеологічну складову жанру даньмей;
- визначити літературні та культурні впливи на його становлення і розвиток;
- виокремити та проаналізувати основні образно-стильові домінанти жанру у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином».

Об'єктом дослідження є роман Тан Цзюцін «Пригощаючи вином».

Предметом дослідження – образно-стильові домінанти жанру даньмей як одного з найвпливовіших напрямів китайської вебпрози.

Методи дослідження

Для реалізації поставлених завдань у роботі застосовано комплекс наукових методів, основними з яких є: **метод герменевтичного аналізу**, спрямований на інтерпретацію художніх образів і символів у тексті роману; **структурно-семіотичний метод**, що дозволяє виокремити та описати ключові жанрові коди та мовні структури; **порівняльно-типологічний метод**, який використовується для зіставлення твору з іншими зразками жанру та виявлення інтертекстуальних зв'язків; а також **культурно-історичний метод**, що дає змогу проаналізувати твір у контексті сучасних соціальних процесів у Китаї.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (86).

У **вступі** викладено визначення жанру даньмей та його місце в літературному ландшафті материкового Китаю.

Перший розділ «Генезис і соціокультурна семіотика жанру даньмей: гендерний дискурс і літературна традиція» присвячений комплексному аналізу

соціокультурного контексту виникнення та розвитку жанру, його ідейно-естетичним засадам, місцю в літературній традиції Китаю та гендерним аспектам, що детермінують специфіку авторства та аудиторії.

Другий розділ «Поетика жанру даньмей у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»: дискурсивні практики та наративні трансформації» окреслює цілісний теоретичний фреймворк для аналізу, що ґрунтується на поєднанні жанрового, дискурсивного та фігуративного рівнів.

У **третьому розділі** «Образно-стильові домінанти жанру даньмей на прикладі веброману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»» аналізуються ключові художні засоби, стилістичні прийоми та метафоричні образи, що визначають специфіку жанру. Окрему увагу приділено взаємодії традиційної китайської естетики з сучасними наративними техніками, що формують унікальну стилістику роману.

Висновки узагальнюють результати дослідження, розкривають основні жанрові коди даньмей-літератури та її вплив на сучасний китайський літературний дискурс.

РОЗДІЛ 1

ГЕНЕЗИС І СОЦІОКУЛЬТУРНА СЕМІОТИКА ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ: ГЕНДЕРНИЙ ДИСКУРС І ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ

1.1 Історичний екскурс

Починаючи з 1970-х років у Японії, те, що сьогодні відоме як жанр BL (скорочено від «Boy's Love» – «любов між хлопцями»), почало стрімко поширюватися по всьому світу. Особливо активне зростання популярності припало на 1980-1990-ті роки, коли продукція BL стала комерційно перекладатися іншими мовами, а також масово викладатися в інтернет у вигляді нелегальних копій.

На сьогоднішній день у світі існує безліч професійних та аматорських авторів, які створюють BL у найрізноманітніших форматах – від романів й манги до аніме та вебкоміксів. В регіонах, де основною мовою є китайська, сформувалася велетенська спільнота як творців, так і споживачів контенту BL. На спеціалізованих платформах онлайн публікуються тисячі романів у цьому жанрі – настільки багато, що порахувати їх практично неможливо.

BL бере свій початок у творчості групи молодих японських художниць, які в середині 1970-х років почали створювати мангу про платонічне кохання між юнаками. Їхні твори отримали назву шьонен-ай, що буквально можна перекласти як «любов хлопців». Цих авторок об'єднали під назвою «Група 24-го року» (японське позначення 1949 року народження), і вони суттєво вплинули на формування жанру еротики між чоловіками в Японії.

Серед найважливіших робіт варто згадати «Серце Томаса» (Heart of Thomas, 1974) від Мото Хагіо та епічну «Пісню вітру і дерев» (Song of the Wind and Trees, 1976–1984) Кеіко Такемії. Ці твори згодом друкувалися в журналі JUNE, який став першою спеціалізованою публікацією BL й почав виходити в 1978 році.

«Група 24-го року» прославилась тим, що поєднала мангу для дівчат із класичною літературою, історичними драмами, науковою фантастикою, елементами екзотики та філософськими концепціями. Водночас, критики зазначали, що твори в жанрі шьонен-ай можуть бути надмірно педантичними та складними для загального розуміння [24].

Одночасно, протягом 1970-х років на англомовному Заході розвинувся вид фанфіку під назвою слеш, який зображував сексуальні стосунки між чоловічими персонажами в популярній культурі. Оригінальною та найвідомішою парою є Кірк і Спок із телесеріалу «Зоряний шлях», тож термін «слеш» походить від формату «K/S», який використовувався для позначення пари [26]. Рання західна культура слешу надихнула тайванських письменників та художників на створення робіт про чоловічий роман під назвою «Європейське та американське коло» (歐美圈). Тайвань також має відносно довгий та успішний досвід імпорту та перекладу японської манги порівняно з іншими китайськомовними регіонами. Там це відбувається з 1970-х років, створено багато місцевих видавництв та японських видавничих форпостів. Дослідники японського аніме, коміксів та ігор в Азії також вважали тайванські комікси BL поглиначем, реплікатором та локалізатором японського BL [12].

У 1980-х роках твори про роман між чоловіками, розроблені «групою 24-го року», стали широко прийнятими в Японії. Більше того, популярністю стали користуватися аматорські похідні твори під назвою додзінсі, що склалися з фанзинів та інших некомерційних видань [55]. Загальноприйнято вважати, що перші додзінсі були засновані на «Капітані Цубасі», типовій чоловічій манзі та аніме на спортивну тематику. Додзінсі зосереджуються на емоційному зв'язку та дружбі між чоловічими персонажами, що далі розвиваються у романтичні та/або сексуальні стосунки та, як правило, мають відносно прості сюжети. Фактично, ранні творці додзінсі жартували, що вони створювали історії «без кульмінації, без ідеї, без сенсу»: японською «*yama nashi, ochi nashi, imi nashi*», звідси й походить популярне культурне позначення «яой» [33]. Загалом, яой використовується для позначення матеріалів

радше сексуального, ніж романтичного характеру, а загальний термін BL, що охоплює більшість форм чоловічої еротики та романтики, прижився в Японії з кінця 1980-х років.

Тайвань був регіоном, що найбільше зазнав впливу Японії серед китайськомовних регіонів. І хоча Гонконг також демонстрував відносно відкрите ставлення, материковий Китай, як правило, був набагато менш толерантний [74]. Як наслідок, спочатку більшість японської манги, перекладеної китайською мовою, надходила з Тайваню, потім все частіше з Гонконгу, але в материковому Китаї були доступні лише обмежені та офіційні версії японської манги, не враховуючи яой через його суперечливу тематику. Яой з'явився в Тайвані в 1980-х роках, і був швидко прийнятий тайванськими читачами, як і BL. Зокрема, жіноча група японських художниць, відома як «CLAMP», відіграла важливу роль у розвитку та поширенні BL-манги, починаючи зі своєї першої оригінальної роботи RD Veda (1989-1996). Порівняно з більш сексуально відвертими матеріалами для яой, їхні більш романтичні роботи привернули менше негативної уваги з боку влади та були прийняті більшою кількістю читачів. Протягом 1980-х років у Японії публікується все більша кількість комерційних, аматорських та фанатських романів та манги BL. Хоча більшість із них офіційно не перекладалися китайською мовою, були доступні піратські видання та фанатські переклади. Це мало значний вплив на заохочення авторів у китайськомовних регіонах публікувати власні твори китайської літератури онлайн. Це стосувалося як фанфікшну, так і оригінальних творів.

Хоча Маклелланд припускає, що яой/BL не були офіційно представлені на Заході до 2003 року, те, що можна назвати «формами яой», було доступно набагато раніше [49]. Це включає вищезгадані західні слеш-твори, які процвітали в Інтернеті, незважаючи на проблеми з порушенням авторських прав. Аналогічно, з 1990-х років виробництво та споживання BL у китайськомовних регіонах переважно базувалися на Інтернеті та значно зросли до кінця 20 століття. У материковому Китаї, з дуже обмеженими можливостями для офіційних публікацій, японська манга яой/BL, романи даньмей та додзінсі регулярно випускалися у форматі піратської онлайн-серіалізації з Тайваню або Гонконгу. Хоча деякі романи даньмей випускалися як

фізичні книги, вони, як правило, були самостійними виданнями, що продавалися онлайн, а не через офіційного видавця. Однак інтернет сприяв поширенню культури BL шляхом обміну та обговорення матеріалів онлайн.

З початку 21 століття культура BL процвітає у всьому світі. Спочатку китайські даньмей мали тенденцію наслідувати японський стиль у сюжеті та мові (це можна побачити на прикладі імен головних героїв). Однак у сучасному даньмей популярні культурно значущі місця та теми саме для Китаю. До них входять міфічний світ, бойові мистецтва та історії про духів, а також подорожі в часі та відродження. Джерельний матеріал також розширився: оригінальні маньхуа, дунхуа, сучасна художня література, телевізійні програми, фільми тощо. Даньмей, як правило, приймає форму серіалізованих інтернет-романів. Незважаючи на офіційну цензуру та санкції, популярність BL не була ігнорована мейнстрімом у китайськомовних регіонах, і певні його аспекти проникли в масову культуру.

Одним із ключових майданчиків, що сприяв розквіту жанру, став провідний літературний сайт 晋江文学城 (Jinjiang Wenxue Cheng або «Місто літератури Цзіньцзян», далі – Jinjiang). Починаючи з 2003 року, ця платформа приймає величезну кількість текстів у жанрі даньмей, як фанфікшн, так і оригінальні твори [87].

Неймовірна популярність і видимість контенту даньмей тісно пов'язані з потужним комерційним успіхом Jinjiang. У 2012 році сайт мав близько 5 мільйонів зареєстрованих користувачів і 300 тисяч контрактних авторів [68]. До грудня 2020 року ці цифри зросли до вражаючих 43 980 000 користувачів та 1 650 000 авторів [60]. Оскільки BL має зростаючий вплив на масову культуру, науковці помічають та намагаються зрозуміти BL, його можливі причини та наслідки в китайськомовних регіонах. Однак це також поставило BL під дедалі пильнішу увагу. У материковому Китаї відбувається постійний онлайн-моніторинг та цензура, шквал видалення сайтів та спорадичне переслідування видавців та творців даньмей. Це може бути однією з

причин, чому даньмей у материковому Китаї, на відміну від західних чоловічих творів, тяжіє до натякових романтичних сюжетних ліній, що відображають гетеронормативні ідеали стосунків [86].

Історичний розвиток жанру даньмей демонструє складну культурну еволюцію – від творчості японської «Групи 24-го року» та перших шьонен-ай манг до глобалізованої цифрової спільноти фанатів і авторів. Спершу маргінальний і некомерційний, цей жанр поступово став важливою складовою масової культури, увібравши як естетику японського танбізму, так і локальні теми китайської традиції. Поява онлайн-платформ, таких як Jinjiang, зробила даньмей не лише літературним явищем, а й соціокультурним феноменом, що поєднує творчість, комерцію та опір цензурі, відкриваючи простір для нових форм самовираження в межах китайськомовного світу.

1.2 BL-фандом і гендерні інтерпретації

Як вже зазначалося вище, назва «даньмей» походить безпосередньо від японського кандзі «耽美» (танбі), що позначає літературний стиль танбізм, який сформувався в літературному русі кінця XIX століття. Завдяки своєму прагненню до ефемерної краси та вишуканого смаку, танбізм відрізняється від домінуючого на той час стилю натуралізму, який переважно торкається темряви людської природи. У цьому світлі танбізм можна порівняти з європейським літературним рухом декадансу того ж періоду, який характеризується елегантним естетизмом та наполегливим пошуком відчуттів [23]. Однак естетика танбі відзначається унікальною жіночо-орієнтованою художньою нішею, відмінною від андроцентричної західної традиції, яка висуває на перший план чоловічий вуайєристський погляд на жінок. А японські жінки створили свій власний простір

(хоч і маргіналізований), щоб переосмислити моделювання чоловічого тіла на основі жіночої психології та фізіології.

Як і в інших квір-фандомних культурах, фанатки даньмей люблять чоловіків, яких вони створюють, щоб вони любили одне одного, що створює парадокс «їхнього (гомосексуального) кохання до нас» проти «нашого (гетеросексуального) кохання до них», що породило безліч академічних інтересів.

У багатьох дослідженнях стверджується, що шанувальники BL часто кидають виклик традиційним патріархальним гендерним нормам і стереотипам. Наприклад, Нагайке зазначає, що жіноча еротика у фентезі яой служить для «проблематизації дискурсу гетеросексуальних структур, які складають патріархальний міф про жіночу сексуальність», оскільки пригнічена жіноча сексуальність проєктується на персонажів-геїв [52, с. 77]. Аналогічно, Велкер наголошує, що читачки яой-манги показують, що «гетеронормативні читачки можуть експериментувати з романтикою та сексуальністю через ідентифікацію з красивими персонажами-хлопцями», і що на початку навіть японські лесбійки в пошуках репрезентацій, з якими вони могли б ідентифікувати себе, зверталися до яой-манги [75, с. 842-843].

Інші дослідження стверджують, що багато шанувальників BL не обов'язково ідентифікують себе з персонажами-геями. Чжан стверджує, що фандом BL дає можливість читачкам «звернути підривний, вуайєристичний погляд на чоловіків» та насолоджуватися альтернативною естетикою та сюжетними лініями [81, с. 262]. Тянь досліджує, як жінки які занурені у культуру BL «індигенізують» своє хобі, та вважають китайську культуру BL «квір-простором», а не лише середовищем для жіночих фантазій. Вона наголошує, що в Китаї BL перетворився на «інструмент підвищення обізнаності, який визнає та підтримує гомосексуальність, вітає гендерну різноманітність та прагне охопити різні сфери суспільства» [67, с. 123].

Отже, культура BL стала інструментом переосмислення гендерних ролей і сексуальності: вона дозволяє жінкам виходити за межі патріархальних норм, експериментувати з образами маскулінності та створювати альтернативний, квір-орієнтований простір самовираження.

1.3 Китайський контекст: цензура, соціальна роль фанфікшн-сервісів та трансформації

Через посилення нагляду та цензури китайським урядом за гей- та гомоеротичним контентом у фанфікшн-спільнотах, автори фанфікшн-сервісів BL стикаються з унікальними для своєї країни викликами. Хоча Дженкінс пояснює, що фандомна культура – це спільний, безпечний простір «з низькими бар'єрами для художнього самовираження та громадянської активності», де люди «відчувають певний ступінь соціального зв'язку один з одним» [34], китайські автори фанфікшн-сервісів BL стикаються з ще більшими викликами. Оскільки уряд постійно видаляє та закриває їхні платформи, їм важко знайти місця для публікації своїх творінь. Китайська фандомна культура значно відрізняється від своїх іноземних аналогів, що робить обов'язковим до врахування стратегій, які автори фанфіків BL використовують для підтримки цієї субкультури.

У творах даньмей гендер та сексуальність є не просто основними матеріалами для формування квір-кохання; вони також служать основними шляхами для формування гірко-солодких історій між красивими хлопцями. У вигаданому просторі даньмей альтернативні гендерні та сексуальні артикуляції є його квінтесенцією привабливості для шанувальників і відкрили новий простір для маргіналізованих голосів жінок та сексуальних меншин.

Попри те, що жанр даньмей подається або як очищена романтика, або як гіперсексуалізований наратив, промотування квір-кохання в ньому нерозривно пов'язане з гендерною відмінністю. Це чітко проявляється у прямій неприязні до лесбійських сюжетів, що виражається багатьма шанувальницями жанру. Така вибіркова підтримка одностатевої любові (лише для чоловіків, але не для жінок) насправді розкриває суперечність між нібито щирою вірою в «універсальне кохання» і справжньою структурою бажання, що базується більше на гендері, ніж на сексуальності.

Даньмей, по суті, є способом для гетеросексуальних жінок досліджувати чоловічу гомосексуальність крізь призму існуючої патріархальної системи Китаю. Як зазначає дослідниця Юкарі Фуджімото, у цьому контексті гомосексуальність – це не

більше ніж художній прийом, покликаний очистити любов від «заплямованої гетеросексуальної схеми стосунків між чоловіком і жінкою» [23].

Цю думку підтверджує і аналіз популярних онлайн-романів у жанрі даньмей. Незважаючи на різноманіття образів та описів конфліктів і пристрастей між чоловічими персонажами, більшість творів мають одну спільну рису: вони уникають зображення реальних соціальних проблем, з якими щодня стикаються представники ЛГБТК-спільноти. Тут немає місця для гомофобії, економічних труднощів чи дискримінації з боку державних інституцій.

Яскравим прикладом є твір «Історія з Пекіна», уперше опублікований анонімним автором в інтернеті у 1998 році [5]. Розповідь починається з того, що Чень Ханьдун (успішний бізнесмен із знатної родини) винаймає Лань Юя, сільського студента-першокурсника, який ледь зводить кінці з кінцями в дорогому мегаполісі. Початкова зустріч має комерційний, майже грайливо-еротичний характер, однак із часом вона переростає у справжню романтичну історію завдяки Лань Юєві. Ініціатором глибоких почуттів є саме він – не через жадобу до грошей, а завдяки своїй непохитній етичній відданості любові.

Кульмінація твору – посмертне розкриття вчинку Лань Юя: після його загибелі Чень дізнається, що Лань Юй використав гроші та матеріальні ресурси, отримані у стосунках із ним, як хабар, аби врятувати Ченя від ув'язнення. Інакше кажучи, сюжет тримається на подвійній рятівній дії: порятунку студента від втрати освіти та порятунку бізнесмена від втрати свободи. Ці порятунки були можливі лише завдяки великому фінансовому капіталу. Така художня стратегія лише підсилює маргіналізацію реальних гомосексуальних чоловіків у Китаї, чиї життя далекі від ідеалізованих світів даньмей.

У разючому контрасті до створеного ними ж чарівного світу фантазій, реальне любовне життя фунюй, нерідко сповнене розчарувань і тривоги. Фунюй (腐女), що буквально означає «гнила жінка» – термін, який використовується для опису китайських шанувальниць даньмей. Він походить від еквівалентного японського

терміну «фуджьюші», який спочатку використовувався у зневажливому контексті, але згодом був відновлений фанатками. Як зазначають дослідники, жінки особливо пригнічені тим, що шлюб у сучасному Китаї перетворився на обмежувальну й матеріалістичну інституцію, яка більше спрямована на контроль за жінками, ніж на піднесення вільних душ шляхом кохання.

У міру того, як Китай відходить від соціалізму і рухається в напрямку неолібералізму, а суспільство дедалі більше організовується за ринковими принципами, перед жінками знову постають посилені бар'єри соціальної мобільності. У таких умовах багато хто з них відмовляється від ідеалу любові на користь прагматичнішої мети – знайти фінансово забезпеченого чоловіка.

Критика фунуей гетеронормативної шлюбної системи перугукується з критикою Фрідріха Енгельса, який описував буржуазний моногамний шлюб як репресивну інституцію для жінок, що служить збереженню приватної власності через патрілінійне спадкування – основи капіталізму. Проте, всупереч енгельсовому баченню соціалістичного шлюбу як рівноправного та визвольного для жінок, соціалістичний Китай, починаючи з 1949 року, зробив шлюб частиною державної програми модернізації. Як зазначає Фрідман: «соціалістичні проєкти цивілізації формувалися, обговорювалися й у деяких випадках трансформувалися через тіла й практики місцевих жінок» [22].

Наприклад, деякі етнічні спільноти змушені були відмовитися від своїх альтернативних форм подружнього життя й пристосуватися до моделі пролетарського шлюбу як частини соціалістичної реконструкції. З переходом Китаю до неоліберальної логіки державного управління наприкінці 1970-х років, шлюбні сценарії знову змінилися відповідно до нової державної політики [72].

Починаючи з 2007 року, центральна влада Китаю запустила загальнонаціональну медіакампанію проти так званих «зайвих жінок» (剩女) –

освічених міських жінок, які залишаються неодруженими після 25 років. У зневажливому та нав'язливому тоні ця пропаганда, прикриваючись «любов'ю», намагається примусити таких жінок до шлюбу задля побудови «щасливого сімейного життя» та досягнення «гармонійного китайського суспільства» [18].

Невдовзі ця державна риторика проникає в повсякденне мовлення й навіть імпортується іншими країнами. Наприклад, у Сінгапурі заява колишнього лідера Лі Куан Ю: «докторський ступінь – це добре, але як щодо кохання й дітей?» спричинила серйозне суспільне обурення. Він звернувся до освічених жінок із закликом народжувати більше дітей, аби «репродукувати якісне населення для економічного розвитку».

У Китаї ж фунной – здебільшого освічені, міські, неодружені жінки – однозначно підпадають під категорію «зайвих жінок» і критикуються як джерело соціальної нестабільності. Глибоко розчаровані державним втручанням у гетеросексуальні стосунки, китайські шанувальниці даньмей шукають у гомосексуальній любові альтернативу – простір, що, на їхню думку, знаходиться поза межами контролю держави й зберігає надію на справжнє, щире кохання.

Під блискучою, ідеалізованою оболонкою державної риторики про гетеросексуальний шлюб приховані постійні зміни гендерних норм, які переформулюються відповідно до соціально-економічних і ідеологічних трансформацій у Китаї. Ці норми слугують інструментом державного управління.

Гендер, як вісь влади, відіграє ключову роль у забезпеченні гнучкої й дешевої робочої сили, необхідної для задоволення зростаючих потреб як внутрішнього, так і транснаціонального капіталу, а також у формуванні громадян-споживачів для ринкової економіки [58; 80; 83; 68]. Крім того, держава активно використовує гендер для відновлення ідеологічної легітимності та виправдання нових класових відносин і соціальної нерівності, що стрімко зросла внаслідок ринкових реформ [83; 85].

У соціалістичному Китаї жінки, крім домашніх обов'язків, мали за ідеологією активно долучатися до суспільного виробництва нарівні з чоловіками. Їх закликали «підтримувати половину неба», що символізувало рівність статей [29].

Проте в умовах неоліберального Китаю гендерна есенціалістська модель, яка раніше приглушувалась, знову почала активно відновлюватися [15; 16]. Відкинувши попередні обіцянки гендерної рівності, нова диморфна парадигма нав'язує жінкам суперечливу роль. З одного боку, їх заохочують отримувати вищу освіту, будувати професійну кар'єру й бути незалежними та конкурентоспроможними особистостями, подібно до чоловіків, щоб досягти успіху в ринково-орієнтованому суспільстві. З іншого боку, їм одночасно нав'язують традиційні функції турботливих домогосподарок, що, за логікою неоліберальної реструктуризації, має «компенсувати відступ держави або її неспроможність забезпечити соціальну інфраструктуру й підтримку» [57].

Цей гендерний дискурс чітко перегукується з глобальними тенденціями: хоча неолібералізм руйнує межу між приватним і публічним, залучаючи жінок до глобального ринку праці, на локальному рівні вони часто стикаються з протилежними ідеологіями, що фіксують їх у вузько визначених ролях [4].

Згідно з державною кампанією проти «зайвих жінок», якщо жінка надто освічена, зосереджена на кар'єрі й не виконує «природну» підпорядковану роль у гетеросексуальному шлюбі до певного віку – вона вважається нелюбою й приреченою на нещастя.

Цілком логічно, що багато жінок у такій ситуації запитують: «Чому я повинна потребувати захисту та підтримки від чоловіка? Хіба для нас немає інших соціальних ролей?»

Опір цій державній патріархальній нормі, однак, не лише піддає жінок суспільному осуду, а й може мати серйозні наслідки. Це підтверджує приклад репресій з боку держави проти п'яти китайських феміністок, які висунули вкрай помірну петицію на підтримку гендерної рівності [48].

Пропагуючи чоловічу гомосексуальність як своєрідну утопію справжнього кохання, шанувальниці жанру даньмей намагаються створити безпечний простір, у

якому можна уникнути державної гендерної есенціалізації. У цьому просторі вони прагнуть розширити уявлення про гендер і розірвати фаллоцентричну основу гендерного диморфізму, що поділяє людей лише на «чоловіків» і «жінок» у жорстко визначених ролях.

Деякі прихильниці жанру зізнаються, що вони часто ототожнюють себе з персонажем шоу (від китайського слова 受, що означає «приймати» – тобто пасивний або «нижній» партнер у стосунках).

Даньмей фактично пропонує «маскулінну художню конструкцію» через чоловічу маскарadu – подібно до японського театру такарадзука, де жінки грають чоловічі ролі [53].

Інакше кажучи, створюється уявний «вродливий юнак», який поєднує найкраще з маскулінності (зовні) та найкраще з фемінності (внутрішньо). Хоча зовнішність головних героїв даньмей не завжди є андрогінною, герой даньмей, за словами Марка Маклелланда, у японському культурному контексті є своєрідним «андрогінним посередником між статями, який поєднує найкраще з чоловічого і жіночого» [50].

Тобто герой може втілювати ідеальну фемінність, визначену патріархальними гендерними кодами (красивий, ніжний і турботливий). З іншого боку, оскільки він має чоловічу гендерну ідентичність, він може користуватися ширшими можливостями та стикатися з меншими обмеженнями, ніж жінки, і таким чином реалізовувати ідеальну маскулінність – досягати успіху в кар'єрі та здобувати владу в публічному просторі.

Крім того, його сексуальна орієнтація гарантує, що він ніколи не проявлятиме сексуальну агресію щодо жінок; його краса (андрогінна чи ні) пропонує безпечну версію маскулінності, яку жінки можуть естетично насолоджуватися і з якою можуть себе ототожнювати.

Таким чином, даньмей створює героїв, які поєднують у собі ідеальну маскулінність та ідеальну фемінність, і завдяки цьому дозволяє фанатам приймати різні гендерні позиції як у процесі створення, так і споживання контенту.

Отже, китайська культура даньмей демонструє складне переплетення мистецьких, гендерних і соціально-політичних вимірів, у якому творення альтернативних наративів любові стає формою як естетичного, так і ідеологічного спротиву. В умовах цензури, патріархальних обмежень і неоліберальних суперечностей цей жанр перетворюється на простір жіночої суб'єктивності – прихований, але потужний канал самовираження, де жінки можуть уявно вийти за межі традиційних ролей. Водночас даньмей не позбавлений внутрішніх парадоксів: пропагуючи утопію чоловічої гомоеротичної любові, він часто уникає реалій життя ЛГБТК-спільноти, залишаючись у межах символічного експерименту, а не соціальної критики. Проте саме ця подвійність (поєднання фантазії, протесту й споглядання) робить даньмей одним із найпоказовіших феноменів сучасної китайської культури, що водночас віддзеркалює і трансформує гендерну політику держави та жіночі стратегії опору в умовах неоліберального суспільства.

1.4 Гендерна динаміка жанру: моделі гун-шоу та образ ідеального чоловіка

У контексті поділу на активний та пасивний компоненти, Джудіт Батлер стверджує, що в межах обов'язкової гетеросексуальності фалос слугує символічною основою нерівного, поляризованого й взаємодоповнювального гендерного порядку [9].

Аналізуючи твори даньмей, можна побачити, як фанати, використовуючи термінологію жанру BL, намагаються зруйнувати традиційні уявлення про зв'язок між гендером і сексуальністю та вбудовану в нього ієрархію. Вони розширюють спектр соціальних ролей і цінностей, пов'язаних як із «активною», так і з «пасивною» позицією у стосунках.

Для персонажів шоу (пасивна роль) це можуть бути:

- гордовитий (傲娇受),
- королівський або величний (女王受),
- домінуючий (强受),

- та інші варіанти, що кидають виклик стереотипу про слабкість пасивного партнера.

У той же час персонаж гун (активна роль) не обов'язково зображується як сильний чи домінуючий. Йому можуть приписуватись характеристики:

- спортивний (健气攻),
- покірний (忠犬攻),
- жіночний (衣女攻) – що свідчить про розмаїття моделей мужності в межах жанру.

Як видно з творів-представників жанру, серед численних варіацій вигаданих стосунків гун-шоу, найпопулярнішою залишається парадигма домінантного активного партнера гун та покірного пасивного партнера шоу. Ця модель користується особливим попитом, оскільки слугує безпечним простором для сексуалізованої самофантазії багатьох фунуей.

Однак, на відміну від гетеронормативних гендерних стосунків, у любовному світі даньмей владна асиметрія, пов'язана з сексуальним позиціюванням гун-шоу, має лише тимчасовий характер. Вона виявляється виключно в рамках чуттєвих і сексуальних взаємодій, і не перетворюється на системні нерівності, що постійно переслідують жінок у реальному житті.

Попри те, що шоу зазвичай виконує підлеглу й лагідну роль – того, кого пестять і оберігають у моменти близькості, – у цих оповідях його часто зображують як персонажа з відповідним рівнем освіти, професійною компетентністю, владою й соціальним статусом, який рівний партнеру гун у публічному житті.

Прикладом такої динаміки може слугувати роман Мосян Тунсю «Благословення небожителів». У ньому головні герої (Се Лянь та Хуа Чен) відповідають умовній парі шоу-гун, але їхні стосунки значно складніші, ніж просто взаємодія між «домінуючим» і «покірним». Се Лянь, який ззовні може відповідати архетипу шоу, має величезну внутрішню силу, як фізичну так і духовну. Хоча Хуа Чен яскраво проявляється як гун, він обрав Се Ляня як взірець мужнього воїна та

мудрого правителя, перед ним він відчуває не просто повагу, а трепет та благоговіння. Се Лянь не зображений як слабкий чи залежний – навпаки, він є центральною фігурою сюжету, від його рішень залежить доля багатьох людей.

Попри різноманіття соціальних ролей для «активного» та «пасивного» партнера, у даньмей зберігається стабільний тілесно-візуальний стандарт чоловічої гомосексуальності. Це – фемінізовані, витончені риси обличчя, струнка й елегантна фігура, акуратний, естетично вивірений стиль одягу та інші елементи зовнішності.

У повсякденному житті фунюй часто проєктують свою сформовану даньмей-естетикою уяву про квірність на юнаків навколо себе. Щодо цієї своєрідної «гри» шанувальниці встановлюють суворі естетичні критерії: їхня увага й захоплення дістаються лише так званим «квітковим хлопцям» – красивим, андрогінним і стильним молодим чоловікам.

Що стосується цих фізичних канонів маскулінності, варто згадати телевізійне шоу-конкурс *My Hero*, яке вийшло в ефір у 2006 році на каналі *Shanghai Dragon TV*. Воно спровокувало загальнонаціональну дискусію про два контрастні образи чоловіка: м'якого, крихкого «квіткового» хлопця та мускулистого, брутального мачо.

Як зазначає Кам Луї: «На відміну від англо-американського образу, що донедавна майже виключно ґрунтувався на мачо-чоловікові, в історії Китаю протягом тривалого часу об'єктом жіночого бажання були саме крихкі й жіночні чоловіки» [44].

У даньмей ця культурна спадщина китайської маскулінності відроджується в образах ефемінізованих, прекрасних гомосексуальних чоловіків – і саме вони стають ідеальним втіленням естетики жанру.

Щоб розкрити його вбудоване значення в неоліберальних умовах сучасного Китаю, м'яких, фемінізованих та андрогінних чоловіків потрібно контекстуалізувати в соціокультурній традиції гендеру та сексуальності, де войовнича гомофобія не була обов'язковою умовою, як у європейському та англomовному контекстах [46]. Як стверджує Батлер, обов'язкова гетеросексуальність є основою диморфізованої, комплементарної гендерної системи в західній цивілізації [9]. У своїй праці «Історія сексуальності» Мішель Фуко пов'язує походження гетеросексуального імперативу з зародженням капіталістичної ринкової економіки [19]. Він стверджує, що

капіталістична економіка, що розвивалася в Європі з вісімнадцятого по дев'ятнадцяте століття, отримала чималий імпульс від регулятивного управління людськими популяціями шляхом контролю та звуження спектру сексуальних можливостей. З одного боку, щоб гарантувати відтворення та постачання робочої сили для капіталістичної економіки, гомосексуальність була делегітимізована та криміналізована за свою непродуктивну природу. З іншого боку, сексуальна діяльність, що виходила за межі буржуазної нуклеарної сім'ї, така як позашлюбні гетеросексуальні стосунки, також засуджувалася таким чином, щоб спрямувати ресурси та енергію на створення високоякісної робочої сили. У Сполучених Штатах, коли масове виробництво стало домінуючим способом ринкової економіки після промислової революції, концепція гетеросексуальності була створена лікарями в 1892 році для нормалізації бажання людей різної статі та для продовження роду. Більше того, категорія «гомосексуалів» (соціальної групи, яка, як нібито, страждає від «гендерної інверсії») була розроблена для підтримки нормалізованого гетеросексуального бажання та гендерної бінарності [37]. На противагу цьому, оскільки ринкова економіка розвинулася в повному масштабі лише з нещодавнім неоліберальним переходом Китаю, соціально-економічний стан, який лежав в основі патологізації гомосексуальності та поляризації гендеру, був значною мірою відсутній у досучасному Китаї [63].

На відміну від патологізованої гомосексуальності в капіталістичних євроамериканських суспільствах, які висувують на перший план та контролюють інакше розпливчасті межі гетеронормативної гендерної бінарності, одностатеве бажання та близькість є квінтесенцією традиції, яка охоплює, а не демонізує, м'яку та фемінізовану версію маскулінності в досучасних східноазіатських культурах [63]. Наприклад, у Японії «монастирська чоловіча гомосексуальність була прийнятною, якщо не нормативною – те, що жахало християнських місіонерів під час їхньої євангельської місії» [56]. В результаті відносно сприятливого соціального клімату для одностатевої близькості, правління Бусідо, яке підкреслює вірність між красивими молодими самураями, інтерпретувалося як першість кохання між чоловіками в історії Японії – традиція, яка надихнула сучасне втілення та прославляння жіночних та

красивих геїв у Індійській імперії. Аналогічно, досучасний Китай також залишав широкий простір для вираження одностатевих бажань/близькості та трансгендерних/андрогінних виступів у літературних творах, фольклорі та інших культурних формах [79; 73; 13; 71]. Зокрема, як зазначає Веньцін Кан, еротизація та бажання жіночних чоловіків з боку імператорів та заможного елітного класу чоловіків залишалися усталеною традицією в досучасному Китаї [36].

У китайській літературі пізньоімперського періоду (зокрема в епохи пізньої династії Мін (1368–1644) та на початку правління Цін (1644–1912)) у творах про гетеросексуальні стосунки, включно як з романтичними, так і з історичними романами, широко простежується ідеал андрогінного героя з фемінізованою зовнішністю [79; 28; 45 ;46].

Зокрема, типовий образ цайцзи (освіченого юнака в художній прозі Мін-Цін) часто описується через естетичні маркери: «рожеві вуста, сяючі білі зуби, обличчя, подібне до нефриту». Такі риси відповідали традиційній китайській уяві про чоловічу красу.

Попри те, що фемінність цайцзи прямо не асоціювалася з гомосексуальністю, вона відображала певний рівень соціальної толерантності до одностатевих стосунків, а також відсутність гомофобної риторики в традиційному китайському суспільстві. Така м'якість образу вченого не порушувала гендерного порядку [63].

Подібний мотив можна побачити й у пізньомінському еротичному оповіданні 浪史 – «Історії життя у насолоді», де відверто описуються сексуальні сцени, а фемінізовані чоловіки постають як об'єкти пристрасі. Один із таких персонажів – Ланцзи, звабливий спокусник із жіночними манерами, зачаровує і досвідчених жінок, і наївних дівчат. В одному з епізодів сказано: «Коли пані поглянула на Ланцзи, то побачила перед собою вродливу жінку – з молочно-білою шкірою та витонченими рисами обличчя, а у відповідь на її погляд він лише посміхнувся мрійливою усмішкою. Її охопила хвиля неконтрольованого бажання» [79]. 24

Традиційний, усталений китайський ідеал маскулінності має дві складові: 文 (вень) – «культурна витонченість», що асоціюється з «жіночими» рисами, та 武 (ву) – «військова доблесть», яка символізує «чоловічість». При цьому вень вважається вищим проявом сили та соціального статусу порівняно з ву [45].

Громадянський аспект вень нерозривно пов'язаний із конфуціанським ідеалом чоловічості, втіленим у концепті 君子 (цзюньцзи) – «благородного чоловіка» або «джентльмена» [46]. Перевага вень чітко виявляється в образах витончених, навіть тендітних 才子 (цайцзи) – «обдарованих вчених» та 文人 (веньжень) – «літераторів», які в доіндустріальному Китаї були уособленням зразкової маскулінності [63].

З плином часу цей чоловічий ідеал поступово, хоч і непомітно, відходив від канонічного духу епохи, набуваючи м'якших, фемінізованих рис. Така «м'яка маскулінність» перетворилася на нову форму чоловічої естетики та тренд споживання сексуалізованих чоловіків під жіночим поглядом [41].

Під впливом масмедіа та культурної індустрії, що популяризують гендерно амбівалентну масову культуру, сучасна китайська молодь все більше захоплюється феноменом 小鲜肉 (сяосьєньжоу) – дослівно «молоде свіже м'ясо», тобто юні, тендітні хлопці з витонченими рисами обличчя та косметикою [76; 38]. Їхня поява та зростання популярності свідчать про посилення купівельної спроможності жінок і розвиток споживацької культури [84].

Не можна заперечити той факт, що в народній художній прозі кінця XVIII – початку XIX століття зустрічаються чоловічі персонажі, які є 文武双全 (веньвушуанцюань) – тобто «досконалі як у літературному, так і у військовому мистецтві» [31].

У даньмей-літературі, оскільки сюжет майже завжди побудований навколо двох чоловічих персонажів, типовим прийомом стає розподіл цієї пари вень-ву між головними героями: зазвичай, гун (активний партнер) втілює в собі ву – військову силу, тоді як шоу асоціюється з вень – культурною витонченістю.

Наприклад, у детективних романах 《SCI谜案集》 («Збірка справ зі спецрозслідувань») та 《犯罪心理》 («Кримінальна психологія») автори створюють чітке протиставлення: персонажі гун виступають поліцейськими – втіленням сили та дії, тоді як шоу – психологами, що символізують інтелект і емпатичність.

У історичних творах, зокрема в 《鹰奴》 («Раб-орел») та 《相见欢》 («Радість зустрічі»), ця дихотомія зберігається: гун традиційно володіє бойовими навичками, а шоу постає як витончений, тендітний цайцзи, обдарований інтелектуально.

Втім, як зазначає Лі, якщо у класичній та модерній літературі китайський ідеал маскулінності зосереджений на внутрішній силі духу, то у творах даньмей ключову роль відіграє зовнішня естетика – краса образу стає одним з головних критеріїв чоловічої привабливості [41].

Культурна практика прихильниць даньмей, яка полягає в переосмисленні взаємозв'язку між тілесними стандартами чоловічого тіла та соціальним конструктом маскулінності, постійно відтворює й акцентує дисонанс між анатомічною статтю

фемінізованих чоловіків, їхньою гендерною ідентичністю та тим, як вони «відтворюють» гендер через свою зовнішність і поведінку.

Як зазначалося раніше, попри стилізовані елементи зовнішнього вигляду – фемінізовану зачіску, одяг тощо – «квіткові чоловіки» володіють широким спектром особистісних якостей, що не вписуються в традиційно поляризовану модель гендеру.

Зокрема, найбільш популярні жанрові сюжети обертаються навколо фемінізованих гомосексуальних чоловіків, які водночас мають так звані «типово маскулінні» риси – незалежність, амбіційність і впевненість у собі [82].

У таких оповідях фемінізована тілесність красивих чоловіків і їхнє «показне» тіло майже завжди протистоять їхній анатомічній чоловічості та внутрішньо маскулінним рисам. Саме просування цієї «невідповідності» дозволяє похитнути соціально закріплену єдність трьох тілесних параметрів (біологічної статі, гендерної ідентичності й гендерного вираження), яку традиційно сприймають як єдину життєздатну й соціально прийнятну форму існування для людини.

Крім того, таке переозначення чоловічого тіла та його зв'язку з маскулінністю можна розглядати як квір-стратегію, спрямовану на розхитування ієрархій та розмежувань, що базуються на ідентичностях і владних структурах.

На відміну від більш радикальних підходів, для багатьох шанувальниць даньмей мета полягає не в тому, щоб «захопити владу» у чоловіків, змінивши спосіб доступу до маскулінності й переваги через тіло. Їх не цікавить ідея зробити жінок «привабливішими» чи кращими за чоловіків. Натомість вони прагнуть бачити світ як рівноправне й демократичне середовище, відкрите для всіх соціальних груп.

Образ «квіткових чоловіків» добре виконує цю функцію: на відміну від м'язистих і агресивних мачо, такі персонажі виглядають менш загрозливо і водночас створюють простір для гнучкості, змін і варіативності.

За словами Ів Седжвік, ця «сіра зона» є сутнісним відбитком «квірного», оскільки в ній міститься «відкрита плутанина можливостей, прогалин, перетинів, дисонансів і відлунь, випадковостей і надлишків значення – тоді, коли складові частини чийогось гендеру чи сексуальності не можуть або не повинні означати щось однозначне» [62, с. 8].

Завдяки прагненню розірвати одновимірну систему означення (ту, що пов'язує тіло, ідентичність та соціальну владу) фанатки даньмей створюють множинність ідентичностей у формі квір-простору. Цей простір ґрунтується не на класифікації й домінуванні, а на добровільних зв'язках і приналежностях.

Такий квір-простір відкриває можливість вийти за межі неоліберального домінування, яке базується на стратифікації та ієрархії через категорії ідентичності як основні параметри управління.

Отже, спираючись на ідею Джудіт Батлер про фалос як символічну опору ієрархічного гендерного порядку, даньмей демонструє, як активна/пасивна дихотомія може бути розхитана й переозначена. Типології гун/шоу виводять «пасивність» за межі слабкості (гордовитий, королівський, домінуючий шоу) і, водночас, позбавляють «активність» монополії на силу (спортивний, покірний, жіночний гун), відкриваючи спектр ролей і цінностей замість бінарної ієрархії. Хоч найуживанішою лишається пара «домінантний гун – поступливий шоу», ця асиметрія в межах сюжету здебільшого тимчасова й локалізована в інтимній взаємодії, не трансформуючись у системну нерівність поза нею. Канонізована візуальна естетика (витончена, фемінізована маскулінність «квіткових хлопців») слугує «безпечним» образом чоловічості, з яким жінки можуть себе ідентифікувати, але водночас і фіксує певні тілесні стандарти. У підсумку даньмей пропонує квір-стратегію розриву зв'язку між біологічною статтю, гендерною ідентичністю та вираженням, дозволяючи фанаткам гнучко перемикатися між позиціями бажання й уяви, навіть якщо естетичні норми жанру не завжди виходять за межі усталених уявлень про «красиве» чоловіче тіло.

1.5 Цифрова культура участі: платформи, подорожі в часі та нові наративи

Запозичення з уже існуючих культурних артефактів у літературі даньмей виконують не лише роль комічної розрядки. Часте використання мотиву подорожей у часі – класичного тропу у популярній веблітературі – свідчить про здатність цього прийому дозволити фанатам по-новому уявити й переосмислити гендерні відносини.

Злет популярності художніх творів про подорожі в часі пов'язують із романом 《寻秦记》(Xun Qin ji, «У пошуках Цін»), написаним гонконгським автором Хуан

І приблизно у 1991 році. У 2001 році його адаптували до відомого телевізійного серіалу. Сюжет зосереджується на спецпризначенцеві, який потрапляє в епоху Воюючих царств (475–221 до н.е.), де допомагає герцогу Цін об'єднати Китай і закласти підвалини першої імперської династії.

Герой вражає оточення своїми інтимними перемогами та «магічним» застосуванням сучасних знань, що спричинило хвилю наслідувань у китайському вебпросторі.

Жінки-авторки також активно використовують тему подорожей у часі в романтичних сюжетах. Наприклад, тайванська письменниця Сі Цзюань (Xi Juan) у своєму романі 《交错时光的爱恋》 (Jiaocuo shiguang de ailian, «Кохання крізь час», 1993) описує пригоди молододі жінки, яка потрапляє в епоху династії Сун (961–1279 н.е.). Цей твір здобув великий комерційний успіх і схвальні відгуки читачів.

У «Системі для лиходія «Врятуй-Себе-Сам»» цей троп набуває метажанрового характеру: герой не просто потрапляє в інший світ, а вселяється в тіло персонажа, чию історію він вже знає до найдрібніших деталей. Це дозволяє авторці Мосян Тунсю не лише висміяти шаблонність оригінального тексту, а й створити нову версію історії, де головний герой має змогу переписати канон, виправити сюжетні діри та змінити траєкторію розвитку персонажів. Такий підхід є прикладом того, що Генрі Дженкінс називає культурою участі, де читачі стають активними співавторами тексту, а не пасивними споживачами [34].

Залучення до написання та читання даньмей є прикладом культури участі, яка стимулює нові цифрові практики. За Генрі Дженкінсом, культура участі поглинає та реагує на «вибух нових медіатехнологій, які дозволяють пересічним споживачам

архівувати, коментувати, привласнювати та повторно поширювати медіаконтент у нових потужних формах» [34].

Використовуючи медіадосвід, автори даньмей створюють інноваційні тексти, які, наприклад, переосмислюють поняття синівської побожності, що пропагується в мейнстримній культурі. Жанр китайських телесеріалів про сімейну етику просуває моральні принципи, які мають сприяти єдності родини та суспільства. Головний герой майже завжди примиряється з безвідповідальним батьком, навіть якщо той завдав значного болю.

У відповідь на таку динаміку автори даньмей відкидають моделі батько-дитина, в яких батьки не виконують своїх обов'язків, і створюють власні твори, якщо чоловічі персонажі не відповідають їхнім очікуванням. Вони використовують виразні характеристики, щоб сформувати образи, які втілюють їхнє бачення ідеального чоловіка. У новіших текстах перевага надається персонажам, які є розумними, працьовитими та не наївними. Це можна розглядати як протиставлення спрощеним, «загладженим» персонажам, що домінували в ранньому даньмей.

Чи слугує мотив гомоеротики в текстах даньмей із подорожами в часі лише яскравою приманкою для читачів, втомлених від нескінченних гетеросексуальних версій тієї ж теми? Або, як подекуди стверджують критики, жінки обирають даньмей лише тому, що «егоїстично» вважають: у світі чоловічого кохання немає жіночої конкуренції, а отже, «вони зможуть назавжди володіти чоловіком, якого люблять»?

Проте самі твори, а також численні коментарі авторів і читачів на платформі Jinjiang ставлять під сумнів таке спрощене тлумачення мотивації та смаків аудиторії.

На відміну від стереотипного образу «аморальних, збочених і неосудних жінок», який часто малюють критики жанру, читачки платформи Jinjiang демонструють високий рівень саморефлексії та часто критично ставляться до недоліків творів даньмей. Подібно до фанаток даньмей в інших куточках Китаю, які пропагують ідею «найчистішого людського кохання» та закликають до стриманості, аби не втручатися у життя реальних геїв, читачки даньмей засуджують вуайєристський інтерес до гомосексуалів і висловлюють занепокоєння щодо потенційно шкідливого впливу еротичних сцен на неповнолітню аудиторію.

Більше того, автори даньмей на Jinjiang формують атмосферу відкритості й співчуття до гомосексуальності в сучасному китайському суспільстві. Через свої твори вони не лише руйнують застарілі уявлення, прищеплені масовою культурою, згідно з якими гомосексуальність є «патологічною» чи «аморальною», але іноді навіть починають прямий діалог з геями, використовуючи їхній реальний життєвий досвід як основу для художніх історій.

Наприклад, авторка 《最后的恋人》 («Останній коханий») зізнається, що її роман засновано на реальній історії її молодшого брата та його коханого. Вона була свідком їхнього кохання, і сам брат співавтором брав участь у написанні твору.

У відповідь на цю історію один з читачів-чоловіків поділився власною сповіддю – про його таємне кохання до однокласника. У фіналі коментаря він зазначив: «Таке кохання (між чоловіками) набагато чистіше, ніж так зване «нормальне», яке часто спотворене жадібністю у цьому світі. Вони (герої) моральніші за тих, хто сьогодні одружується, а завтра кидає дружину й дітей. Будьте щасливі! Лише якщо ви щасливі – ми, ваші читачі, теж зможемо бути щасливими!»

Попри зневажливі закиди критиків, які називають цей прийом «псевдо-даньмей», мотив подорожі в часі, де жінка перевтілюється в чоловіка, здобув велику популярність серед фанатів – а можливо, навіть серед більшості. Наприклад, із п'яти творів даньмей, які увійшли до десятки найулюбленіших за всю історію Jinjiang, у трьох головна героїня (сучасна жінка) подорожує в минуле й опиняється в тілі чоловіка.

Опитування на форумі Jinjiang також засвідчило: значна кількість учасниць мріє потрапити в минуле й стати впливовими чоловіками в історії. Однією з причин такого бажання є переконання, що в давнину погані гігієнічні умови загрожували жіночому здоров'ю, особливо репродуктивному [35].

Інша причина полягає в глибокому розчаруванні гетеросексуальними стосунками. Як стверджує одна з авторок через вуста героїні-подорожувальниці, кохання між чоловіком і жінкою надто часто зіпсоване грошима, репутацією,

нерухомістю, дітьми, родичами й сімейними обов'язками. І лише любов між чоловіками, на її думку, здатна «піднятися над марнотою світу» [35].

Та найбільш переконливою мотивацією для жінок-читачок Jinjiang є спільне переконання: щоб вижити й досягти успіху в чоловікоцентричному суспільстві, жінці потрібно стати сильним чоловіком. Як заявляє авторка 《斜阳若影》 («Похиłe сонце як тїнь») – одного з найрейтинговїших романїв, де жїнка перетворюється на чоловіка через часову трансформацію – для жїнки єдиний спосїб вижити в жорстокому патріархальному свїті – це стати сильною та незалежною.

У цьому сенсі трансформація статі має вирішальне значення: вона дає жінці можливість позбутися тягара фізичного тіла й обмежень гендерної ідентичності, щоб здобути владу. З цієї точки зору, вона функціонує подїбно до їншого популярного тропу в творах Jinjiang – перевдягання в чоловіка (cross-dressing).

Отже, мотив подорожі в часї в романах даньмей відображає не лише прагнення читачок даньмей до романтичного кохання, яке здатне піднятися над буденними турботами, а й їхнє глибоке бажання здобути незалежність і силу в умовах патріархального суспїльства.

Крім того, поєднуючись з унікальними наративними прийомами, характерними для літератури даньмей, цей художній засїб демонструє, як жїнки-авторки активно переосмислюють культурну сутність жанру. Через створення та споживання фантастичних їсторїй вони відкривають для себе новї способи дослідження гендеру й сексуальності – у художній, уявній, але дуже значущїй формї.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі магістерської роботи було здійснено комплексне дослідження соціальних кодів та гендерних аспектів жанру даньмей, яке дозволило виявити не лише специфіку його формування, але й глибинні культурні, соціальні та їдеологічні підстави популярності цього жанру в сучасному китайському суспїльствї.

Проведений історичний екскурс засвідчив, що жанр даньмей, хоча й виник під впливом японської культури (зокрема, танбізму та BL-манги), з часом адаптувався до китайських культурних реалій та набув унікальних ознак. У межах материкового Китаю він трансформувався в потужну субкультуру, що поєднує естетичні цінності, протестні наративи та альтернативні моделі гендерної ідентичності.

Одним із ключових чинників, що сприяє популярності жанру, є його здатність створювати уявний простір, вільний від обмежень гетеронормативної культури та державної патріархальної ідеології. Даньмей стає платформою для жіночого самовираження, де авторки можуть експериментувати з темами сексуальності, влади, ідентичності без осуду та структурних обмежень. Відсутність жіночих персонажів у головних ролях не є проявом маскулінізації текстів, а навпаки – механізмом, який дозволяє авторкам дистанціюватися від нав'язаних суспільством ролей.

Жанр даньмей формує своєрідний контрнарратив щодо ролі жінки в китайському суспільстві. Через змалювання любовних історій між чоловіками жінки-письменниці та читачки створюють альтернативну модель емоційних і романтичних зв'язків, позбавлену матеріалістичних, патріархальних і репресивних вимог до жіночої поведінки в традиційному шлюбі. Це стає особливо актуальним на тлі тиску з боку держави на освічених міських жінок, що стикаються з ярликом «зайвих жінок» і примусом до гетеросексуального шлюбу.

Варто також наголосити на важливості феномену «фунюй» – жінок, які ідентифікують себе як прихильниці жанру даньмей. Їхня активність у створенні, поширенні та обговоренні творів даньмей свідчить про формування спільноти, що не просто споживає культурний продукт, а бере участь у критичному переосмисленні гендерних норм. Через свої наративи фунюй підривають уніфіковану дихотомію чоловічого й жіночого, пропонуючи гнучкіші, більш відкриті й толерантні форми вираження гендеру.

У межах жанру даньмей простежується стійке використання альтернативної тілесної естетики – образи «квіткових чоловіків» з андрогінною зовнішністю та чутливою внутрішньою організацією. Така естетика кинула виклик традиційній маскулінності й заклала основу для переосмислення тілесності як елементу

соціального конструкта, а не біологічної даності. Ця тенденція перегукується з сучасними квір-теоріями, які підкреслюють дисоціацію між статтю, гендером і сексуальністю.

Водночас, китайська література даньмей, на відміну від західної культури слешу або гей-літератури, переважно уникає зображення реальних проблем ЛГБТ-спільноти. У романах домінують ідеалізовані, майже утопічні моделі стосунків між чоловіками, де відсутні гомофобія, соціальні утиски чи економічна дискримінація. Це ще раз підтверджує, що даньмей функціонує передусім як ескапістський простір для жінок, а не як форма автентичного представлення квір-досвіду.

Особливу увагу заслуговує використання прийомів перевдягання, зміни статі та подорожей у часі, що дозволяють авторам не лише уникати цензури, а й експериментувати з межами гендерної ідентичності. Такі художні тропи виконують функцію не лише сюжетного прийому, але й соціально-культурної стратегії втечі з обмежень патріархального контролю.

Отже, перший розділ дозволяє зробити висновок, що жанр даньмей є складним феноменом, у якому поєднуються естетика, культура протесту, гендерна критика та соціальна емансипація. Його особливості не зводяться лише до сюжетної тематики або структури персонажів – вони лежать у площині символічного опору усталеним нормам і пошуку нових моделей культурної ідентичності. Аналіз соціальних кодів і гендерних аспектів даньмей відкриває широкі можливості для подальших літературознавчих і культурологічних досліджень.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ У ВЕБРОМАНІ ТАН ЦЗЮЦІН «ПРИГОЩАЮЧИ ВІНОМ»: ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ ТА НАРАТИВНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

2.1 Жанрова теорія як інтерпретативний фреймворк для аналізу даньмей

У назві цього підрозділу використано термін «інтерпретативний фреймворк», що в контексті жанрової теорії означає сукупність знань, очікувань і культурних кодів, які читач застосовує для розуміння тексту. Як зазначає Чендлер, жанр виконує функцію спільного семіотичного коду між автором і читачем, що дозволяє ефективно передавати зміст і структуру тексту [10, с. 5]. Гюнтер Крес додає, що кожен жанр «позиціонує» учасників комунікації (читача, автора, слухача) відповідно до соціальної ролі, яку передбачає жанр [39, с. 5]. Соня Лівінстон розвиває цю думку, стверджуючи, що жанр встановлює «контракт» між текстом і читачем, який визначає форму комунікації, її функції, епістемологію та очікувану реакцію [42, с. 8]. Таким чином, жанр не лише організовує текст, а й формує спосіб його сприйняття, інтерпретації та емоційного залучення.

Жанрова теорія, як її подає Чендлер, пропонує розглядати жанр не як фіксовану класифікаційну одиницю, а як динамічну систему, що формується в процесі соціальної взаємодії між текстом, його творцем і читачем [10]. Такий підхід дозволяє глибше осмислити образно-стильові домінанти в жанрі даньмей, який сам по собі є гібридним, трансмедійним і культурно насиченим.

Чендлер підкреслює, що жанри є соціально сконструйованими, а не природними або універсальними категоріями [10, с. 1]. Вони виникають у межах дискурсивних спільнот, які встановлюють правила, очікування та інтерпретативні рамки. Як зазначають Ходж та Крес, жанри існують лише остільки, оскільки соціальна група декларує та підтримує правила, що їх визначають [27, с. 3]. У випадку літератури даньмей, яка виникла в межах китайських онлайн-спільнот, жанрова система формується не лише текстами, а й практиками читання, коментування, адаптації та фанатської творчості.

Отже, жанрова теорія дає змогу розглядати даньмей як динамічну систему культурних і комунікативних кодів, у якій жанр виступає не лише формою тексту, а й механізмом взаємодії між автором, читачем і спільнотою, що спільно творять його смисли.

2.1.1 Китайське фентезі в даньмей: уся, сянься, сюаньхуань

Китайське фентезі умовно можна поділити на три основні жанри: уся (wuxia, 武侠), сянься (xianxia, 仙侠) та сюаньхуань (xuanhuan, 玄幻). Кожен із них має власну систему цінностей, естетичних кодів і сюжетних структур. Їхня жанрова специфіка визначає не лише типи персонажів, але й спосіб побудови конфлікту, трансформації героя та функціонування образно-стильових домінант. У межах літератури даньмей ці жанри не лише адаптуються, а й переосмислюються, створюючи гібридні моделі, де емоційна інтимність поєднується з міфологічною масштабністю.

Славетний автохтонний китайський жанр уся нерозривно пов'язаний із літературою даньмей. У цьому терміні *wu* позначає мілітаристські та бойові якості, тоді як *xia* – «лицарство, доблесть, риси героїзму та шляхетності» [65]. Відтак, уся інтерпретується по-різному: як «китайське лицарство», «романи про бойове лицарство», «герої бойових мистецтв» тощо [43; 32].

Роман жанру уся – це китайський літературний жанр, у якому головними героями є майстри бойових мистецтв, тобто мечники та пов'язані з ними персонажі. Сюжет зосереджений на складних взаєминах честі, вірності, любові та ненависті між людьми у світі бойових мистецтв. Зазвичай у сюжеті простежується лінія практики та демонстрації бойових мистецтв.

У більшості випадків романи уся мають антураж давнього Китаю. Ці твори мають унікальне культурне тло, в центрі якого – бойові мистецтва, що охоплюють давньокитайську медицину, буддизм, даосизм, *Yishu* (мистецтво жити в умовах змін)

та різні форми окультизму тощо. Тож система цінностей персонажів в уся, як і головна ідея всього твору, базується на основних принципах бойових мистецтв.

У давньокитайській мові термін «бойові мистецтва» означає «зупинити боротьбу», тобто припинити конфлікти силою. Це означає, що мета практики бойових мистецтв – припинити пригнічення слабких за допомогою сили. Виходячи з цієї ідеї, романи уся створюються так, щоб межа між добром і злом була чіткою та однозначною.

Сучасну китайську літературу уся можна поділити на три підкатегорії, що описують:

- історичні події та їхнє звеличення;
- бойові подвиги та екзотичну зброю;
- безсмертя та надприродне [70].

Уся глибоко вкорінений в духовні та ідеологічні засади конфуціанства, буддизму та даосизму [59]. Наприклад, у фантазіях уся лицарство функціонує як всеохопна концепція, що відповідає конфуціанській етиці. Дух уся також пов'язаний з ідеалами, такими як вірність, відданість, милосердя, довіра та мир, які можна зіставити з п'ятьма головними чеснотами конфуціанства [66]:

- «гуманність» (ren 仁),
- «праведність» (yi 义),
- «етикет» (li 礼),
- «мудрість» (zhi 智),
- «вірність» (xin 信) [30],
- а також із прагненням до соціальної гармонії (he 和) [78].

Сюаньхуань – найфантастичніший із трьох жанрів, що вільно поєднує східні та західні міфології, космічні конфлікти, божественні сили та політичні інтриги. На відміну від сянься, сюаньхуань не обмежений релігійними чи філософськими рамками, що дозволяє створювати унікальні всесвіти з власними законами. Герої

сюаньхуань часто мають божественне або демонічне походження, а їхні дії впливають на долю світів. У даньмей ці елементи використовуються для побудови сюжетів, де особисте зростання героя переплітається з космічною відповідальністю.

Сянься – один із найскладніших і найвпливовіших жанрів китайського фентезі, що заснований на ідеї духовного сходження, трансформації та подолання меж людського буття. На відміну від уся, де герой діє в межах морального кодексу та реалістичних бойових практик, і від сюаньхуань, що тяжіє до космологічної масштабності та синтезу східної й західної міфології, сянься вибудовує світ, у якому культивування – це не просто шлях до сили, а метафізичний процес самоперевершення.

Центральним елементом жанру є концепт культивування – багаторівневої системи духовного і тілесного вдосконалення, що передбачає медитацію, бойові практики, маніпуляцію енергією Ці, використання алхімії, магічних артефактів і проходження через випробування. Кожен етап культивування (від «закладання основ» до «зародкової душі» чи «золотого ядра») супроводжується не лише набуттям нових здібностей, а й зміною внутрішнього стану героя. У даньмей цей процес часто набуває емоційного виміру: культивування стає не шляхом до безсмертя, а засобом подолання травми, втрати, самознищення.

Візуальна і текстова образність сянься тяжіє до символіки небесних світів, містичних артефактів, духовних істот і багатовимірних просторів. Артефакти (мечі, талісмани, дзеркала) мають власну історію, дух, інтенцію, і часто реагують на моральний стан героя. Секти і клани (соціальні структури, що поєднують родину, школу, ієрархію і політику) формують середовище, де герой не лише навчається, а й вступає в конфлікт із системою, що часто виявляється корумпованою або жорстокою.

Сянься також активно використовує концепт альтернативних вимірів – небесних світів, духовних ландшафтів, де час і простір функціонують за іншими законами. Ці простори можуть слугувати етапами внутрішньої трансформації героя, наприклад, бути місцем зустрічі з минулим.

Особливу роль відіграють демони і божественні істоти, що уособлюють сили хаосу, долі, карми та часто стають дзеркалом емоційного стану персонажа, або навіть його внутрішньою проекцією.

Нарешті, сянься активно працює з темами пророцтва, легенди, балансу добра і зла. Пророчі тексти, усні перекази, міфологічні алюзії – все це формує жанрову структуру, де герой завжди перебуває між свободою і призначенням. У даньмей ця напруга часто набуває інтимного характеру: герой не просто бореться з долею, а з тим, що означає бути собою в межах цієї долі.

Попри жанрові відмінності, всі три жанри мають спільні архетипи (воїна, вчителя, пророка, культиватора) які набувають різного змісту залежно від жанрової конвенції. Жанрова гнучкість дозволяє даньмей поєднувати елементи всіх трьох жанрів, створюючи гібридні структури, де архетипи набувають нових функцій.

Чендлер звертає увагу на те, що жанри мають характерні образні та стилістичні ознаки: наративні структури, типи персонажів, теми, мотиви, іконографію, техніки зображення [10, с. 13]. У літературі даньмей такими домінантами можуть бути мотиви перевтілення, подорожей у часі, дуальності персонажів, естетика «м'якої» маскулінності, а також стилістичні прийоми, як-от поетичні описи, інтертекстуальні алюзії, символізм. Ці елементи не є унікальними для даньмей, але їхнє поєднання та функціонування в межах жанру створює специфічну жанрову атмосферу.

Розглянемо порівняльну таблицю архетипів основних жанрів китайського фентезі.

Таблиця 2.1

Порівняльна таблиця архетипів основних жанрів китайського фентезі

Архетип	уся	сянься	сюаньхуань
Воїн	Бойова майстерність, честь, особистісне зростання	Духовні техніки, просвітлення, помста	Елементарні сили, космічні конфлікти, божественні здібності

Аристократ/ Аристократка	Політичні інтриги, бойовий обов'язок, порядність	Сила культивуації, спадок, родинна честь	Божественний мандат, пророцтво, космічний вплив
Учений/Учена	Філософія, теорія бойових мистецтв, мудрість	Духовна культивуація, заборонене знання	Пророцтво, містична сила, політичний вплив
Майстер/ Наставник	Бойова мудрість, філософське наставництво	Настанови з культивуації, подолання смертності	Провідне пророцтво, божественний мандат
Цілитель	Бойова медицина, фізичне зцілення	Містичні трави, духовна енергія, заборонені техніки	Космічне зцілення, божественна сила, пророцтво
Культиватор	Бойова дисципліна, шлях честі	Духовна культивуація, безсмертя, боротьба за владу	Квести, керовані пророцтвом, космічний вплив
Лідер секти	Ієрархія бойової школи, вірність секті	Верховні культиватори, заборонені мистецтва, конфлікти між сектами	Божественні правителі, містичні ордени, політична влада

Пророк/ Провидець	Бойове прозріння, філософське пророцтво	Просвітлення через культивуацію, маніпуляція долею	Містичне пророцтво, божественний вплив, політичний конфлікт
Демон/Дух	Рідкісні темні істоти, приховані сили	Зіпсовані сутності, трансцендентні сили	Божественні створіння, космічні втілення, маніпулятори долі
Слуга	Вірність, політичні пішаки, особистісне зростання	Відданість сектам, служіння культиваторам	Персонажі, втягнуті в політичну або містичну владу
Торговець	Торгові мережі, маніпуляції, приховані наміри	Торгівля забороненим знанням, містичними артефактами	Орієнтація в політичних і містичних системах задля здобуття влади
Розбійник/ Злодій	Статус поза законом, особисті кодекси, дуги спокути	Нетрадиційні техніки культивуації, прагнення до влади	Тіньова маніпуляція політичними або містичними силами
Селянин/ Звичайна людина	Приховані навички, філософські прозріння	Культиватори низького походження, що	Персонажі, втягнуті в космічні або політичні конфлікти

		долають своє становище	
--	--	---------------------------	--

Жанр функціонує як інтертекстуальна система. Чендлер посилається на Базерса, який стверджує, що ми інтерпретуємо події в тексті не через життєвий досвід, а через досвід інших текстів у межах жанру [10, с. 6]. У даньмей це проявляється в численних алюзіях на класичну китайську літературу, історичні події, популярні медіа, а також у фанатських адаптаціях, які створюють мережу взаємопов'язаних текстів. Така жанрова пам'ять формує очікування і дозволяє читачеві розпізнавати образно-стильові домінанти.

Чендлер наголошує, що жанри змінюються не лише під впливом авторської творчості, а й через економічні та технологічні фактори [10, с. 6]. У випадку літератури даньмей важливу роль відіграє цифрове середовище: платформи для публікації, фанатські форуми, адаптації у форматі маньхуа, дорами, аудіодрам, що сприяє трансмедійності жанру.

Отже, жанрове розмаїття уся, сянься та сюаньхуань, інтегроване в структуру даньмей, визначає його образно-стильову глибину й тематичну багатосаровість. Ці жанри надають авторові не лише готові архетипи (воїна, культиватора, безсмертного чи демона) але й усталені морально-філософські системи, що формують духовну й емоційну рамку для розгортання конфлікту. У поєднанні з інтимною естетикою даньмей ці жанри переосмислюють традиційні мотиви китайського фентезі: духовна культивуація набуває психологічного виміру, боротьба добра і зла стає способом дослідження моральних виборів, а герой виступає не стільки символом доблесті, скільки носієм етичних і емоційних трансформацій.

Таким чином, даньмей постає як жанровий гібрид, у якому міфологічна масштабність китайського фентезі співіснує з психологічною інтимністю сучасної наративної прози. Взаємодія епічного й особистісного робить жанр відкритим до переосмислення традиційних ідеалів честі, вірності, любові та духовного

вдосконалення, водночас зберігаючи його коріння в культурному коді китайської філософії та літератури.

2.1.2 Піджанр хуанся (皇俠)

У межах китайського фентезі піджанр хуанся (皇俠), або «імперська лицарськість», репрезентує окрему жанрову модель, що поєднує бойову етику з політичною драматургією. Його включення до цього дослідження є необхідним, оскільки саме до цього піджанру належить роман «Пригощаючи вином», який буде предметом детального аналізу у розділі 3.

Хуанся формується на перетині уся та історичного роману, але має чітко окреслену специфіку. Якщо уся зосереджується на автономному світі цзяньху, де герой діє згідно з особистим моральним кодексом, то хуанся переносить дію в імперський контекст. Протагоністи – це придворні радники, охоронці, військові командири, спадкоємці, які діють у межах державної системи. Їхня мотивація визначається не лише особистими переконаннями, а й обов’язком перед імперією, що часто вступає в конфлікт із приватними інтересами.

Бойові мистецтва залишаються важливим елементом, але їхнє застосування тісно пов’язане з політичними процесами. Меч у хуанся – це не лише зброя, а інструмент дипломатії, засіб вирішення ідеологічного конфлікту. Бойові сцени, як правило, менш видовищні, ніж у сянься чи сюаньхуань, але мають високу емоційну і сюжетну вагу. Водночас значну роль відіграють стратегічні дії: військові кампанії, політичні альянси, шпигунство, маніпуляція інформацією.

Типовими сюжетними елементами є:

- Імперські таємниці: приховане походження персонажів, незаконні спадкоємці, пророцтва.
- Інтриги радників: міністри, євнухи, тіньові мережі.
- Трагічний обов’язок: жертва особистих почуттів, свободи або життя заради державної стабільності.

Хуанся тяжіє до зображення конфлікту між лояльністю і виживанням, між владою і моральністю. Герої часто змушені діяти в умовах системної корупції, де перемогу здобуває не той, хто сильніший фізично, а той, хто краще орієнтується в політичному ландшафті. У цьому контексті бойова етика поєднується з інтелектуальним викликом.

Піджанр також характеризується специфічною образністю: палаци, військові табори, імператорські столиці, таємні кімнати, отруєні келихи, імператорські печатки – ці елементи не лише створюють атмосферу, а й функціонують як символи влади, зради, честі та вибору.

Отже, піджанр хуанся поєднує бойову етику з політичною драматургією, зміщуючи акцент із фізичної доблесті на інтелектуальне та моральне протистояння в межах імперської влади. На відміну від традиційного уся, він розкриває конфлікт між особистим і державним обов'язком, створюючи простір для глибокої психологічної й етичної рефлексії. У контексті даньмей хуанся набуває додаткового виміру – через емоційну напругу між персонажами, що поєднує політичну лояльність, інтимність і трагічний вибір.

2.2 Взаємозв'язок жанру і дискурсу та «зона контакту»

У сучасному аналізі жанру даньмей важливо враховувати не лише формальні ознаки тексту, а й соціальні, ідеологічні та дискурсивні процеси, що формують його образно-стильову структуру. Рос Коллін пропонує новий підхід до жанрової теорії, в якому жанр і дискурс розглядаються як взаємно конститутивні форми, що одночасно організовують ситуації та формують соціальні ідентичності [14, с. 89].

У цьому підході жанр розглядається як риторичне середовище, яке мотивує певні дискурсивні виступи, а дискурс – як ідентифікаційний набір, що зберігає жанрові практики, які дозволяють соціальним акторам діяти у впізнаваних ситуаціях [14, с. 89]. Наприклад, у літературі даньмей жанр мотивує дискурси емоційної близькості, самопізнання, трансгресії гендерних норм, а дискурси, своєю чергою, активують жанрові конвенції – поетичну мову, символізм, інтертекстуальність.

Коллін вводить поняття «genre as discourse contact zone» – жанр як простір, де взаємодіють різні дискурси, вступаючи в конфлікт, коаліцію або гібридизацію [14, с.

90-91]. У літературі даньмей це проявляється, наприклад, у поєднанні дискурсу конфуціанської моралі з дискурсом романтичної автономії, або в конфлікті між дискурсом традиційної маскулінності та дискурсом «м'якої» чоловічої чуттєвості. Жанр стає ареною, де ці дискурси не просто співіснують, а формують нові стилістичні рішення, нові типи персонажів і нові наративні структури.

Жанри є ідеологічними формами, які не лише організовують ситуації, а й виключають або ускладнюють доступ до них для певних соціальних груп [14, с. 90]. Наприклад, жанр даньмей часто вимагає від читача або автора володіння дискурсом емоційної рефлексії, інтертекстуальної гри, культурної чутливості. Це може ускладнювати доступ до жанру для тих, хто не має відповідного культурного капіталу. У цьому контексті образно-стильові домінанти – це не лише естетичні елементи, а маркери ідеологічної належності, що визначають, хто може бути «всередині» жанру, а хто – ні.

Жанри змінюються не лише індивідуальними зусиллями, а й через колективні практики соціальних груп, які прагнуть узгодити жанрові простори зі своїми дискурсами [14, с. 92]. У випадку даньмей-літератури це видно в тому, як фанатські спільноти, автори, перекладачі та адаптатори формують жанрові очікування, змінюють стиль, вводять нові теми. Коллін показує, як автори можуть адаптувати жанрові правила, щоб поєднати дискурси, які раніше не взаємодіяли [14, с. 91]. У даньмей це може проявлятися в поєднанні дискурсу національної травми з дискурсом романтичної утопії, створюючи нові образно-стильові домінанти, які одночасно естетичні й політичні. Таким чином, жанр стає простором боротьби за репрезентацію, де різні дискурси змагаються за право бути «нормою».

Отже, взаємозв'язок жанру й дискурсу в даньмей визначає не лише його естетику, а й соціальну функцію. Як показує концепція «зони контакту» Росса Колліна, жанр стає простором, де перетинаються і взаємодіють різні ідеологічні наративи – від конфуціанської моралі до сучасних уявлень про гендер і чуттєвість. Саме ця динамічна взаємодія формує унікальну образно-стильову систему даньмей, у якій естетичні вибори нерозривно пов'язані з культурними ідентичностями та способами соціального висловлювання.

2.3 Образно-стильові домінанти як фігуративні структури: метафора, символ і емоційна інтенція у творах даньмей

Фігуративна мова – один із ключових інструментів художнього письма, що дозволяє авторам передавати складні емоції, абстрактні ідеї та створювати глибокі образи. У жанрі даньмей, де емоційна інтенсивність, естетика чуттєвості та символічне навантаження відіграють центральну роль, фігуративні стилістичні засоби формують ядро образно-стильових домінант.

Метафора є засобом, що дозволяє «асоціювати абстрактні поняття з конкретними образами» [2, с. 158]. У літературі даньмей метафора часто використовується для передачі внутрішніх станів персонажів (любові, втрати, туги, самопожертви). Наприклад, образ «зимового лісу» може символізувати емоційну ізоляцію, а «птах із пораненим крилом» – вразливість героя. Такі метафори не лише створюють естетичну глибину, а й формують жанрову інтенцію – емоційне співпереживання.

Символізм у даньмей виконує функцію культурного маркера, що дозволяє тексту взаємодіяти з історичними, міфологічними та соціальними контекстами. Абдуллаєв зазначає, що символ «додає рівні значення, створює глибину і складність» [2, с. 160]. У даньмей це може бути, наприклад, використання кольору білого як символу чистоти або смерті, або образ дзеркала як метафора самопізнання. Символи в даньмей часто мають інтертекстуальний характер, відсилаючи до класичної китайської поезії, філософії або сучасної культури.

Персоніфікація «надає неживим об'єктам людські якості, створюючи емоційний зв'язок» [2, с. 160]. У даньмей це проявляється в тому, як природа, час, простір набувають емоційної суб'єктності. Наприклад, «ніч, що обіймає героя», або «вітер, що шепоче спогади» – це не просто поетичні образи, а жанрові конвенції, які створюють атмосферу емоційної близькості між читачем і текстом.

Гіпербола в даньмей часто використовується для підсилення емоційної дії: любов, страждання, відданість зображуються як абсолютні, всеохопні, позачасові. Цей художній засіб використовують для підсилення емоцій та драматизму» [2, с. 160].

У даньмей це може бути фраза на кшталт «я чекатиму тебе крізь сто життів», яка не лише передає почуття, а й формує жанрову естетику романтичного надміру.

Алюзії в даньмей часто звертаються до класичних текстів, історичних подій або культурних архетипів. Абдуллаєв зазначає, що алюзія «збагачує текст, викликає асоціації, додає глибини» [2, с. 161]. У даньмей це може бути посилення на легенду про Чан'є, міф про Нефритового імператора, або цитата з поезії династії Тан. Алюзія виконує функцію жанрової легітимації, вбудовуючи текст у ширший культурний дискурс.

Іронія в даньмей може бути тонкою, прихованою, і часто використовується для переосмислення соціальних норм. Іронію як художній засіб використовують для створення напруги, виявлення суперечностей [2, с. 162]. У даньмей це може бути, наприклад, ситуація, де герой, що зовні відповідає образу «ідеального чоловіка», виявляється емоційно вразливим і залежним. Іронія тут не руйнує жанр, а поглиблює його, дозволяючи читачеві бачити складність персонажів і ситуацій.

Отже, фігуративні засоби у даньмей (метафора, символ, персоніфікація, гіпербола, алюзія та іронія) формують емоційно-семантичне ядро жанру, надаючи текстам глибини та багатшаровості. Вони не лише збагачують художню мову, а й виконують ідеологічну функцію: через поетичні образи та символічні структури даньмей створює простір для емоційної рефлексії, культурного діалогу й переосмислення традиційних уявлень про любов, гендер і чуттєвість.

2.4 Образність як перетин психології, риторики та символіки (до розуміння візуальної поетики даньмей)

Поняття образності у літературознавстві є надзвичайно багатозначним і, як слушно зазначив Норман Фрідман, «має значення для всіх і кожного» – від психології сприйняття до культурної міфології. Така семантична багатогранність вимагає не уніфікації, а каталогізації форм, у яких образність проявляється, особливо в жанрах, де естетика відіграє ключову роль – як-от у даньмей [21].

Норман Фрідман поділяє образність на три більш-менш чітко розрізнявані, хоча й взаємопов'язані категорії, які можна розташувати в прогресивному порядку:

- 1) ментальна або фізіологічна образність,

- 2) риторична образність,
- 3) символічна образність [21].

Отже, навіть із цього грубого поділу видно, що вивчення образності є точкою перетину багатьох, часто суперечливих напрямів дослідження. Визначення цієї точки, до того ж, часто ускладнюється тим, що не всі бачать ці лінії як такі, що перетинаються в одному й тому ж місці – якщо взагалі перетинаються.

У ранніх психологічних дослідженнях образності (наприклад, у працях, що спираються на експерименти Френсіса Галтона), увага зосереджувалась на тому, як слово на сторінці викликає сенсорні уявлення в «розумовому оці» читача. Було виявлено, що люди мають різні типи уявлень (візуальні, слухові, тактильні, моторні) або взагалі не мають образного мислення. Це породило питання: чи є читачі з яскравішими уявленнями кращими інтерпретаторами поезії? І чи можна тип сприйняття пов'язати з жанровими уподобаннями? У контексті літератури даньмей, яка часто апелює до візуальної естетики, емоційної атмосфери та інтимного переживання, психологічна образність відіграє важливу роль. Наприклад, сцени, де герой споглядає місячне світло або торкається шовкової тканини, можуть викликати у читача не лише емоційний, а й сенсорний відгук – і саме цей відгук формує жанрову образно-стильову домінанту.

Друга категорія, риторична, пов'язана з теорією метафори, філологією, естетикою та семантикою. Тут образність розглядається як структурний елемент мови, що формує значення через порівняння, перенесення, символізацію. У даньмей метафори часто мають емоційно-символічне навантаження: наприклад, «серце як замерзле озеро» або «погляд, що ріже, як меч» – це не просто стилістичні прикраси, а жанрові маркери, що визначають естетику тексту.

Третя категорія, символічна, охоплює культурну антропологію та порівняльну міфологію. Образи в даньмей часто мають глибоке культурне коріння: наприклад, образ журавля як символу вірності, або персикового цвіту як знаку весни і відродження. Такі образи не лише створюють атмосферу, а й вбудовують текст у культурний дискурс, роблячи його частиною ширшої естетичної традиції.

Макс Мюллер стверджував, що метафори виникли як лінгвістичне розширення – коли первісна людина, не маючи слів для абстрактних понять, використовувала вже наявні слова для конкретних речей, щоб позначити нові ідеї. Так, слово *spiritus* (лат. «дихання») стало означати «дух» [51, с. 15]. Однак Гертруда Бак запропонувала іншу версію: метафора виникає не з усвідомленого перенесення, а з недиференційованого сприйняття, коли душа і дихання сприймаються як одне [7]. Цей підхід особливо релевантний для аналізу даньмей, де часто емоційне і фізичне, внутрішнє і зовнішнє зливаються в єдине переживання. Оуен Барфілд, розвиваючи ідеї Бак, вводить поняття логоморфізму – помилкового перенесення сучасного розділеного мислення на первісну свідомість. Він вважає, що метафори сучасної поезії – це спроба повернення до міфічної єдності, де внутрішнє і зовнішнє не розділені [3]. У даньмей це проявляється в тому, як пейзажі, тіла, предмети стають носіями емоційного стану персонажа, а не просто фоном.

Герберт Спенсер помилково вважав, що фігуративна мова ефективніша, бо її легше читати [64]. Насправді, як показує практика читання даньмей, метафора вимагає повільного, уважного занурення, бо її значення не очевидне, а виникає з взаємодії образу і сенсу. Це підтверджує Річардс, який розрізняє *tenor* (ідея) і *vehicle* (образ), наголошуючи, що значення метафори – це не просто ідея, а результат взаємодії обох компонентів [61]. Клент Брукс, спираючись на Річардса, стверджує, що метафора – це точніша форма мови, ніж словникове визначення, бо вона «грає на коннотаціях і денотаціях», створюючи багатовимірне значення [6].

Розамунд Туве у своїй критиці сучасних підходів до поетичної образності вводить поняття «критерій декоруму» – принцип відповідності образу ідеї та інтенції твору [69]. Вона заперечує тезу про «зміну чуттєвості» (Спенсер і Донн), стверджуючи, що зміни відбулися не в поетичному мисленні, а в жанрових формах. У літературі даньмей цей принцип особливо важливий: образи, навіть найрадикальніші чи метафорично насичені, мають відповідати емоційній логіці тексту, а не бути декоративними або випадковими.

Луї Мак-Ніс розрізняє буквальний сенсорний зміст («*properties*») і фігуративний образ («*images*»), але визнає, що навіть буквальні елементи можуть

набувати символічного значення [47]. Метафора – це засіб створення символічного образу, але не кожна метафора є символом, і не кожен символ потребує метафори. У даньмей часто трапляються повторювані образи, які спочатку функціонують як метафори, а згодом, як символи. Символ може виникати через спадковість (зв'язок з архетипами, міфами, снами) або через контекстуальність (частота, взаємозв'язок з іншими образами, авторська інтенція). У даньмей ці два шляхи часто поєднуються: архетипічні образи (наприклад, місяць, кров, квіти) набувають нового значення через контекст, стаючи носіями жанрової естетики і ідеології.

Кеннет Бурк пропонує розглядати образність не ізольовано, а як систему символічних зв'язків, що формують внутрішню структуру поетичного тексту [8]. Він вводить поняття «кластерів» – повторюваних або асоціативно пов'язаних образів, які з'являються в подібних контекстах і вказують на центральний конфлікт, навколо якого організовано твір [8]. Ці образи не просто повторюються – вони перетворюються, вказуючи на рух від одного набору цінностей до іншого. Наприклад, герой, який спочатку асоціюється з образом вогню (пристрасть, руйнівність), поступово переходить до образу світла (прозоріння, очищення), що відображає жанрову динаміку емоційної трансформації.

Бурк пов'язує свої принципи з архетипом ритуальної драми, де відбувається символічна боротьба між Життям і Смертю, або ініціація – перехід від дитячої особистості до дорослої відповідальності. У даньмей ці архетипи проявляються у сюжетах втрати, самопожертви, відродження, які часто мають міфологічну структуру: герой проходить через страждання, щоб знайти нову ідентичність.

Праця Фразера “The Golden Bough” залишається джерелом для виявлення повторюваних ритуальних і міфологічних образів, які зустрічаються і в поезії, і в прозі, і в даньмей [20]. Наприклад, мотив жертвопринесення, очищення через біль, або символічна смерть – це архетипи, що формують жанрову образність.

Архетипічна сюжетна структура має три фази:

- Народження і створення – образи дитинства, саду, гармонії.
- Ініціація і смерть – образи подорожі, вигнання, боротьби, занурення.
- Відродження – образи повернення, перемоги, посвяти.

Ця структура відповідає класичній драматичній формулі: конфлікт – криза – розв’язка. У даньмей вона часто реалізується через емоційні дуги персонажів, де любов, втрата, самопожертва і прийняття себе формують жанрову драматургію.

Образи в архетипічній системі мають полярну природу: світло і темрява, тепло і холод, життя і смерть. Наприклад, сад – це рай, а пустеля – вигнання; лебідь – чистота, а ворон – смерть. Вода і вогонь – амбівалентні символи, що можуть означати як руйнування, так і очищення. У даньмей ця амбівалентність часто використовується для передачі складних емоційних станів.

Символ – це образ, насичений ідеєю, який може набувати значення через спадковість (зв’язок з міфами, снами, культурними архетипами) або контекст (частота, взаємозв’язок, авторська інтенція). У даньмей символи часто функціонують на межі особистого і колективного досвіду, дозволяючи читачеві одночасно переживати індивідуальну історію героя і впізнавати в ній універсальні емоційні моделі.

Знання архетипічних структур дозволяє розширити інтерпретативний потенціал образу, виявити емоційну резонансність і жанрову глибину. Твори, які звертаються до архетипів, мають здатність глибоко і тривало впливати на читача.

Отже, образність у даньмей постає як складна система, де психологічне сприйняття, риторичні прийоми та символічні структури взаємодіють, створюючи унікальну візуальну поетику жанру. Вона поєднує сенсорну чуттєвість, метафоричну глибину й архетипічну повторюваність, завдяки чому текст набуває емоційної інтенсивності та культурної багатошаровості. Такий підхід до образу дозволяє даньмей одночасно функціонувати як інтимна естетика переживання і як форма колективної культурної пам’яті.

2.5 Конвенції та кліше даньмей: між жанровою нормою і субверсією

Попри високу пластичність жанру, частина прози даньмей демонструє конвенціалізацію образів і сюжетів: усталені ролі, «квазігетеронормативні» сценарії прийняття, фіксовані сексуальні позиції та гіперболізовані «вічні» хепі-енди. Це не лише про смаки аудиторії: жанровий «контракт» спільноти, платформи публікації та цензурні рамки стабілізують образно-стильові домінанти й перетворюють їх на

повторювані формули. У термінах жанрової теорії це момент, коли інтерпретаційний фреймворк, покликаний допомагати читачеві впізнавати коди, починає звужувати амплітуду можливих інтерпретацій [17].

Типові конвенції й кліше, що формалізують жанрову норму:

- соціальне та родинне «схвалення» (весілля, вагітність/народження дитини у чоловіка як ознака остаточної легітимації стосунків);
- романтичний «вічний союз» як обов’язкова розв’язка;
- жорстка бінарність маскулінного/фемінного у візуальній та поведінковій репрезентації;
- відсутність «зворотності» у сексуальних ролях; фіксовані позиції гун/шоу без внутрішньої динаміки;
- перенасичення гіперболою (кохання «попри сто життів») і символами, що працюють радше як декор, а не як семантичні вузли [86].

Чому це з’являється: жанр як «зона контакту дискурсів» у цифровому середовищі має свої інституційні логіки. Алгоритми платформ, очікування фан-спільнот, модераційна політика й цензурні застереження сприяють тиражуванню «безпечних» рішень. Унаслідок цього фігуративні засоби (метафора, символ, алюзія) з елементів емоційної інтенції поступово перетворюються на впізнаваний, але передбачуваний орнамент.

Як автори долають конвенційність (субверсивні тактики):

- Рухомість ролей гун/шоу: тимчасові інверсії, контекстуальна взаємозаміна, рівноправність у публічній сфері за збереження інтимної чутливості.
- Гібридизація з піджанрами уся/сянься/сюаньхуань/хуанся: перенесення любовної лінії у простір політичної етики, культивації, космологічних ставок або імперської драматургії руйнує формульність і вимушує образність «працювати» на сенс, а не на декор.
- Іронізація жанрової норми: саморефлексивні оповідачі, метатексти, злам очікувань у фіналі (не «вічний союз», а етичний вибір/відповідальність).

- Поглиблення символіки: кластери образів (за Берком) розгортаються як еволюція цінностей героя, а не як статичний набір «красивих» мотивів.

Авторські практики «антикліше»: низка популярних письменниць демонструє, як розхитати норму, не руйнуючи жанрового контракту. Мосян Тунсю поєднує міфопоетику з етикою вибору та відповідальності; Пріст працює на стику політичних/технологічних сюжетів і емотивної інтимності; Тан Цзюцін акцентує політичну амбівалентність і ціну лояльності; Хуайшан (淮上), Сіцзисю (西子疏), Ціцзіннанцю (骑鲸南去) демонструють рухомість ролей, іронічну роботу з тропами та жанрові гібриди. Саме такі стратегії повертають фігуративним домінантам функцію смислотворення: метафора й символ знову стають механізмами емоційно-ідеологічної трансформації, а не лише впізнаваними маркерами естетики даньмей.

Отже, конвенції – невід’ємна частина жанрової комунікації, але їхня продуктивність залежить від здатності тексту виходити за межі «формули». Коли автор(ка) перетворює очікування на інструмент гри (через гібридизацію, рухомість ролей, іронію, еволюцію образних кластерів), даньмей повертає собі те, що визначає його силу: емоційну інтенсивність, етичну багатосаровість і здатність оновлювати уявлення про гендер, близькість і владу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У розділі 2 було окреслено цілісний теоретичний фреймворк для аналізу образно-стильових домінант у жанрі даньмей, показуючи, що його структура ґрунтується на поєднанні жанрових, дискурсивних та фігуративних рівнів.

Жанрова теорія дозволяє розглядати даньмей не як замкнену форму, а як динамічну систему, у якій взаємодіють автор, читач і культурне середовище. Жанр виступає інтерпретативним фреймворком, що задає коди сприйняття, моделює комунікацію між текстом і аудиторією та визначає емоційно-сміслові межі читання.

Інтеграція традиційних форм китайського фентезі (уся, сянься, сюаньхуань і хуанся) надала даньмей жанрової глибини та культурної ваги. Ці моделі не лише збагачують поетику, а й переносять у текст морально-філософські системи, притаманні конфуціанству, даосизму та міфопоетичній традиції. У даньмей вони переосмислюються через призму емоційної інтимності, конфлікту між обов'язком і свободою, владою й любов'ю.

Поняття жанру як «зони контакту дискурсів» показує, що поетика даньмей формується на перетині традиційних і сучасних ідеологічних наративів. У цьому просторі відбувається взаємодія конфуціанської моралі, гендерної рефлексії, фанатської культури та цифрових медіа. Жанр стає не лише естетичною формою, а й соціальним полем, де створюються нові ідентичності, способи емоційного висловлювання та моделі спільного переживання.

Фігуративна мова (метафора, символ, гіпербола, персоніфікація, алюзія, іронія) становить ядро образно-стильових домінант жанру. Вона поєднує чуттєве з інтелектуальним, індивідуальне переживання з колективною культурною пам'яттю. Завдяки цьому образність даньмей постає як форма поетичного мислення, де психологічне, риторичне й символічне утворюють єдину систему.

Водночас розділ засвідчує, що в жанрі існує постійна напруга між конвенцією та оновленням. Усталені кліше (фіксовані ролі, романтична формула «вічного союзу», декоративна символіка) співіснують із авторськими стратегіями їх подолання: іронізацією, гібридизацією, зміною ролей, поглибленням символічних кластерів. Саме ця рухомість забезпечує жанрові розвиток і здатність до саморефлексії.

Отже, даньмей постає як мультидисциплінарний феномен, де жанрова традиція, культурна пам'ять і фігуративна образність взаємодіють у спільному полі емоційного та ідеологічного смислу. У цій системі художня мова виконує не лише естетичну, а й пізнавальну функцію – вона стає способом осмислення людини, стосунків і влади в межах мінливої соціокультурної дійсності.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЖАНРУ ДАНЬМЕЙ НА ПРИКЛАДІ ВЕБРОМАНУ ТАН ЦЗЮЦІН «ПРИГОЩАЮЧИ ВИНОМ»

3.1. Огляд сюжету

Огляд сюжету в цьому підрозділі виконує аналітичну функцію, він покликаний зафіксувати вузлові події та конфігурації влади, без яких неможливо точно описати образно-стильові домінанти даньмей у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином». Саме розгортання конфліктів між столицею Цюйду та прикордонним Лібеєм, між імперським апаратом і військом, між Шень Цзечуанем і Сяо Чіє задає набір мотивів і опозицій (влада/підпорядкування, закон/таємний наказ, «клітка» столиці/простір фронту), що структурують поетику твору. Від точного розуміння цих сюжетних фреймворків залежить подальший аналіз мовних реєстрів (канцелярит та інтимний реєстр), символіки, композиційних прийомів (чергування публічної сцени та приватного жесту) та жанрових конвенцій даньмей.

Крім того, зведення подій у цілісну лінію дозволяє локалізувати «опорні точки» подальшого стилістичного аналізу: травма Чаши як джерело образної холодної лексики, Осіннє полювання як матриця політичного трилера, «почесні повідці» як ключова метафора контролю, а також побутова співприсутність Шеня Цзечуаня та Сяо Чіє як зона інтимізації мовлення.

Початком історії стає катастрофа на північно-східному кордоні імперії Дачжоу: шість повітів Чжунбо розтоптані «залізом і вогнем» кочовиків Бяньша. Під річкою Чаши війська князя Цзянсіну Шень Вея зазнають нищівної поразки. Тридцять тисяч воїнів гинуть, засипані дощем зі стріл у вирві, а міста Дуаньчжоу й Денчжоу стають відкритими для різанини. Центральна причина суспільної ненависті до Шень Вея – не лише розгром військ, а й спосіб його відступу: маючи під рукою і підготовлене військо, і запас провіанту, він не слідує тактиці «випаленої землі», а залишає ворогові зерносховища, що дозволяє Бяньша зайти вглиб країни, через що лінія оборони валиться. На тлі масової загибелі цивільних і солдатів розгортається «справа зради Шень Вея»: у столиці Цюйду шукають не лише причини провалу, а й цапа-відбувайла, розправа над яким має стати знаком справедливості для розгніваного народу.

Єдиний уцілілий, чиє ім'я напряду пов'язане зі зганьбленим домом, – восьмий син Шень Вея, Шень Цзечуань (син від наложниці, змалечку відсторонений від батьківського дому і вихований поза княжою резиденцією). Його особиста доля ще тяжча, адже він пережив Чашинську бійню в самій вирві лише тому, що старший брат по вихованню, Цзі Му (син його вчителя Цзі Гана), наклав його власним тілом і прийняв на себе зливу стріл. Травма й провина «вцілілого» назавжди лишилися з Цзечуанем, але столицю цікавить інше: як він вижив і чи не зберіг ворог його життя навмисно. З перших сторінок ми бачимо його на допиті в імператорській в'язниці. Після катувань Шень Вея поклали горілиць на солом'яний мат, зв'язали руки, а на груди поклали важкий мішок, наповнений землею. Цей спосіб вбивства майже не лишає видимих слідів, ним скористалися, щоб інсценувати його природну смерть. Попри виснаження і поранення, Шень Цзечуань проявляє рідкісну волю до життя та розхитуючи прогнилу дошку нари скидає тягар із грудей. Його інстинкт самозбереження з цього моменту працює поряд із розумінням, що хтось у Цюйду не чекає суду, а прагне позбутися його негайно. Отже, «у справі Шень Вея» є ланки, які надто бояться розголосу.

Далі сюжет переноситься до великої столичної політики. Де-факто влада належить не кволому імператорові Сяньде, а Імператриці-вдові з клану Хуа, яка спирається на апарат євнухів і Цзіньвей (Імператорську варту). Її правою рукою є верховний євнух Пань Жугуй, а виконавцем брудної роботи – підступний головнокомандувач Імператорської варту Цзі Лей. Формально саме вони «ведуть» справу про зраду, але мотиви ширші, адже за десятиліття придворних інтриг реальна влада відсунута від трону, корупція проїла відомства, армія системно недоотримує людей і зерно. В такій системі будь-яка велика поразка стає не лише військовою подією, а й приводом перерозподілити ресурси та вплив. Тому візити Пань Жугуя до в'язниці й різка зміна його тону працюють як політичний барометр: коли роздратований імператор наказує «висікти на смерть біля Брами Дуаньчена» Шень Вея, євнух без вагань запускає процедуру страти, але варто Імператриці-вдові забажати, щоб Шень Вея лишили живим – езекуцію миттєво зупиняють і повертають

в'язня до камери «до нового слухання». Так вимальовується реальна ієрархія підпорядкування, з якої видно, що у Цюйду навіть слово імператора не є остаточним.

Другий полюс сили – Лібей, північний військовий край, лібейська бронекіннота вважається вершиною бойової слави Дачжоу. Патріарх клану – Сяо Фансю, чинним полководцем є його син Сяо Цзімін, а молодший син Сяо Фансю – Сяо Чіє (один з протагоністів роману) чи не найбільше ненавидить Шень Цзечуаня. Лібей є майже автономним військовим суб'єктом, без якого столиця не витрималася б під ударами Бяньша. Саме лібейці підхопили фронт там, де не витримувала Чжунбо, і зробили те, що мав зробити Шень Вей. Непримиренна, майже особиста ненависть Лібей до дому Шенів визначає мотивацію Сяо Чіє. Під час першої зустрічі Сяо Чіє б'є зв'язаного Шень Цзечуаня в груди, удар «на вбивство», який той дивом переживає. З цього зіткнення починається пара головних дійових осіб, фронтова прямота й чесність проти холодного самоконтролю людини, що вижила і в вирві, і в тюрмі.

Далі політична машина «обрамлює» їхнє особисте протистояння. Імператорові Сяньде треба показово «покарати» Шень Цзечуаня за Чаши (щоб вгамувати гнів суспільства і кланів), але його реальні можливості обмежені впливом Імператриці-вдови й залежністю від Лібей. Компроміс виглядає так: Шень Цзечуаня не страчують, а «відпускають на службу з надією на виправлення» (фактично передають під око Імператорської варти, якою керують люди Пань Жугуя). Це дозволяє Імператриці-вдові тримати «останнього Шеня» як зручну фігуру.

Сяо Чіє тим часом отримує «винагороду», що виявляється повідцем. Тепер замість фронту – столична посада командувача Імператорської армії (по суті, гарнізону, який виродився в «господарську команду» при міністерствах), що необхідно Цюйду для стримання потужного клану Лібею. Для Сяо Чіє це почесна клітка, розлука з домом і згорнута бойова кар'єра. У новій ролі Сяо Чіє негайно ламає розбещені практики гарнізону, перетворюючи «виконавців дрібних доручень» на справжніх вояків, і паралельно тримає Шень Цзечуаня біля себе, переводячи особисте неприйняття в підозру. У його очах Шень Цзечуань постає хитрою та небезпечною людиною, що ховається за маскою бездоганності.

Храм Провини (колишня тюрма для державних злочинців, де Шень Цзечуань провів частину життя) дає йому неочікувану «другу освіту». Старий наставник спадкоємця престолу, який довго був в'язнем храму та перебував у апатії, виходить із цього стану й навчає Шень Цзечуаня основам політики та стратегії. Повертається і Цзі Ган, колишній учитель Шень Цзечуаня, якого свого часу заслали. Через давні контакти в Імператорській варті Цзі Ган підтримує учня до переведення й після нього. На цьому тлі поступово прояснюється давня історія: двадцять років тому спадкоємця престолу усунули внаслідок змови придворних і частини євнухів. Офіційна версія виправдовувала «кару», однак пізніше виявляється, що докази підробляли, а саме вбивство прикривали. Важливо не лише те, що сталося тоді, а й хто зберіг сліди та хто тепер їх шукає.

Поворотним моментом стає Осіннє полювання. До табору з'їжджаються всі ключові гравці: імператорська свита, Імператриця-вдова з роду Хуа зі своїми людьми, столичні відомства, представники військових родів. Імператор Сяньде, втомлений від опіки, намагається зафіксувати наступництво й піднести брата Лі Цзяньхена, що фактично обмежує вплив Імператриці-вдови. У відповідь запускають «законну» процедуру звинувачення в заколоті, маневрують підрозділами, тиснуть на командирів через їхні родини, а Імператорська варта отримує низку таємних наказів. Один із них стосується Шень Цзечуаня, він має усунути Лі Цзяньхена, щоб зняти питання престолонаслідування. Шень наказ не виконує, натомість рятує Сяо Чіє від отруєної стріли під час переслідування, виводить його з пасток і разом йде проти людей Імператорської варті. Після прибуття сил із Цідуну ситуацію стабілізують. У цей же час вагітну наложницю, покликану «вирішити питання спадкоємця», убивають, а Лі Цзяньхена офіційно оголошують спадкоємцем. Перед смертю Імператор Сяньде встигає наказати бити по придворній кліці (зокрема по Пань Жугую) і не відпускати Сяо Чіє назад у Лібей, аби тримати північний край під контролем. Нове правління виконує ці настанови частково, з огляду на вплив Імператриці-вдови.

Після полювання зв'язок між Шенем Цзечуанем і Сяо Чіє входить у побутову площину. Шень Цзечуаня тимчасово підпорядковують столичній армії Сяо Чіє (у межах реорганізації Імператорської варті після провалу змови). Сяо Чіє офіційно

ставити нагляд і фактично не спускає суперника з очей. У цій «війні» обидва краще бачать одне одного. Сяо Чіє помічає в Шеневі ту ж жорстку внутрішню витримку, яку відчував у перші зустрічі, Шень Цзечуань, у свою чергу, розрізняє за бравадою фронтовика чесність і відданість Лібею, незалежно від столичних ігор. Вони залишаються ворогами, але розуміють один одного як ніхто, зважаючи на їхнє схоже становище заручників Цюйду.

Паралельно триває робота проти мережі євнухів. Шень Цзечуань добивається окремого доступу до камери Цзі Лея й примушує його зізнатися у давніх злочинах, пов'язаних зі спадкоємцем престолу (підроблені докази, приховане вбивство). Після цього Шень Цзечуань розправляється з Цзі Леєм жорстоко, що стало відплатою за тортури та смерть Хуа Пінтін (дружини Цзі Гана, наставника Шень Цзечуаня). Водночас це крок у ширшій справі руйнування мережі Пань Жугуя, адже свідчення та документи лягають у загальну картину, де «зрада Шеня Вея» дедалі більше виглядає ширмою для чужих злочинів. Так пояснюються і його панічні відступи, і безнадійні рішення в Чжунбо.

Підсумок на кінець цього блоку подій. У Цюйду офіційно закріплено спадкоємця – Лі Цзяньхена, реальна влада зосереджена в руках Імператриці-вдови з роду Хуа та її мережі. Сяо Чіє прикутий до столиці «почесною» посадою, Шень Цзечуань виходить із прямої залежності тюрми та Імператорської варти, але залишається в полі їхнього контролю. Кліка Пань Жугуя отримує перший відчутний удар завдяки свідченням Цзі Лея та провалу під час Осіннього полювання. На особистому рівні ворожнеча Шеня Цзечуаня і Сяо Чіє не зникає, але вже співіснує з взаємним тяжінням. Приватна лінія, утім, і далі підпорядкована головному – боротьбі за виживання та вплив у столиці.

Далі роман розгортає дві тісно переплетені арки. Політична: викриття давніх фальсифікацій, поступовий підрив диктатури Імператриці-вдови, баланс між Лібеєм і Цідуном, повернення Чжунбо як реальної території з людьми та адміністрацією. Персональна: шлях Шеня Цзечуаня від «цапа-відбувайла» до самостійного гравця, становлення Сяо Чіє в умовах столичної «клітки» (уміння діяти за правилами двору, не зраджуючи фронтової прямої), і трансформація їхньої ворожнечі у робочий союз,

у якому доведеться не раз обирати між ревностями та довірою, помстою і будівництвом, короткою вигодою і довгою грою.

Отже, сюжет роману вибудовує міцний каркас для жанрової моделі даньмей. На рівні подій це політичний трилер і військова драма, а на рівні персонажів – повільна трансформація ворожнечі між Шень Цзечуанем і Сяо Чіє в робочий союз із сильним емоційним напруженням. Таким чином, синопсис у підрозділі 3.1 не лише переказує події, а й окреслює семантичні поля, у яких працює стилістика роману. Надалі ці поля (травма і влада, дисципліна і довіра, простір фронту та простір двору) слугуватимуть базою для аналізу тропів, символіки, наративних стратегій і специфічних конвенцій даньмей.

3.2. Система тропів у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»

Даньмей як веблітература формується в екосистемі платформ, тегів і серіалізації, де читацькі очікування та фан-обговорення прямо впливають на поетику тексту. Тому в підрозділі, присвяченому образно-стильовим домінантам на матеріалі веброману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином», доцільно застосувати класифікацію тропів із практики фан-спільнот (на кшталт TV Tropes). Вона фіксує повторювані наративні й стилістичні патерни саме так, як їх «зчитує» аудиторія веброману: від образних маркерів (тваринні символи Лібей, мотив дощу) до рольових конфігурацій («вороги – коханці»), композиційних рішень (полювання/банкети як вузлові сцени) й політичних механік (ляльковий монарх, фабрикація доказів). Такий інструментарій дозволяє швидко окреслити кластери мотивів і стилістичних прийомів, що й задають домінанти жанрової подачі.

- «Невизначена історична доба» (Ambiguous Time Period). Світ роману є умовно-історичним: інституції наслідують добу Мін, однак масштаб внутрішніх конфліктів радше відсилає до менш централізованих періодів ранньої історії Китаю.
- «Тваринна символіка» (Animal Motifs). Образ вовка системно маркує Сяо Чіє та Лібейську бронекінноту, у племен Бяньша діють власні тотеми (зокрема яструб у кланів Хассена та Амура).

- «Антигерой / протагоніст із темними практиками» (Anti-Hero / Villain Protagonist). Шень Цзечуань здатен на крайні форми відплати, включно зі здиранням шкіри з живої людини.
- «Антагоніст зі зрозумілою мотивацією» (Anti-Villain). Для Бяньша Амур – модернізатор, що прагне об'єднання та повернення доступу до родючих земель, утрачених після експансії Дачжоу.
- «Коли обладунок стає вразливістю» (Armor Is Useless). Міць Лібейської бронекінноти тримається на важкій латі, але проти «Скорпіонів» із залізними молотами вона обертається слабким місцем: удари руйнують шоломи й панцирі.
- «Питання, що пробиває броню» (Armor-Piercing Question). Попри тактичні успіхи клану Сяо після Осіннього полювання, Шень Цзечуань демаскує стратегічну невизначеність простим запитом до Сяо Чіє: «А чи переміг ти?».
- «Шлюб за домовленістю» (Arranged Marriage). Хуа Сян'ї заручена з набагато старшим Ці Шиюєм, відставним генералом із володінь Цідун, як інструмент втримання Цідуну під контролем Цюйду.
- «Експозиційний допит» (As You Know). Старт роману – допит Шень Цзечуаня, у якому слідчий «переказує» ланцюг подій і навіть ідентифікує його зведених братів, аби закріпити контекст.
- «Комбінація-приманка» (Batman Gambit). 1) Хассен користується бурею та «вузлом» Тудалун: виманює Сяо Чіє на уявно вигідний бій і завдає раптового удару кіннотою. 2) У Денчжоу Лей Цзінчже переслідує Шень Цзечуаня та Янь Хежу до маєтку Цзянсіну; виявляється, Шень завчасно попередив Цичжоу та Сяо Чіє, тож атака легітимує введення військ Цичжоу в Денчжоу.
- «Бій у дощ» (Battle in the Rain). Ключові сутички відбуваються під зливами: Осіннє полювання, прорив із Цюйду в фіналі тому 1, Тудалун проти Хассена, багатоденний бій за Дуаньчжоу, штурм Цюйду.
- «Інстинкт старшого брата» (Big Brother Instinct). Цзі Му гине, прикриваючи Шеня Цзечуаня в вирві Чаши; Сяо Цзімін послідовно убезпечує молодшого – Сяо Чіє.

- «Герої на підмогу» (Big Damn Heroes). Розв'язки кількох битв зумовлені своєчасним приходом допомоги (Ці Чжуїнь – на полюванні, Сяо Фансю – під Тудалун; Лібей у Дуаньчжоу; імператорська кіннота – проти Шао Ченбі).
- «Світлий, але гіркуватий фінал» (Bittersweet Ending). Держава очищена від домінування «Восьми кланів», Шень Цзечуань і Сяо Чіє здобувають вирішальні перемоги й очолюють відбудову; водночас вторинна пара втрачається (смерть Яо Венью), а приховані загрози (Цідун, залишки Бяньша) не зникли.
- «Охоронці поруч із сильнішим» (Bodyguarding a Badass). Особиста «трійця» Сяо Чіє – Чень Ян, Гу Цзінь, Дін Тао – поступається йому фізично, але компенсує це спеціальними навичками.
- «Прозаїчне, але ефективне» (Boring, but Practical). Успіх політики та війни визначають облік і логістика постачання; «бухгалтерія» не раз вирішує долю кампаній.
- «Зламаний туз» (Broken Ace). Цзо Цяньцю, один із чотирьох великих генералів, після смерті дружини психологічно зламаний і більше не веде війська.
- «Чужі, але не зовсім» (But Not Too Foreign). Племена Бяньша марковані як «інші», тоді як північні території Лібей демонструють культурну змішаність і відмінні побутові практики при політичній лояльності Дачжоу.
- «Клітка для птаха як метафора влади» (Caged Bird Metaphor). Папуга Імператора Сяньде віддзеркалює його становище «в клітці» Цюйду під опікою Імператриці-вдови; смерть птаха від отрути підкреслює повну контрольованість монарха до кінця.
- «Сюжет за типом шахової партії» (The Chessmaster). Багато персонажів мислять у кілька ходів уперед; політичний сюжет постійно моделює «ігрові стратегії».
- «Холоднокровні тортури» (Cold-Blooded Torture). Шень Цзечуаня катують неодноразово, починаючи з першого розділу.
- «Крута старша сестра» (Cool Big Sis). Ці Чжуїнь – авторитет для молодих полководців.
- «Круті дядьки» (Cool Uncle). Сяо Чіє та Лу Гуанбай – для Сяо Сюня; згодом Шень Цзечуань також постає для Сяо Сюня наставником.

- «Ворожий/еротичний дуалізм пари» (Dating Catwoman). Шень Цзечуань і Сяо Чіє – канонічна пара, чий шлях проходить через тривалий період ворожнечі.
- «Відволікаючий відступ» (Decoy Getaway). Сяо Чіє маскує Лі Цзяньхена під загін Імператорської армії, розмиваючи переслідування.
- «Пес кусає у відповідь» (The Dog Bites Back). Після шести років у Цюйду та втрат Лібейської кінноти Шень Цзечуань і Сяо Чіє відкрито повстають проти імперського центру.
- «Зведений до лиходійства» (Driven to Villainy). Фен Цюань, багаторазово використаний як шпигун, накопичує знання схем і починає маніпулювати гравцями у власних інтересах.
- «Дуеллювання спокусою» (Duel of Seduction). На етапі ворожнечі Шень Цзечуань і Сяо Чіє вступають у багаторівневу еротизовану гру влади.
- «Момент самовизначення» (Establishing Character Moment). У 7-му розділі обітниця Шень Цзечуаня «відплатити за справу» Ці Хуейляню фіксує його гордість, пам'ять травми й політичну амбіцію.
- «Євнухи як інституційне зло» (Eunuchs Are Evil). Пань Жугуй та його мережа постають як корумпований центр влади (історично правдоподібний для імперського Китаю).
- «Сфальсифіковані докази» (Fabricated Evidence). 1) Фракція Хуа фабрикує справу про «заколот» спадкоємця престолу. 2) Вей Хуайсін підкладає фальш-слід проти Сяо Чіє, зв'язуючи його з хабарництвом Юань Лю та інтригами Фулін.
- «Нездатна держава» (Failed State). Шість повітів Чжунбо після поразки занепадають: розбій, безсилля місцевої влади, депопуляція.
- «Помилкове навіювання» (Fauxshadow). Мотив братерської ворожнечі поширений у Цюйду, але брати Сяо демонструють протилежний, солідарний сценарій.
- «Умовна Земля» (Fictional Earth). Карта світу не корелює з історичною географією.
- «Білування живого» (Flayed Alive). Шень Цзечуань страчує Цзі Лея саме так.

- «Фоїл-персонажі» (Foil). Таньтай Ху дзеркалить Сяо Чіє за позицією молодшого брата-воїна, але поступається шляхетністю, талантом і політичною зрілістю.
- «Судово-фінансистський підхід» (Forensic Accounting). Сюе Сючжо та Цзян Ціншань виявляють дефіцит у державній скарбниці та зловживання «Восьми кланів»; аудит стає зброєю політики.
- «Передзнаменування» (Foreshadowing). 1) Мотив «крові/нащадків» у томі 1 готує появу «потаємного спадкоємця». 2) Клятва Пань Ліня не «ділити стіл» зі Сюе резонує в сцені його голодування до смерті після падіння клану.
- «Підстава» (Frame-Up). Спадкоємця престолу оббрехано фракцією Хуа; це веде до його смерті та ув'язнення Ці Хуйляня.
- «Шкода, заподіяна неповнолітнім» (Harmful to Minors). Зневага до Шеня Цзечуаня у родині Шеня Вея; Лі Цзяньхен змушений бачити вбивство матері; Фен Цюань зазнає сексуального насильства в неволі у Лей Чанміна.
- «Ненависть із першого погляду» (Hate at First Sight). Сяо Чіє намагається вбити Шень Цзечуаня при першій зустрічі; взаємна відраза закономірна.
- «Ненависть до батька» (Hates Their Parent). Шень Цзечуань має підстави ненавидіти Шень Вея.
- «Жива мішень для стріл» (Human Pincushion). Тіло Цзі Му прошите стрілами – візуальна метафора масакри.
- «Багато імен» (I Have Many Names). Імена, звертання, посади, «цзисі» – постійна варіативність антропонімії.
- «Небезпека вагітності» (Imperiled in Pregnancy). Наложницю Вей, вагітну від Лі Цзяньюня, убито скиданням у колодязь.
- «Збідніла еліта» (Impoverished Patrician). Військові родини Лу, Ці, Сяо – не «аристократія за походженням»; фінансують війська власним коштом через недофінансування центром.
- «Смертельний кашель» (Incurable Cough of Death). Наприкінці роману – у Яо Венью.

- «Неприємна алегорія, що стосується кожного» (Insult Friendly Fire). Показова сцена з «живим ослом» б'є не лише по Шеню Цзечуаню, а й по Сяо Чіє як заручнику столиці; Сяо зриває жест і карає ініціатора.
- «Правда у вині» (In Vino Veritas). Сюе Сюї у нетверезому стані розкриває інформацію про «таємних вихованців» Сюе Сючжо.
- «Невідкличне послання» (Irrevocable Message). Сцена з листом Шеня Цзечуаня до Сяо Чіє демонструє їхню близькість і недомовки: поранення приховується, але викривається до прочитання листа.
- «Це особисте» (It's Personal). Мотив приватної відплати: Шень Цзечуань – проти Цзі Лея, Хань Чена, Сюе Сючжо; Яо Венью – проти Сюе Сючжо; Сяо Чіє – проти Хассена й Амура.
- «Грубий антигерой» (Jerkass). Рання поведінка Сяо Чіє маркована жорстокістю.
- «Воїнка» (Lady of War). Ці Чжуїнь – найсильніша полководиця свого покоління, водночас підкреслено жіночна.
- «Закон економії деталей» (Law of Conservation of Detail). Більшість «дрібних» згадок повертаються як сюжетно значущі.
- «Назва-алюзія» (Literary Allusion Title). «Пригощаючи вином» (Qiang Jin Jiu) – алюзія на вірш Лі Бо (Лі Бай).
- «Давній герой» (Long-Dead Badass). Постаті на кшталт Фена Їшена структурують пам'ять військового стану.
- «Стосунки на відстані» (Long-Distance Relationship). Після виходу з Цюйду Сяо Чіє повертається в Лібей, тоді як Шень стабілізує Чжунбо.
- «Інфантильний володар» (Manchild). Лі Цзяньхен сформований без належної опіки; доброзичливий, але зручний для маніпуляцій.
- «Безліч братів / сестер» (Massive Numbered Siblings). Шень Вей має багато нащадків; Амур – понад десять синів, фаворитом є Хассен.
- «Ризики наставника» (Mentor Occupational Hazard). Смерть Ці Хуейляня радикалізує Шень Цзечуаня.
- «Діти військових» (Military Brat). Поточні «чотири генерали» – нащадки попередніх; Цзо Цяньцю – усиновлений Феном Їшеном.

- «Вилка Мортон» (Morton's Fork). На допиті Шень Цзечуань опиняється між неминучими санкціями: зрада батька або брехня імператорським слугам.
- «М'язи не вирішують» (Muscles Are Meaningless). Шень Цзечуань свідомо культивує образ хворобливості, щоб його недооцінювали.
- «Задумлива материнська опіка» (My Beloved Smother). Імператриця-вдова через «усиновлення» політично форматує Лі Цзяньхена.
- «Антагоніст сприяє консолідації» (Nice Job Fixing It, Villain!). Переслідування Яо Венью Сюе Сючжо штовхає першого до союзу з Шень Цзечуанем.
- «Добрі справи карають» (No Good Deed Goes Unpunished). Захист Цюйду для полководця означає нескінченний обов'язок за власний кошт і заручництво близьких – системна пастка імперського центру.
- «Прикидання легковажним» (Obfuscating Stupidity). Сяо Чіє фасадно «світський», але тихо реформує столичне військо.
- «Пережити власних дітей» (Outliving One's Offspring). Повторюваний мотив (Цзі Ган, Фен Їшен, Амур тощо).
- «Батьківське вето на шлюб/зв'язок» (Parental Marriage Veto). Цзі Ган спершу відкидає особистий зв'язок Шень Цзечуаня та Сяо Чіє.
- «Батько-вовк» (Papa Wolf). Цзі Ган і Сяо Фансю як захисники своїх «дітей».
- «Нічні кошмари минулого» (Past Experience Nightmare). Шень Цзечуань – сні про трагедію при Чаши; Лі Цзяньтін – травматичні сні про минуле.
- «Політично активна «принцеса»» (Politically Active Princess). Хуа Сян'ї як неформальний діяч великої ваги (порятунок Яо Веньюй, недопущення пасток для Ці Чжуїнь).
- «Політичний заручник» (Political Hostage). Столична посада Сяо Чіє – механізм утримання Лібею під контролем Цюйду.
- «Кабінет після поранення» (Post-Injury Desk Job). Сяо Цзімін переведений на непов'язану з бойовою діяльністю службу після травми.
- «Красень» (Pretty Boy). Естетизація постаті Шеня Цзечуаня – стійкий мотив.
- «Князівські суперництва» (Princeling Rivalry). В аристократії Цюйду – типове; у власне імператорській лінії – радше ляльководи довкола.

- «Підвищений до цапа-відбувайла» (Promoted to Scapegoat). Типовий механізм відповідальності у «Восьми кланів».
- «Ляльковий монарх» (Puppet King). Імператор Сяньде та згодом Лі Цзяньхен – номінальні володарі під опікою Імператриці-вдови.
- «Травмована династія» (Royally Screwed Up). Сяньде змушує Лі Цзяньхена бачити вбивство власної матері – екстремальна форма придворного насильства.
- «Таємний зв'язок» (Secret Relationship). Герої приховують стосунки, інструменталізуючи публічну «ворожнечу».
- «Спільний досвід несвободи» (A Shared Suffering). Зближення на ґрунті спільного заручництва Цюйду й тиску «Восьми кланів».
- «Сніг як маркер смерті» (Snow Means Death). Загибель Сяо Фансю припадає на сніжну ніч.
- «Розкрадання з казни» (Stealing from the Till). На Осінньому полюванні відкривається системне привласнення коштів фракцією Хуа.
- «Гріхи батьків» (Sins of Our Fathers). Колективне покарання за державну зраду поширюється на нащадків; Шень Цзечуань несе тягар Шеня Вея.
- «Єдиний, хто вижив» (Sole Survivor). Шень Цзечуань – останній син Шеня Вея та єдина жива людина після вирви Чаши.
- «Чужий удома» (Stranger in a Familiar Land). Повернення Сяо Чіє до Лібей після шести років у столиці супроводжується адаптаційними конфліктами.
- «Криза наступництва» (Succession Crisis). Осіннє полювання – кульмінація боротьби за престол між сценарієм дорослого брата (Лі Цзяньхен) та «керованою дитиною» двору; по смерті Лі Цзяньхена без спадкоємця – нова хвиля нестабільності з появою Лі Цзяньтін.
- «Нелюб» (The Un-Favorite). Лі Цзяньхен із дитинства непопулярний у родині; Шень Цзечуань знехтуваний батьком.
- «Епізод-грім» (Wham Episode). Розділ 96 (фінал тому 1): убивство імператора, смерть Ці Хуейляня, втеча героїв з Цюйду, дезертирство Лу Гуанбая.

- «Працювати крізь недугу» (Working Through the Cold). Шень Цзечуань продовжує службу в Імператорській варті попри лихоманку, усвідомлюючи політичні ризики «офіційної хвороби».
- «Історія, написана переможцями» (Written by the Winners). Офіційний наратив «Храму провини» (про нібито заколот спадкоємця) є продуктом маніпуляцій клану Хуа; насправді йдеться про сфабрикований «доказовий» масив і позасудове вбивство, в якому задіяні Шень Вей та Цзі Лей.

Отже, тропологічна класифікація, адаптована з фан-практик до академічного опису, дозволяє операціоналізувати поетику даньмей як веблітератури. На матеріалі роману вона фіксує три ключові кластери: образно-символічні маркери (тваринні мотиви, «битва в дощ», «сніг – смерть»), рольові конфігурації та етичні модулі («вороги – коханці», антигерой, політично активна «принцеса», цап-відбувайло) і інституційно-наративні механіки (ляльковий монарх, сфальсифіковані докази, аудит/логістика як сюжетні двигуни). У цьому фреймворку видно, як інтимна лінія системно з'єднана з військово-адміністративною тканиною оповіді.

Специфіка «Пригощаючи вином» проявляється у поєднанні впізнаваних тропів із їх субверсіями (наприклад переосмислення тропу «шлюбу за домовленістю», або інверсія тропу «таємної спадщини»). Поряд із цим, процедурна правдоподібність (облік, постачання, дисципліна) слугує антиромантичним коректором епосу і формує образно-стильові домінанти жанру. Тропи тут не просто позначки, а функціональні оператори, що узгоджують очікування платформи, серіалізовану динаміку та політичну проблематику тексту.

3.3 Репрезентація жіночих образів у вебромані Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»

Хоча жанр даньмей традиційно орієнтується на чоловічі персонажі та динаміку взаємин між ними, жіночі образи в таких творах аж ніяк не зводяться до декоративних або другорядних елементів наративу. На відміну від поширеного стереотипу про їхню функцію як тла для маскулінного конфлікту, вони нерідко виступають активними рушіями подій, ініціаторами моральних та політичних рішень і носіями самотійної психологічної логіки. Завдяки цим характеристикам жіночі персонажі у творах Тан

Цзюцін стають не лише структурною опорою сюжету, а й повноцінними агентами соціальних змін у межах фікційного простору. Їхня присутність допомагає авторці відтворити багаторівневу систему влади, продемонструвати внутрішні суперечності патріархального світу та дослідити механізми, через які жінки можуть протистояти або пристосовуватися до суспільних обмежень. У романі «Пригощаючи вином» ця функція набуває особливої ваги: жіночі образи виступають засобом аналізу влади, суб'єктності й опору нормативним уявленням про гендерні ролі.

Одним із найпоказовіших прикладів є сюжетна лінія політичного шлюбу, що розкриває складну систему патріархальних відносин і виявляє, якою мірою жіночий досвід у межах цієї системи може перетворитися на поле для стратегічного маневру. Імператриця-вдова, яка наділена фактичною владою у столиці Цзюйду, ухвалює рішення укласти шлюбний союз між Хуа Сян'ї (своєю племінницею з впливового клану Хуа) та Ці Шиюєм, представником клану Ці. Зовні цей акт має характер звичайного політичного альянсу, але насправді уособлює складну взаємодію між особистими почуттями, династичними інтересами та необхідністю підтримувати рівновагу між могутніми родами. Через цю сюжетну лінію Тан Цзюцін досліджує, як система влади використовує шлюб як інструмент контролю, але водночас залишає простір для жіночої ініціативи та впливу.

Хуа Сян'ї, спочатку подана як типова «фігура жертви» – представниця вищого стану, цінність якої визначається лише політичною користю, – поступово виходить за межі цієї ролі. Її еволюція від покірної нареченої до активної учасниці подій показує процес формування жіночої суб'єктності у межах патріархального порядку. Залежна від волі Імператриці-вдови, Хуа Сян'ї водночас демонструє зростаюче прагнення до самостійності: вона навчається розпізнавати політичні мотиви оточення, виявляє здатність до стратегічного мислення й поступово набуває рис самостійного гравця у системі влади.

Фігура Імператриці-вдови є однією з найскладніших у романі. Вона втілює внутрішню суперечність між носійкою патріархальних практик і жінкою, що прагне зберегти власну гідність і вплив у жорстко структурованому світі двору. Використовуючи шлюб племінниці як політичний інструмент, Імператриця-вдова

зберігає контроль над розстановкою сил, але її мотиви не зводяться до цинічного розрахунку: у своїх діях вона поєднує материнську турботу з холодним політичним розумом. Така амбівалентність дозволяє розглядати її як символ жіночої адаптації в межах системи, яка одночасно пригнічує і створює можливості для маневру. У цьому контексті сюжетна лінія Імператриці-вдови й Хуа Сян'ї функціонує як мікромодель боротьби жінок за суб'єктність у структурі влади, що формально не передбачає для них місця.

Її минуле пояснює цю суперечливість. У ранньому віці вона стала жертвою примусового шлюбу з імператором, що фактично позбавило її власної волі та ізолювало від рідного середовища. Цей досвід інституційного насильства сформував її світогляд і цинічне ставлення до романтичних ідеалів, властивих юним героїням. Вона усвідомила, що любов у середовищі двору не має реальної цінності, а чоловіча прихильність є радше політичним ресурсом, ніж проявом почуттів. Її слова, звернені до Хуа Сян'ї, мають характер відвертої соціальної критики: *«Чоловіки мають силу в цьому світі, бо можуть складати імператорські іспити й служити чиновниками, піднімаючись у званні; вони також можуть сідати на коней і йти в бій зі списками в руках. А нас, жінок, забирають у жіночі покої й навчають чеснот та наставляють. Якими б талановитими й розумними ми не були, як би не прагнули знань, усе одно настане час, коли доведеться вийти заміж.»* (Додаток Б). Цей фрагмент підкреслює її реалістичне, навіть фаталістичне сприйняття гендерної нерівності, водночас виявляючи її прагнення передати цей досвід племінниці у формі попередження.

Однак її ставлення до Хуа Сян'ї не обмежується прагматизмом. Імператриця-вдова свідомо змінює стратегію поведінки, перетворюючи політичний шлюб із засобу контролю на інструмент поступової емансипації. Її настанови мають характер інверсії традиційних гендерних ролей: *«Запам'ятай: цього разу це не Ці Шюй вибирає тебе, а ти вибираєш його. Моя племінниця поїхала до Цідуну не з безвиході, а щоб нарощувати сили й приготуватися до дії. У цій шаховій партії, де на кону стоїть увесь світ, хід робиться лише без права на каяття. Оскільки нас оточила зграя вовків, що пильно спостерігає за нами і шляхів для втечі немає, то будемо битися з ними до гіркового кінця.»* (Додаток Б). Це висловлювання не лише виражає турботу, а й

вказує на появу в системі нової етичної парадигми, де жінка не є безпорадною жертвою, а діє як стратег, використовуючи обмеження на власну користь.

У той самий час Імператриця-вдова демонструє жіночу солідарність, категорично відмовляючись втягувати молодших родичок у придворні інтриги. Її реакція на спробу перекласти політичну відповідальність на Хуа Сян'ї є показовою: *«Яке нахабство!»* – Імператриця-вдова перервала його й навіть випрямилася, щоб дорікнути: *«Як ти смієш перекладати придворні політичні суперечки на мою племінницю?! Тепер, коли все пішло шкереберть, ти маєш сам нести за це відповідальність!»* (Додаток Б). Такі сцени засвідчують, що її влада не лише інституційна, але й моральна: у межах патріархальної системи вона створює власний простір етичного вибору, де жіночі дії визначаються не лише розрахунком, а й внутрішнім кодексом честі.

Ключовим моментом у розвитку образу Хуа Сян'ї є її вихід за межі палацу, який відбувається в розділі 241 (Додаток А). Цей епізод має символічне значення: фізичний простір зовнішнього світу стає метафорою звільнення від уявних і соціальних обмежень. Під час прогулянки з Ці Чжуїнь героїня вперше проявляє незалежність – її рішення купити цукрову фігурку виглядає дрібницею, проте саме в цьому акті прихована сутність зміни: вперше вона дозволяє собі зробити вибір, не продиктований протоколом чи обов'язком. Цей жест позначає перехід від декоративного існування до самотійного самовираження.

Водночас Хуа Сян'ї починає рефлексувати над соціальними проблемами, що виходять за межі особистого досвіду. Вона усвідомлює контраст між своїм становищем і долею звичайних людей, зокрема мешканців спустошеного Чжунбо, жертв голоду й бездіяльності чиновників. Саме через цей внутрішній розвиток Тан Цзюцін показує, як героїня поступово виходить за рамки приватної сфери, перетворюючись на носійку соціальної свідомості.

Подальший розвиток сюжетної лінії розкриває внутрішній конфлікт Хуа Сян'ї з Імператрицею-вдовою, який стає одним із ключових моментів її становлення як автономної особистості. Поступово між ними формується напруга, що виходить за межі звичайного непорозуміння між старшими та молодшими родичками. Якщо

раніше тітка сприймалася для героїні як безумовне джерело любові й захисту, то тепер вона постає в іншій іпостасі – як символ системи, що підпорядковує жіночі долі політичній доцільності. Цей перелом відбувається тоді, коли Хуа Сян'ї усвідомлює, що продовження сліпої лояльності до Імператриці-вдови означає моральну капітуляцію. Її фраза *«Я хочу, щоб моя тітка зупинилася»* стає моментом внутрішнього прозріння: у ній сконденсовано відмову від пасивного прийняття дійсності та перехід до свідомої відповідальності. Такий акт етичного відмежування є втіленням переходу від дитячої покори до дорослого, усвідомленого суб'єктного вибору.

У цьому контексті важливою стає зустріч Хуа Сян'ї з Ці Чжуїнь, дочкою чоловіка, за якого вона була видана заміж. Замість очікуваної антагоністичної динаміки між двома жінками, оповідь формує зв'язок, заснований на взаєморозумінні та повазі. Обидві героїні, хоч і належать до різних поколінь та мають протилежні соціальні ролі, демонструють єдність у критичному погляді на патріархальну систему. Хуа Сян'ї не шукає співчуття, не вимагає виправдань, а лише прагне до справедливості – до боротьби з зовнішнім ворогом, який загрожує країні. У відповідь Ці Чжуїнь визнає її силу й гідність, промовляючи: *«Ви – добра жінка»*. Цей короткий обмін репліками закріплює нову модель жіночої взаємодії, що знаходить своє відображення у солідарності.

Образ Ці Чжуїнь у романі має особливе значення. Вона – верховна маршалка гарнізонних військ Цідун, одна з найвпливовіших військових постатей Дачжоу, і при цьому єдина жінка серед Чотирьох Великих Генералів. Її шлях контрастує з історією Хуа Сян'ї: якщо остання намагається здобути голос у межах двору, то Ці Чжуїнь від початку формує власний авторитет поза межами столичної політики. Вона досягає визнання не завдяки родинним чи шлюбним зв'язкам, а виключно через військову доблесть і професіоналізм. Її опозиція до політичного шлюбу батька, Ці Шиюя, з Хуа Сян'ї пояснюється не лише особистими переживаннями, а й глибокою травмою, пов'язаною з досвідом насильства, яке патріархальна система здійснює над жіночими тілами заради збереження династичних альянсів.

Для повного розуміння мотивації Ці Чжуїнь важливо звернутися до її минулого. Ще до подій роману вона очолила ризиковану військову експедицію в пустелю, щоб урятувати батька з оточення Бяньша. Ця місія, здійснена в умовах браку підтримки й небажання командування довірити стратегічне завдання жінці, заклала основу її репутації як лідерки, що не боїться брати відповідальність. Її успіх у цій операції не лише врятував життя Ці Шиюю, а й поставив під сумнів усталене уявлення про жінок як «слабку статть». Її поява на полі бою стала символічним актом прояву сили, що виходить за межі гендерної норми (Додаток Б).

У військовій ієрархії Цідун Ці Чжуїнь стикається з типовими для феміністичного дискурсу перешкодами: недовірою колег, знеціненням компетентності та необхідністю постійно доводити свою кваліфікацію. Після призначення командиркою загону вона зустрічає відкритий спротив підлеглих, які відмовляються визнавати її авторитет. Коли один із солдатів заявляє, що жінка не може володіти мечем ката, Ці Чжуїнь відповідає не словами, а дією – опановує цю зброю досконало, перетворюючи приниження на професійний виклик. Цей епізод демонструє характерну для неї рису перетворення дискримінації на джерело сили.

Таким чином, образ Ці Чжуїнь втілює парадокс жіночого лідерства у військовому світі: вона змушена бути «надкомпетентною», щоб здобути рівне визнання з чоловіками. Відмова скористатися аристократичним походженням як засобом легітимації власного становища свідчить про її глибоку внутрішню незалежність. Її авторитет формується не на основі соціального капіталу, а на фундаменті особистих заслуг. У цьому сенсі Ці Чжуїнь є антиподом Імператриці-вдови: обидві володіють владою, але одна спирається на інституційну систему, інша – на власний досвід і силу волі.

Подальший розвиток наративу поглиблює уявлення про неї як про реформаторку військової культури. У ситуації, коли чоловіки-командири часто зловживають становищем, вона запроваджує жорсткі стандарти дисципліни та прозорі правила розподілу ресурсів. Її вимоги до столиці щодо своєчасної виплати платні, контролю за фінансами та борговими зобов'язаннями формують образ керівниці, що поєднує рішучість із почуттям справедливості. Незважаючи на

прямолинійність, її авторитет визнають навіть ті, хто не поділяє її підходів. У клані Ці вона не користується підтримкою наложниць батька, однак саме ця ізольованість дозволяє їй залишатися морально автономною. Вона не прагне подобатися, натомість вибудовує стосунки на основі взаємної поваги й професійної компетентності.

Особливої уваги заслуговує її взаємини з підлеглими. Ці Чжуїнь характеризується чесним і водночас людським стилем управління: вона вміє визнавати заслуги, дбати про підрозділ навіть у складних фінансових умовах. Вона не вагається витрачати власні кошти для підтримки командирів, як-от Лу Гуанбая та бійців Бяньцзюнь, чим засвідчує розуміння колективної відповідальності. Така поведінка формує навколо неї ауру лідерки, для якої влада не самоціль, а засіб збереження стабільності й честі війська. Не випадково серед Чотирьох Великих Генералів саме її вважають найпридатнішою для ролі головнокомандувача – вона уособлює ефективність, дисципліну й моральну послідовність.

У системі влади Дачжоу, де ієрархічні відносини жорстко регламентовані, жіночі образи утворюють складну поліфонію стратегій виживання, опору й самоствердження. Кожна з них уособлює окремий тип суб'єктності, демонструючи, що межі жіночої дії визначаються не лише соціальними обмеженнями, а й внутрішньою волею та здатністю до морального вибору. Саме через взаємодію цих трьох фігур Тан Цзюцін вибудовує систему координат, у якій особисте перетворюється на політичне, а приватний досвід – на форму протесту проти нормативних моделей поведінки.

Імператриця-вдова уособлює стратегію адаптації. Її влада – результат компромісу з системою, але водночас і форма опору. Вона чудово розуміє механізми патріархального двору, користується ними, однак намагається обмежити їхній руйнівний вплив на підлеглих і родичів. Її прагматизм поєднується з емпатією, що робить її фігуру не лише політично ефективною, а й психологічно глибокою. Вона не заперечує саму систему, але, діючи в її межах, намагається переозначити роль жінки як стратегічного гравця, а не об'єкта рішень. Таким чином, Імператриця-вдова стає символом того, як у межах патріархальної структури можлива влада через компетенцію, а не через підпорядкування.

На відміну від неї, Хуа Сян'ї проходить шлях внутрішнього переродження. Вона починає як маріонетка у політичній грі, але поступово формує власний голос і здатність діяти самостійно. Її трансформація виявляється не лише у зміні соціального статусу, а й у набутті моральної позиції, а саме усвідомленні власної відповідальності перед іншими. Вона приймає рішення, керуючись не вигодою, а етичним імперативом, чим руйнує уявлення про жіночу пасивність. Її взаємини з Імператрицею-вдовою символізують перехід від лояльності до критичної рефлексії. У результаті Хуа Сян'ї стає голосом тих, хто здатен говорити про справедливість у суспільстві, де жінкам відмовлено у праві на слово.

Ці Чжуїнь, у свою чергу, втілює модель жіночого лідерства, засновану не на привілеї, а на компетентності. Вона не шукає схвалення й не прагне сховатися за традиційними ролями, натомість відкрито вступає у конфлікт із системою, що сумнівається у її праві керувати. Вона демонструє, що професіоналізм може стати основою для деконструкції гендерних меж, і тим самим утілює утопічний образ рівності у світі, який ще не готовий її прийняти. Відсутність прагнення до особистої вигоди, орієнтація на колективну відповідальність і безкомпромісна чесність підносять її до рівня морального ідеалу в межах військового середовища.

Таким чином, жіночі образи у творі виконують не допоміжну, а концептуально-структурну функцію. Вони віддзеркалюють внутрішню напругу епохи, уособлюють моральні дилеми суспільства й водночас відкривають простір для переосмислення місця жінки у світі влади та насильства. Через їхню оптику авторка досліджує фундаментальні питання: як зберегти людяність у системі, що вимагає покори; як реалізувати себе, не втративши совісті; як бути жінкою в умовах, коли сама жіночність прирівнюється до слабкості. У цьому полягає головний гуманістичний вимір роману – відображення боротьби за суб'єктність у світі, де вона здається неможливою, але все ж здобувається ціною волі, гідності й внутрішньої сили.

3.4 «Пригощаючи вином» як назва-алюзія

Назва роману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином» не є декоративною: вона визначає поетичну логіку твору, його емоційний і філософський лад. Вибір цього заголовка спирається на глибоку міжтекстову алюзію до однойменного вірша Лі Бо,

який став одним із символів китайського романтизму, свободи духу та непокори долі. У поезії Лі Бо звучить мотив відмови підкорятися зовнішнім обмеженням і вірності власному покликанню: *«Небом дано мій талант – його призначення здійсниться»*. Саме ця ідея внутрішньої гідності людини та її права діяти всупереч суспільним умовностям формує смислову вісь роману. Головний герой Шень Цзечуань утілює цю формулу – із переслідуваного й знеславленого він постає як суб'єкт, здатний самостійно визначати власну долю. Сяо Чіє, у свою чергу, продовжує тему особистої свободи, протиставляючи щирість воїна придворній облудності. Отже, алюзія на Лі Бо задає не лише емоційний тон, а й тип героїчного світобачення, у якому прагнення свободи стає формою самопізнання.

Другий смисловий рівень назви пов'язаний із політичним підтекстом образу вина, що в структурі роману постає метафорою влади, ризику та взаємної відповідальності. У тексті неодноразово з'являються сцени застіль (від імператорських бенкетів до зустрічей у прикордонних гарнізонах) де за обміном келихами приховані дипломатичні домовленості, загрози, зрада чи примирення. Кожен келих є актом мовчазної угоди, яка визначає подальший розвиток подій. Саме в цих епізодах розкривається істинна природа імперського устрою: зовнішня чемність і ритуальність приховують боротьбу інтересів і страх втрати влади. У такому контексті назва *«Пригощаючи вином»* виражає подвійність людської поведінки – прагнення до взаємності, що невіддільне від суперництва, і святковості, у якій відчувається передвістя розлуки. Тому мотив застілля у романі набуває не святкового, а ритуального звучання – воно стає своєрідним обрядом участі у грі, де кожен жест має ціну.

Третій вимір назви – трагічний. Усі центральні персонажі проходять шлях, у якому перемога не долає самотності, а влада не звільняє від тягара минулого. Шень Цзечуань і Сяо Чіє живуть у реальності, де кожне досягнення супроводжується втратою. Цей мотив перегукується з рядками Лі Бо: *«Іздавна святі й мудрі – самотні»*. Вино у цьому контексті постає образом короткого перепочинку – спроби відчувати життя перед новим випробуванням. Келих стає символом людської крихкості, але водночас і сили не зрадити себе у вирі історичних подій.

Отже, назва «Пригощаючи вином» поєднує три семантичні площини: класичну поетичну традицію, політичну символіку та особистісний досвід вибору. Тан Цзюцін не цитує безпосередньо вірш Лі Бо, але переосмислює його дух, перетворюючи романтичний мотив свободи на реалістичну філософію виживання у світі влади. Вино в романі стає знаком пам'яті, спокути й людської солідарності. Назва вбирає в себе ідеї єдності та розлуки, миттєвості та постійного прагнення до внутрішньої свободи. Саме тому «Пригощаючи вином» постає не лише як політичний роман, а як глибокий розмисел про людську гідність і ціну особистого вибору в добу історичних зламів.

3.5 Аналіз образу Шень Цзечуаня

У поетиці веброману Тан Цзюцін центральну позицію посідає образ Шень Цзечуаня (Ланьчжоу) – героя, через якого вибудовується концептуальне поле твору. Саме через цей образ реалізуються основні образно-стильові домінанти жанру: дуальність ідентичності, ритуалізована стриманість, стратегічність мислення та філософська амбівалентність влади. Шень Цзечуань не лише структурний центр сюжету, але й ключова стилістична вісь роману, що поєднує політичну метафорику, поетичну символіку та етичний підтекст.

Ось цитата, що гарно відображає його внутрішню позицію, яка позначена через метафору гри:

«Нині біля імператора є Хай Лян'ї – навіть гниле дерево може стати опорою. Я врятував Сяо другого, бо трон уже було визначено: якби я його вбив, зруйнувалася б шахівниця» (Додаток Б).

Ця фраза формує провідну стилістичну домінанту політичної алегорії: світ роману подано як шахову дошку, де кожен рух є стратегічно вивіреном. Так реалізується типова риса поетики Тан Цзюцін – інтелектуалізація конфлікту: дія сприймається як інтелектуальна комбінація, а персонаж мислить у категоріях гри, а не моралі. Метафорика шахів увиразнює і жанрову специфіку даньмей, у якому політична боротьба набуває відтінку інтимної напруги «поєдинку близьких».

Інший мотив – етико-філософська домінанта виживання через самоконтроль:

我们受困于此，凭恨而存，却不能叫恨所杀。

«Ми живемо завдяки ненависті, але не маємо дозволити їй нас убити».

У цій сентенції відображено синтез стоїчної стриманості й східної медитативності. Мова наставника задає деонтичну рамку тексту – ненависть не лише рушійна сила сюжету, а й внутрішній ритм самого оповідання. Таким чином, поетика роману виявляє себе у переході від почуття до закону: емоція підпорядковується структурі, що є ознакою ритуалізованого стилю Тан Цзюцін, близького до конфуціанського ідеалу гармонії між пристрасстю та порядком.

У наступному епізоді трагізм образу розкривається через переосмислення мотиву провини:

你从茶石天坑里出来，不是负罪而生，是他的生，是那四万军士的生！

«Ти вийшов із вирви Чаші не з провиною, а несучи їхнє життя – його (ред. Цзі Му) і сорока тисяч воїнів».

Тут реалізовано епічну стилізацію: особисте страждання переходить у колективний міф про пам'ять і жертвність. Образ героя підноситься до рівня символічного носія історичної відповідальності, що зближує роман із традицією китайської історичної прози, де індивід репрезентує долю епохи. Для жанру даньмей така естетика колективної відповідальності є винятковою – вона знімає тінь “особистої провини” й утворює ідею моральної компенсації через дію.

У сцені з учителем поетика мінімалізму виявляється через виразний прийом:

沈泽川在齐太傅的手掌下垂眸.....觉察自己已经无法流泪。

«Під рукою вчителя Шень Цзечуань схилив очі й відчув, що вже не здатен плакати».

Тут жест і мовчання замінюють опис почуттів. Це приклад “поетики недомовленості”, характерної для Тан Цзюцін: емоційна дія розгортається не в слові, а в ритмі сцени. Нездатність плакати постає не лише характеристикою персонажа, а й метафорою текстуальної стриманості, адже авторка вибудовує напругу через паузу.

Контрастною до цієї стриманості є метафора світла, пов'язана з образом Сяо Чіє:

«Він почув поклик Цзі Му й згадав запах Сяо Чіє... Це ясне світло, здатне вивести його з темряви Чаши» (Додаток Б).

Тут формується провідна образна антиномія світла і темряви – одна з головних жанрових домінант даньмей, де стосунки героїв розгортаються як діалектика протилежних сил. Шень постає як носій “тіні”, а Сяо – “світла”; ця структура забезпечує внутрішню ритміку роману та естетику рівноваги. Контрапункт мотивів (світло/темрява, пам’ять/життя) визначає поетику дуальності, яка є жанровою ознакою творів Тан Цзюцін.

На нашу думку, наступна фраза Шень Цзечуаня визначає етичний код роману:

«Моя амбіція не полягає в тому, щоб бути шляхетним паном чи хорошою людиною. Якщо помста стала моїм принципом, то зроблене добро залишається добром, а завдана кривда – кривдою» (Додаток Б).

Вона має функцію жанрового кредо, де персональна мораль постає як автономна система координат. Синтаксична симетрія вислову нагадує афористику стародавньої китайської прози, створюючи ефект максимальної формульності – ще одну ознаку авторського стилю Тан Цзюцін.

Таким чином, образ Шень Цзечуаня є не лише персонажем, а стилістичним ядром веброману, у якому поєднуються політична метафорика, філософська афористичність і ритуалізована поетика. Основні образно-стильові домінанти, втілені через цей образ, такі:

- Метафора гри як модель світу – політична стратегічність мислення;
- Ритуальна стриманість – мова як форма дії;
- Дуальність образів – світло і темрява як структура відносин;
- Поетика недомовленості – вираз емоції через мовчання;
- Афористичність і філософічність – жанрова формульність думки.

Через постать Шень Цзечуаня Тан Цзюцін формує нову модель героя для жанру даньмей, який не постає моральним ідеалом, а радше інтелектуальним суб’єктом влади, у якому поєднано аналітичний розум, стриману етику і художню символіку. Його образ є концентрованим вираженням стильової парадигми роману, а саме поєднання політичного реалізму, естетики ритуалу та філософії межі.

3.6 Аналіз образу Сяо Чіє

У художній системі Тан Цзюцін образ Сяо Чіє функціонує як смисловий антипод і водночас дзеркальне відображення Шень Цзечуаня. Якщо перший уособлює розум, стриманість і ритуалізовану владу, то другий – природну силу, імпульсивну дієвість і тілесну правду буття. Через цю опозицію авторка створює динамічну поетику дуальності, що є однією з ключових стильових домінант жанру даньмей: взаємне існування двох протилежних, але взаємодоповнюючих начал.

У первинних характеристиках Сяо Чіє постає як герой із потужним фізичним і емоційним потенціалом. Його ім'я «驰野» (їхати навпростець, мчати полем) уже містить семантику руху, свободи, неконтрольованої стихії. Він «народжений під знаком степу», його тілесність і сила постають як первинна форма буття – архетип «вовчого дитинчати», що розриває імперські пута. Зовнішня описовість («високий на зріст, із сильними руками, які можуть натягнути лук у 120 катті») перетворюється на поетичний код: тіло героя стає метафорою волі, що протистоїть дисциплінованій структурі Цюйду.

«Якщо хто зможе зламати мені руку чи ногу – нагороджу його сотнею золотих і назву вчителем; якщо ні – він віддасть мені життя» (Додаток Б).

Цей вислів задає ритм його образу, поетики сили як естетики гідності. За позірною брутальністю криється кодекс честі, який визначає структуру його дій. Тан Цзюцін вибудовує характер героя за законами епосу: через виклик, ризик і перевірку сили. Проте у межах даньмей-нарративу така тілесна домінанта набуває іншого звучання, вона стає метафорою пристрасті, переведеної у площину етичного випробування.

З перших розділів авторка вводить мотив «ланцюга», який водночас символізує політичну залежність і внутрішній опір.

“被留在鳩都，是為了拴住北地的狼崽。”

«Його залишили в Цюйду, аби тримати на ланцюгу вовчєня з півночі».

Тут Сяо Чіє постає у системі примусу: він – застава Лібея, заручник, чия свобода контролюється імперією. Але саме ця ситуація неволі породжує його внутрішній розвиток: зовнішній полон перетворюється на метафізичну арену боротьби з самим собою. У структурі тексту це реалізується через постійну напругу між тілом і владою, між силою, що прагне руху, й обставинами, які цей рух забороняють. У такий спосіб Тан Цзюцін створює поетику «приборканої енергії», що є однією з ключових стильових домінант її письма.

Інша риса – інтелектуалізована чуттєвість. Попри зовнішню грубуватість і «фасад розпусного молодика», Сяо Чіє є стратегом, який розуміє політичні розклади не гірше за Шень Цзечуаня. Його розкутість насправді є своєрідною формою захисту, соціальною маскою, що приховує самодисципліну.

“他在鳩都混跡東廊街，名聲放浪，卻未曾迷失自持。”

«Він часто з’являвся на вулиці Дунлан, здобув славу розпусника, та ніколи не втрачав самоконтролю».

Мотив самоконтролю стає контрапунктом його тіла: герой не знищується бажанням, а приборкує його, перетворюючи чуттєвість на силу волі.

У сценах військових дій Сяо Чіє постає в амплуа героя-лицаря, чия влада заснована на справедливості та рівності.

“他為帥時，獎懲分明，甚至自掏腰包以補軍餉之缺。”

«Будучи командувачем, він справедливо розподіляв винагороди і покарання, іноді з власних коштів доплачував воїнам».

Така деталь утворює його як морального носія військової честі – тип героя, який виводить жанр даньмей за межі інтимного у суспільно-етичну площину. У його образі авторка реалізує ідею «влади як служіння», що протиставляється придворній корупції та цинічній політиці Цюйду.

Ключовим символом є його ставлення до Лібея:

“朔風一來，他就想起了北地的雪。”

«Щойно здіймався північний вітер, він згадував сніг Лібея».

Мотив снігу тут функціонує як метафора пам'яті і втраченої тотожності. Лібей у тексті постає архетипом свободи, первісної мужності, джерелом енергії, яку герой змушений приховувати в імперській клітці. У цій поезії ностальгії Тан Цзюцін створює епічний пласт роману, де приватне ототожнюється з історичним, а особисте вигнання – з колоніальною залежністю півночі від центру.

Особливу роль відіграє мотив бажання, пов'язаний із Шень Цзечуанем.

"他不許月光落在沈澤川身上。"

«Він не дозволяв навіть місячному світлу торкатися Шень Цзечуаня».

Цей образ концентрує естетику даньмей: пристрась, подана через символ, що водночас є знаком влади, захисту й контролю. Так виникає поетика привласнення, у якій любов перетворюється на спосіб опанування хаосу. У стосунках між героями Тан Цзюцін синтезує тілесне й політичне – їхній союз не лише емоційний, а й структурний, він відображає утопію рівноваги між силою та розумом.

Таким чином, Сяо Чіє у романі Тан Цзюцін є стильовою парадигма, через яку втілено образну домінанту сили як етики. Його образ поєднує три ключові стильові риси веброману:

- Поетику тілесності (сила і пристрась як способи пізнання світу);
- Мотив приборканої свободи (герой як символ опору системі);
- Дуальність і взаємодоповнення (у структурі роману Сяо Чіє й Шень Цзечуань творять єдину естетичну систему «світла і тіні»).

3.7 Взаємодія Шень Цзечуаня та Сяо Чіє

Взаємини між Шень Цзечуанем і Сяо Чіє у романі Тан Цзюцін «Пригощаючи вином» становлять одну з головних композиційних та смислових осей твору. Саме через цю динаміку авторка розкриває поняття влади, довіри та моральної автономії, що стають провідними елементами її художнього мислення. Обидва персонажі формуються у просторі системного насильства, де кожен змушений діяти в межах, накладених походженням і політичним статусом. Шень Цзечуань – виходець із родини зганьбленого чиновника, який опановує політичну гру, аби вижити, а Сяо Чіє

– представник прикордонної військової еліти, чия сила одночасно є гарантією й загрозою для трону. Їхня перша зустріч у столиці Цюйду стає не випадковим епізодом, а художнім експериментом із можливістю порозуміння між двома системами – бюрократичною та воєнною, інтелектуальною й імпульсивною.

Тан Цзюцін будує їхні стосунки за схемою «від антагонізму до примирення». При цьому у структурі роману обидва герої рухаються паралельними траєкторіями розвитку, які зрештою сходяться у спільному полі дії. Вони відображають дві форми влади – розум і силу. Саме завдяки цій полярності авторка створює образ подвійного героя, у якому контраст не роз'єднує, а забезпечує баланс. У поступовому наближенні героїв простежується перехід від політичної розсудливості до усвідомлення спільної мети. Обидва герої є чужинцями у столиці Цюйду, вигнанцями, позбавленими права на вибір, перетворені системою на знаряддя політичного контролю. Саме цей спільний досвід несвободи стає передумовою їхнього взаєморозуміння.

Сцена «同舟» («В одному човні») у романі «Пригощаючи вином» є ключовою для розуміння відносин між Шень Цзечуанем і Сяо Чіє. Їхня зустріч у Цюйду знаменує момент переходу від ворожості до співдії, коли дві протилежні сили починають формувати нову вісь історії. Тан Цзюцін через діалог і мотив вина створює модель подвійного героя, у якій протиставлення стає умовою гармонії.

“试探只是问路石，坦诚就像是宽衣解带的过程，我们循序渐进，才能有今日的促膝长谈。”

«Випробування – лише камінь на шляху, а відвертість – процес поступового роздягання. Ми пройшли його крок за кроком, щоб мати цю розмову сьогодні.»

Сяо Чіє у цій репліці визначає суть їхніх відносин як рух від недовіри до спільного розуміння. Його слова метафоризують політичну відвертість як інтелектуальне оголення – процес, який передбачає взаємну вразливість.

Символічну роль у цьому процесі відіграє мотив вина, що позначає не побутову близькість, а акт домовленості. Застілля в романі набувають характеру ритуальних обмінів, де кожен келих містить підтекст політичної гри: визнання, перевірку, загрозу чи примирення. У цьому контексті сцена частування перетворюється на ключовий момент формування союзу. Вино тут як втілення довіри, що потребує ризику. Така символіка перегукується з алюзією на поезію Лі Бо, адже для обох героїв прийняття вина означає прийняття долі, але не як пасивного вироку, а як можливості діяти всупереч обставинам.

Фінальна частина роману узагальнює цю динаміку. Обидва персонажі досягають внутрішньої рівноваги і їхній союз постає не як компроміс, а як форма співтворення, що долає соціальні й станові межі. Авторка формулює своєрідну модель партнерства, засновану на взаємному визнанні компетенції. Сяо Чіє мислить відчуттями, Шень Цзечуань – розумом, і лише в поєднанні цих начал можлива рівновага імперії. Така структура відображає принцип симетрії, властивий усьому романові, особисте тут нерозривно пов'язане з політичним.

Простір роману підсилює цю ідею. Опозиція між північчю (Лібей) і центром (Чжунбо) є не лише географічною, а символічною. Вона позначає межу між інстинктом і розрахунком, між стихійністю й розумом. У фіналі ця межа зникає, адже обидві сили діють узгоджено, формуючи новий лад, що базується на особистій відповідальності, а не на походженні. У цьому сенсі назва розділу “В одному човні” відображає універсальну метафору спільної дії, рух у єдиному напрямку як умову виживання.

Отже, взаємини Шеня Цзечуаня і Сяо Чіє мають не лише сюжетну, а й концептуальну функцію. Вони конкретизують головну ідею Тан Цзюцін: людина здатна чинити опір детермінованості історії, якщо усвідомлює свою участь у ній. Герої втілюють два аспекти однієї формули свободи (дію і мислення) і разом створюють нову етичну модель поведінки у світі влади. Таким чином, їхній союз стає не романтичним, а світоглядним актом, де співіснування протилежностей стає умовою гармонії. Саме через цю взаємодію авторка визначає поетичну логіку твору,

у якій гармонія у «Пригощаючи вином» не дана наперед, а виборюється через довіру, співдію та усвідомлення спільної мети.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Проведений аналіз демонструє, що поетика роману організована навколо стабільного зв'язку між політичним трилером і інтимною лінією, а жанрова модель даньмей реалізується як система взаємопереходів між владою, етикою та чуттєвістю. Сюжетний каркас (опозиції «Цюйду/Лібей», «центр/кордон», «закон/таємний наказ») задає семантичні поля, у межах яких розгортаються стилістичні домінанти: ритуалізована стриманість мовлення, інтелектуалізація конфлікту, композиційне чергування публічної сцени та приватного жесту. Саме точка перетину політичної інфраструктури з особистою етикою персонажів визначає специфіку жанрової реалізації даньмей у вебформаті.

Тропологічна перспектива підтвердила, що твір працює з розпізнаваними кластерами мотивів (тваринна символіка Лібею; «битва в дощ»; «сніг як знак смерті») і рольовими конфігураціями («вороги – коханці», антигерой, політична «принцеса») не як з шаблонами, а як з функціональними операторами сюжету. Інституційні механіки («ляльковий монарх», «сфальсифіковані докази», «аудит/логістика як рушій сюжету») переводять емоційну напругу у площину процедурної правдоподібності, що дисциплінує романтичне і зсуває жанрову акцентуацію від «роману стосунків» до «роману дії з інтимною компонентною». Важливо й те, що низку тропів Тан Цзюцін субвертує (зокрема політичний шлюб і таємну спадщину), що посилює мотив ціни вибору.

Жіночі постаті виконують концептуально-структурну, а не декоративну функцію: Імператриця-вдова моделює стратегію адаптації в межах патріархальної системи; Хуа Сян'ї проходить шлях до суб'єктності (від політичної «фішки» до носійки етичного імперативу); Ці Чжуїнь репрезентує модель влади як компетентності. Через цей поліфонічний комплекс жінок роман демонструє, що «поле влади» не замикається на чоловічих персонажах: жіноча ініціатива перепрошиває інституційні алгоритми сюжету та коригує розподіл відповідальності.

Для жанру це означає розширення конвенційного фреймворку даньмей у бік соціально-політичного виміру.

Міжтекстова алюзія назви на «Пригощаючи вином» Лі Бо задає трирівневу семантику: ідею внутрішньої гідності й свободи, що протистоїть зовнішнім обмеженням; політичну символіку ритуалу застілля як форми неявних угод і ризикової довіри; трагічний вимір короткого перепочинку перед новим випробуванням. Таким чином, назва не лише формує емоційний реєстр, а й легітимізує поетику «вибору під примусом», яка структурно пов'язує приватне та державне.

Образ Шень Цзечуаня є стилістичним ядром роману: метафора шахової партії, афористичність вислову, поетика недовомовленості та ритуалізована стриманість конденсують політичне у форму інтелектуальної гри. Травматична пам'ять про події біля Чаші переводиться з персонального в колективне, надаючи персонажу функцію носія історичної відповідальності. На рівні жанру це закріплює домінанту «стратегічного героя», для якого емоція підпорядкована закону внутрішнього кодексу.

Образ Сяо Чіє функціонує як стильова парадигма сили: тілесність, імпульс дії, «приборкана свобода» заручника столиці, але водночас – дисципліна й справедливість командира. Тим самим утворюється модель дуальної поетики «світла/тіні», де протилежні начала не нейтралізуються, а взаємно калібрують баланс. Відтак жанрова формула даньмей набуває конфігурації «комплементарних компетенцій»: розум (Шень Цзечуань) і сила (Сяо Чіє) як спільна етична інфраструктура.

Динаміка взаємодії пари від «антагонізму» до «співдії» реалізує ключову композиційну вісь роману. Ритуали довіри (мотив вина), спільний досвід несвободи та перехід від перевірок до відкритості інституціоналізують їхній зв'язок як «союз компетенцій», а не як «зняття конфлікту». Роман формулює модель співтворення, де приватна близькість є у тому числі механізмом політичної рівноваги.

Підсумовуючи, образно-стильові домінанти «Пригощаючи вином» можна компактно описати як:

- інтелектуалізована поетика влади (шахова метафорика, процедурна логіка, аудит/логістика як сюжетні двигуни);
- ритуалізована мова й поетика недовимовленості (афористичність, жест/пауза як носії смислу);
- дуальність як принцип композиції («світло/тінь», «центр/кордон», «розум/сила») і як етична норма співдії;
- субверсії усталених тропів даньмей та розширення жанрової рамки через жіночі агентні постаті;
- міжтекстова рамка, що забезпечує єдність політичного, етичного та інтимного реєстрів.

У теоретичному плані розділ фіксує продуктивність поєднання трьох оптик: сюжетно-просторової (конфігурації влади як умова стилю), тропологічної (переосмислення фан-конвенцій у академічній дескрипції) та персонажно-дискурсивної (образ як носій мовного та етичного коду). Практичний ефект такого підходу – можливість операціоналізувати аналіз тексту даньмей поза рамками «романтичного» й описувати жанр як складну систему взаємодії інституційної реальності та інтимної етики. Це дозволяє говорити про «Пригощаючи вином» як про репрезентативний, але водночас інноваційний кейс веброману, у якому даньмей функціонує не лише як модель стосунків, а як форма політичної думки.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило всебічно проаналізувати жанр даньмей у контексті сучасної китайської літератури та виокремити його образно-стильові домінанти на прикладі веброману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином». Отримані результати засвідчують, що даньмей є складним культурним феноменом, у якому поєднуються естетика чуттєвості, стратегії соціального самовираження та переосмислення гендерних норм.

У першому розділі з'ясовано, що жанр даньмей сформувався в результаті культурного діалогу між Японією та Китаєм, але з часом набув специфічних рис, зумовлених китайським суспільно-ідеологічним контекстом. На відміну від японського танбі або BL, китайський варіант не лише відтворює моделі романтичних стосунків між чоловіками, а й виконує функцію критичного осмислення гендерної ідентичності. Жанр, що створюється переважно жінками, має особливу емоційно-дискурсивну природу: для авторок і читачок він став символічним простором, де можливо вільно висловлюватися про почуття, бажання, силу та залежність – теми, що в традиційному дискурсі замовчуються або цензуються. Таким чином, даньмей виконує роль альтернативної форми самовираження в умовах патріархального суспільства.

Ключовим виявився феномен «фунюй» – активної жіночої спільноти, яка не лише споживає контент, а й бере участь у його створенні та обговоренні. Ця практика демонструє перехід від пасивного читання до інтерактивної культурної участі, перетворюючи даньмей із суто літературної форми на соціокультурну мережу – середовище обміну думками, емоціями й уявленнями про гендер і стосунки. Відсутність головної жіночої героїні в наративі не слід трактувати як усунення жіночої перспективи, навпаки, це художній прийом, що дозволяє авторкам висловлювати власний досвід через чоловічі образи, позбавлені соціальних обмежень.

Даньмей, таким чином, виконує подвійну функцію:

- естетичну – як простір творчого експерименту та нової поетики інтимного;

- соціальну – як форму символічного опору нормативним очікуванням та засобу утвердження права на індивідуальну свободу.

Ця подвійність зумовлює ескапістський потенціал жанру: він дає змогу читачкам створювати ідеалізований простір рівності, позбавлений репресивних впливів.

Другий розділ дослідження присвячено виявленню основних принципів побудови художнього світу даньмей та його образно-стильових доміант. З'ясовано, що поетика жанру ґрунтується на синтезі традиційних і модерних наративних форм, зберігаючи спадкоємність із класичними китайськими жанрами (уся, сянься, сюаньхуань), які транслують цінності обов'язку, честі та гармонії. Такий синтез забезпечує жанрову багатшаровість, де філософські засади конфуціанства чи даосизму взаємодіють із сучасними темами ідентичності.

Художня мова даньмей відзначається високою фігуративною насиченістю, зокрема активним використанням метафор, алюзій, символів, паралелізмів. Ця образність виконує не лише декоративну, а й когнітивну функцію – через систему символів авторки осмислюють складні моральні дилеми, проблеми влади, покарання, самопожертви й довіри. Встановлено, що жанр підтримує динамічну напругу між традицією та інновацією: сталі кліше (наприклад, сюжетна схема “вороги – коханці”, ритуали вірності чи ідея “вічного союзу”) зберігають емоційну привабливість, але переосмислюються сучасними авторками через іронію чи зміщення ролей. Саме ця гібридність та внутрішня рухомість забезпечують жанру життєздатність і популярність у просторі цифрової культури.

Таким чином, поетика даньмей, що поєднує жанрову гнучкість із багатшаровою символікою, демонструє його здатність постійно адаптуватися до нових соціальних викликів.

У третьому розділі на прикладі роману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином» проаналізовано механізми реалізації жанрових ознак даньмей у конкретному художньому тексті. Структуру твору визначає поєднання політичної та інтимної сюжетних ліній. Конфлікти між столицею Цюйду та прикордонним Лібеєм, між законом і таємним наказом утворюють політичне тло, на якому розкривається

внутрішня еволюція головних героїв. Ці опозиції окреслюють простір для розкриття тем довіри, честі, вибору й співвідповідальності.

Персонажі Шень Цзечуань та Сяо Чіє демонструють контрастні начала: якщо перший втілює раціональну владу, стратегічне мислення й самоконтроль, то другий – імпульсивну дію та фізичну силу. Їхній союз формує дуальну модель партнерства, засновану не на підпорядкуванні, а на взаємному врівноваженні. Динаміка їхніх стосунків – від антагонізму до співдії – стає метафорою примирення особистої етики з державним обов'язком.

Жіночі персонажі (Імператриця-вдова, Хуа Сян'ї, Ці Чжуїнь) виконують у романі структурну, а не декоративну функцію, демонструючи різні стратегії участі в політиці: пристосування, опір, служіння обов'язку. Через їхні образи авторка розширює межі традиційного «чоловічого» сюжету, впроваджуючи теми морального вибору й автономії.

Важливим художнім засобом є інтертекстуальне посилення на поему Лі Бо «Пригощаючи вином», яке надає назві твору глибокого символічного змісту. Якщо у поезії Лі Бо мотив вина символізує гідність, життєву свободу й відмову підкорятися примусу, то в романі він перетворюється на знак довіри й ризику між героями. Таким чином, авторка вплітає класичний культурний код у сучасний контекст, актуалізуючи спадкоємність китайської традиції в нових жанрових формах.

Відповідно до поставленої мети й завдань у роботі:

- досліджено соціальні, культурні та гендерні передумови становлення жанру даньмей;
- визначено його образно-стильові та поетичні принципи;
- розкрито художню структуру та символіку роману «Пригощаючи вином»;
- окреслено місце даньмей у системі сучасної китайської веблітератури.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі жанру як соціокультурного та естетичного феномену, а також у спробі систематизувати поетичні особливості китайського веброману в україномовному академічному дискурсі.

Практичне значення полягає у можливості використання результатів у курсах літературознавства, гендерних студій і сходознавства, а також у подальших дослідженнях китайської масової культури, фанатських практик та інтернет-літератури.

Перспективними напрямками подальших розвідок є вивчення рецепції даньмей поза Китаєм і аналіз механізмів адаптації у візуальних медіа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Луцюк М. Гендерний вимір жанру даньмей в сучасній китайській літературі // VIII Конгрес сходознавців : зб. матеріалів, м. Київ, 20 грудня 2024 р. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського ; Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 225–230. Електрон. ресурс. Режим доступу: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/358>
2. Abdullayev Sh. Exploring Stylistic Devices: A Deep Analysis of Figurative Language in Literature // Journal of Innovations in Scientific and Educational Research. 2023. Vol. 6, No. 6 (30 June). P. 158–162. URL: <https://bestpublication.org/index.php/jaj/article/view/7251/7571>
3. Barfield O. Poetic Diction: A Study in Meaning. Middletown : Wesleyan University Press, 1973. 224 p. Див. також: Loftin L. Logomorphism: Projecting Modern Consciousness Onto Ancient Minds // Cosmos and History. 2024. Vol. 20, No. 1. P. 320–341. URL: <https://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/1136>
4. Bayes J. H., Hawkesworth M. E., Kelly R. M. (eds.). Gender, Globalization, and Democratization. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2001. 278 p.
5. Bei Tong. Beijing Comrades / transl. by Scott E. Myers ; afterword by Petrus Liu. New York : The Feminist Press at CUNY, 2016. 336 p. (Оригінал опубліковано анонімно в інтернеті у 1998 р. під назвою 《北京故事》 / Beijing Story).
6. Brooks C. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York : Harcourt, Brace & World, 1947. P. 1–30.
7. Buck G. The Metaphor: A Study in the Psychology of Rhetoric. Chicago : University of Chicago Press, 1899. 84 p. URL: https://books.google.com/books/about/The_Metaphor.html?id=VTPAvQEACAAJ
8. Burke K. A Grammar of Motives. Berkeley : University of California Press, 1945. 530 p.
9. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York ; London : Routledge, 1999. 272 p. (Thinking Gender). URL: https://archive.org/download/butler-gender-trouble_202409/BUTLER_gender_trouble_text.pdf
10. Chandler D. An Introduction to Genre Theory [Електронний ресурс]. URL: http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
11. Chiang H. Transgender China. New York : Palgrave Macmillan, 2012. 304 p. DOI: 10.1057/9781137082503.

- 12.Chen J.-S. A Study of Fan Culture: Adolescent Experiences with Animé/Manga Doujinshi and Cosplay in Taiwan // Visual Arts Research. 2007. Vol. 33, No. 1 (Issue 64). P. 14–24. URL: <https://psycnet.apa.org/record/2007-11945-001>
- 13.Collin R. Genre in Discourse, Discourse in Genre: A New Approach to the Study of Literate Practice // Journal of Literacy Research. 2012. Vol. 44, No. 1. P. 76–96. DOI: 10.1177/1086296X11431627.
- 14.Croll E. Changing Identities of Chinese Women: Rhetoric, Experience, and Self-Perception in Twentieth-century China. Hong Kong : Hong Kong University Press ; London : Zed Books, 1995. 209 p.
- 15.Evans H. Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender Since 1949. Cambridge : Polity Press, 1997. 270 p.
- 16.Feng J. Romancing the Internet: Producing and Consuming Chinese Web Romance. Leiden : Brill, 2013. 193 p. ISBN: 9789004222052.
- 17.Fincher L. H. Leftover Women: The Resurgence of Gender Inequality in China. London ; New York : Zed Books, 2014. 213 p. ISBN: 9781780329215. URL: <https://archive.org/details/leftoverwomenres0000hong>
- 18.Foucault M. The History of Sexuality. Volume I: An Introduction / transl. from the French by Robert Hurley. New York : Pantheon Books, 1978. 168 p. ISBN: 0-394-41775-5. URL: https://monoskop.org/images/4/40/Foucault_Michel_The_History_of_Sexuality_1_An_Introduction.pdf
- 19.Frazer J. G. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Abridged ed. Oxford : Oxford University Press, 2009. 912 p.
- 20.Friedman N. Imagery: From Sensation to Symbol // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1953. Vol. 12, No. 1. P. 25–37. DOI: 10.2307/426298.
- 21.Friedman S. L. Intimate Politics: Marriage, the Market, and State Power in Southeastern China. Cambridge, Mass. : Harvard University Asia Center ; distributed by Harvard University Press, 2006. XVI, 344 p.
- 22.Fujimoto Y. What is Japanese “BL Studies?”: A Historical and Analytical Overview // Nagaike K., Aoyama T. (eds.). Boys’ Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan. Jackson : University Press of Mississippi, 2015. P. 119–140. DOI: 10.14325/mississippi/9781628461190.003.0006.
- 23.Galbraith P. W. Fujoshi: Fantasy Play and Transgressive Intimacy among ‘Rotten Girls’ in Contemporary Japan // Signs: Journal of Women in Culture and Society. 2011. Vol. 37, No. 1. P. 210–233. DOI: 10.1086/660182.
- 24.Hale-Stern K. I Can’t Stop Thinking About the First Published Kirk/Spock Slash Fanfiction [Электронный ресурс] // The Mary Sue. 31.08.2018. Режим доступа: <https://www.themarysue.com/first-published-slash-fanfiction/>
- 25.Hodge R., Kress G. Social Semiotics. Ithaca : Cornell University Press, 1988. 285 p.

- 26.Hodge B., Louie K. Politics of Chinese Language and Culture: The Art of Reading Dragons. London : Routledge, 1998. 208 p. DOI: 10.4324/9780203344743.
- 27.Honig E., Hershat G. Personal Voices: Chinese Women in the 1980s. Stanford : Stanford University Press, 1988. 387 p.
- 28.Huang K.-P., Chou M.-J., Tu Y.-C. Confucianism and Character Education: A Chinese View // Journal of Social Sciences. 2013. Vol. 9, No. 2. P. 59–66. DOI: 10.3844/jssp.2013.59.66.
- 29.Huang M. W. From Caizi to Yingxiong: Imagining Masculinities in Two Qing Novels, Yesou puyan and Sanfen meng quanzhuan // Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews. 2003. Vol. 25. P. 125–147. URL: <https://www.jstor.org/stable/3594282>
- 30.Huanzhulou zhu. Blades from the Willows: A Chinese Novel of Fantasy and Martial Adventure / transl. by Robert Chard. Wellsweep Press, 1991. 256 p.
- 31.Ingulrud J. E., Allen K. Reading Japan Cool: Patterns of Manga Literacy and Discourse. Lanham : Lexington Books, 2009. 230 p.
- 32.Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press, 2006. 308 p.
- 33.Ji Xiaoshuang. Danmei: Lixiang yu xianshi [Danmei: ideal and reality]. Shijie ribao xinzhoukan. 2008. No. 17 (31 May).
- 34.Kang W. Obsession: Male Same-Sex Relations in China, 1900–1950. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2009. 191 p.
- 35.Katz J. N. The Invention of Heterosexuality. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 305 p. ISBN: 978-0226426013. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/I/bo5387736.html>
- 36.Keegan W. A History Lesson of Male Beauty in China: Xiaoxianrou Are Nothing New [Электронный ресурс] // Shanghai Daily. 15.09.2018. Режим доступа: <https://archive.shine.cn/feature/A-history-lesson-of-male-beauty-in-China-Xiaoxianrou-are-nothing-new/shdaily.shtml>
- 37.Kress G. Design: the Rhetorical Work of Shaping the Semiotic World [Электронный ресурс]. 2013. Режим доступа: https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/3226/1/GK_chapter_rhetorical_work_Oct_13.pdf
- 38.Li C. The Confucian Philosophy of Harmony. London : Routledge, 2014. 240 p.
- 39.Li X. How Powerful is the Female Gaze? The Implication of Using Male Celebrities for Promoting Female Cosmetics in China // Global Media and China. 2020. Vol. 5, No. 1. P. 55–68. DOI: 10.1177/2059436419899166.
- 40.Livingstone S. Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation. London : Routledge, 1998. 212 p.

41. Liu J. J. Y. The Chinese Knight-Errant. Chicago : University of Chicago Press, 1967. 264 p.
42. Louie K. Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 239 p. ISBN: 9780521806213. URL: https://books.google.com/books/about/Theorising_Chinese_Masculinity.html?id=X5ZP_CEwaAC
43. Louie K., Edwards L. Chinese Masculinity: Theorising “Wen” and “Wu” // East Asian History. 1994. No. 8.
44. Louie K., Low M. (eds.). Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan. London : Routledge, 2003. 272 p. DOI: 10.4324/9780203987933.
45. MacNeice L. Modern Poetry: A Personal Essay. Oxford : Oxford University Press, 1938. 128 p. Див. також: Longley E. Louis MacNeice: Aspects of His Aesthetic Theory and Practice // Studies on Louis MacNeice. Caen : Presses universitaires de Caen, 2004. P. 51–62.
46. Matt Sheehan. China Celebrates International Women’s Day By Arresting Women’s Rights Activists [Електронний ресурс] // Huffington Post. 09.03.2015. Режим доступу: http://www.huffingtonpost.com/2015/03/09/china-arrests-womens-activists_n_6832630.html
47. McLelland M. An Introduction to “Boys Love” in Japan // McLelland M., Nagaike K., Suganuma K., Welker J. (eds.). Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan. Jackson : University Press of Mississippi, 2015. P. 3–20.
48. McLelland M. Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities. Richmond : Curzon Press, 2000. 224 p.
49. Müller M. Lectures on the Science of Language. Vol. 2. London : Longmans, Green, and Co., 1863. P. 253–267. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/32856>
50. Nagaike K. Perverse Sexualities, Perversive Desires: Representations of Female Fantasies and Yaoi Manga as Pornography Directed at Women // U.S.-Japan Women’s Journal. 2003. No. 25. P. 76–103.
51. Nakamura K., Matsuo H. Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture // Roberson J., Suzuki N. (eds.). Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa. London : Routledge Curzon, 2003. P. 59–76.
52. Ong A. Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty. Durham ; London : Duke University Press, 2006. 304 p. ISBN: 9780822337485. DOI: 10.1215/9780822387879.
53. Pelc Y. M. Achieving the Copyright Equilibrium: How Fair Use Law Can Protect Japanese Parody and Doujinshi // Southwestern Journal of International Law. 2017. Vol. 23, No. 2. URL: <https://www.swlaw.edu/sites/default/files/2017->

54. Perper T., Cornog M. Eroticism for the Masses: Japanese Manga Comics and Their Assimilation into the U.S. // *Sexuality & Culture*. 2002. Vol. 6, No. 1. P. 3–126. DOI: 10.1007/s12119-002-1000-4.
55. Pettman J. Women and the State: Ideology, Power and the Welfare State // Rai S. M. (ed.). *International Perspectives on Gender and Democratisation*. London : Macmillan, 1999. P. 212–228.
56. Pun N. *Made in China: Women Factory Workers in a Global Workplace*. Durham ; London : Duke University Press ; Hong Kong : Hong Kong University Press, 2005. 240 p.
57. Rehling P. Harry Potter, Wuxia and the Transcultural Flow of Fantasy Texts in Taiwan // *Inter-Asia Cultural Studies*. 2012. Vol. 13, No. 1. P. 69–87. DOI: 10.1080/14649373.2012.636875.
58. Research on User Profile of Jinjiang Original Literature Website // *Library and Information Service*. 2020. Vol. 64, Issue 23. P. 63–74. URL: [LIS Journal \(lis.ac.cn\)](#).
59. Richards I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford : Oxford University Press, 1936. 96 p. Див. також: Richards' Interaction Theory of Metaphor // The Metaphor Society. Режим доступу: <https://metaphorsofmovement.co.uk/richards-interaction-theory-of-metaphor-tenor-and-vehicle/>
60. Sedgwick E. K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press, 1990. XVIII, 258 p. ISBN: 9780520075115. URL: <https://archive.org/details/epistemologyofcl0000sedg>
61. Song G. *The Fragile Scholar: Power and Masculinity in Chinese Culture*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2004. 248 p. ISBN: 9789622096462.
62. Spencer H. *The Philosophy of Style*. New York : D. Appleton and Company, 1884. 54 p. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/5849>
63. Teo S. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 240 p.
64. Teo S. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. 2nd ed. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 257 p.
65. Tian X. More than Conformity or Resistance: Chinese “Boys’ Love” Fandom in the Age of Internet Censorship // *Journal of the European Association for Chinese Studies*. 2020. Vol. 1. P. 189–213. DOI: 10.25365/jeacs.2020.1.189-213.
66. Tian Z., Wang R., Yang W. Consumer Responses to Corporate Social Responsibility (CSR) in China // *Journal of Business Ethics*. 2011. Vol. 101. P. 197–212. DOI: 10.1007/s10551-010-0716-6.

67. Tuve R. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago : University of Chicago Press, 1947. 436 p. URL: <https://archive.org/details/elizabethanmetap0000tuve>
68. Wang D. D.-w. *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford : Stanford University Press, 1997. 472 p.
69. Wang L. *Gender and Sexuality in Chinese Popular Culture: Transgender Performance and Identity* // Chiang H. (ed.). *Transgender China*. New York : Palgrave Macmillan, 2012. P. 183–198.
70. Wang Y. *Marriage Networks, Nepotism, and Labor Market Outcomes in China* // *American Economic Journal: Applied Economics*. 2013. Vol. 5, No. 3. P. 91–112. DOI: 10.1257/app.5.3.91.
71. Wang Y. *From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China* // *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*. 2003. Vol. 7, No. 1–2. P. 117–143. DOI: 10.1300/J236v07n01_08.
72. Welker J. *Beautiful, Borrowed, and Bent: “Boys’ Love” as Girls’ Love in Shōjo Manga* // *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 2006. Vol. 31, No. 3. P. 841–870.
73. Welker J. *Transfiguring Boys Love (BL) Media in Asia* [Электронный ресурс]. 2018. Режим доступа: https://www.academia.edu/36167879/Transfiguring_Boys_Love_BL_Media_in_Asia
74. Wen H. *Gentle yet Manly: Xiao xian rou, Male Cosmetic Surgery and Neoliberal Consumer Culture in China* // *Asian Studies Review*. 2021. Vol. 45, No. 2. P. 253–271. DOI: 10.1080/10357823.2021.1896676.
75. Wilkinson M. *Review of Tamney J. B., Chiang L. H.-L. Modernization, Globalization, and Confucianism in Chinese Societies* // *Sociology of Religion*. 2005. Vol. 66, No. 4. P. 440–441.
76. Wong D. *Confucian Ethics and the Relational Self* [Электронный ресурс] // *Introduction to Ethical Thinking*. 2011. Режим доступа: <https://open.ocolearnok.org/ethics/chapter/confucian-ethics/>
77. Wu C. *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*. London : Routledge, 2004. 256 p. DOI: 10.4324/9780203417287.
78. Yan H. *New Masters, New Servants: Migration, Development, and Women Workers in China*. Durham : Duke University Press, 2008. 312 p.
79. Zhang C. *Loving Boys Twice as Much: Chinese Women’s Paradoxical Fandom of “Boys’ Love” Fiction* // *Women’s Studies in Communication*. 2016. Vol. 39, No. 3. P. 249–267. DOI: 10.1080/07491409.2016.1190806.

- 80.Zhang C. When Feminist Falls in Love with Queer: Danmei Culture as a Transnational Apparatus of Love // *Feminist Formations*. 2017. Vol. 29, No. 2. P. 121–146. DOI: 10.1353/ff.2017.0021.
- 81.Zhang L. X., Zeng J. X., Pang X. P., Medina A., Rozelle S. Gender Inequality in Education in China: A Meta-Regression Analysis // *Contemporary Economic Policy*. 2014. Vol. 32, No. 2. P. 474–491.
- 82.Zhang Q., Negus K. East Asian Pop Music Idol Production and the Emergence of Data Fandom in China // *International Journal of Cultural Studies*. 2020. Vol. 23, No. 4. P. 493–511. DOI: 10.1177/1367877920904064.
- 83.Zhang Y., Hannum E., Wang M. Gender-Based Employment and Income Differences in Urban China: Considering the Contributions of Marriage and Parenthood // *Social Forces*. 2008. Vol. 86, No. 4. P. 1530–1556.
- 84.Zhao Y., Madill A. Male-male Marriage in Sinophone and Anglophone Harry Potter Danmei and Slash // *Journal of Graphic Novels and Comics*. 2018. Vol. 9, No. 5. P. 418–434. DOI: 10.1080/21504857.2018.1512507.
- 85.Zheng Y. Repression, Permeation, and Circulation: Retracing and Reframing Danmei Culture Online in Mainland China // *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*. 2019. Vol. 8, No. 2. Lectito Publishing.
- 86.唐酒卿. 将进酒 [Qiang jin jiu] [Webnovel]. 2018. JJWXC. URL: <https://www.jjwxc.net/onebook.php?novelid=3373718>

ДОДАТКИ

Додаток А. Переклад розділу 241 роману Тан Цзюцін “Пригощаючи вином”

Оригінал тексту

閩都的雨停了,戚竹音就该回程。她在宫门口接到了花香漪,马车就在旁边,但是她带好诛鸠,对花香漪说:“一起走走吧。”

花香漪看戚竹音断掉的五珠簪还坠着金线,挂在她的发间,像是本该如此,瞧不出大帅的狼狈——如果能忽略掉那张带着青紫的脸。

戚尾抬手示意马车跟在自己后边,等戚竹音和花香漪走出些距离,他才不远不近地跟着。

这会儿街市间拂着暖风,人群熙熙攘攘,空中混杂着汗水和油炸熟食的味道,远处盛开的春花都仿佛蒙着层油腻,让戚竹音感觉很闷。

“你吃吗?”戚竹音路过糖人摊子,问花香漪。

这摊子旁边就是道路,人来车往,尘土飞扬。花香漪是花家的掌上明珠,没到閩都前很少出门,待在深院里娇养。她看向戚竹音,戚竹音从袖袋里摸出剩余的几枚铜钱,朝她轻弹了一下,在那“嗡”的轻响里满足地说:“我有钱。”

这条街不够亮,但是戚竹音扯着青紫的唇角露出笑,背后的灯笼霎时间依次亮起。她就像十八九岁的少女,逃出家来玩,什么事都没放在心上,就惦记着这糖。

花香漪攥着帕子,抬起手指,点到其中一个,说:“我想要这个。”

她为这句话而羞涩,那细微的情绪藏在眉间,这是她没做过的事情,也是她以前绝不会做的事情。

戚竹音把铜钱抛给小贩,再把糖人给花香漪。她不在乎自己没钱,反正她从没有钱过,钱在她手上留不住。

花香漪小心地捏过糖人,她就着灯光,不动声色地端详。她曾经隔着仆从,在轿帘一闪而过的空隙里见过糖人。宫里有糖,太后以前时常让琉绡姑姑给她备着。

戚竹音用指腹蹭了蹭脸上的青紫,她隔着几道重影,侧身打量着水缸里倒映的自己。

戚竹音是贵胄，然而花香漪总觉得不像，她豁达得像是云游客。花香漪在启东待了半年，没见过戚竹音动怒，仿佛就没有事情值得戚竹音生气。

“大帅时常到这儿来吗？”花香漪问道。

“阖都敢放虎皮钱的人都在这里，我到这里十有八九都是来借钱的。”戚竹音说着摘掉了发间的珠簪，有点可惜地说，“那五珠是朝廷赏的，我一直没敢卖，早知道会断在宫里，还不如卖了。”

花香漪说：“家里的庄子……”

戚竹音没等花香漪说完，道：“我今日就是想跟你说，以后家里的庄子铺子都由你打理，是租了还是卖了都由你做主，”她郑重其事地转过身，面朝着花香漪，“我们开诚布公地谈谈。”

戚竹音没把谈话的地方挪到茶楼，她爱街市，站在这里就是她的态度，她不害怕面对任何人的目光。

“八城粮仓的事情要谢你，”戚竹音微微行礼，长发跟着铺在背部，她再直起身，“不然这次凶险。”

花香漪侧身不受礼，道：“功在承之。”

戚竹音瞧着她，说：“潘菡没跟我讲，我只谢谢你。”

花香漪被戚竹音看得糖人都要捏化了。

“但我也直言了，你告诉我八城粮仓的事情，是要我替你做什么吗？”戚竹音说得直接，根本不记得婉转这回事。

这花三小姐也挺奇怪的。

戚竹音辗转反侧，都没想明白花香漪为什么要把粮仓的事情透露给自己，若非她在宫里的提点，这局还分不出胜负。

花香漪勾着白皙的脖颈，在人声鼎沸里看着糖人，她说：“大帅不需要替我做什么，大帅……打边沙就行。”

戚竹音凝视着花香漪，忽然撑着膝头，偏过头看花香漪的表情，纳闷地说：“就这样？”

花香漪被戚竹音吓了一跳，这架势跟戚竹音上回挑盖头一样，都是直接冲到了眼前，没给花香漪准备的机会。

“你在阆都帮助姚温玉脱逃……”戚竹音就像是睡醒了，觉得花香漪有点好闻，带着她意料中的花香，结果这么一神游，等回过神来，发现花香漪还捏着糖人静气凝神地在等她继续。

“……又告诉我粮仓的事情，”戚竹音把适才的神游遮掩过去，“是因为嫁给我父亲吗？”

花香漪说：“救元琢的人是承之。”

戚竹音摇头，笃定地说：“是你。”

花香漪这几次都把功劳推给了别人，她仿佛不能承认，那条挡住她的界线是太后的疼爱。街间的余晖被吞没，灯笼亮得像是掉下来的繁星。那油炸的味道散了些许，街市间仍旧闷热，花香漪在这里格格不入。

“早在咸德年间，姑母就会时不时地出题给我，每年春耕时最频繁，”花香漪垂下糖人，好似在摆弄着过去的影子，她说，“那其实都是八城的账，我算得越多越清楚。咸德年我曾劝姑母放江青山过去，但他们认为江青山统筹十三城足矣。那年中博饿殍遍野，在随后的几年时间里，六州被八城下放的粮食搞坏了元气，死了太多的人，”她轻轻地抬起头，“死得比边沙屠城时更多。”

花香漪住在深宫里，她着锦绣，食珍馐，睡绸缎，而朱墙的另一端则是着褴褛，粥子食，枕寒露。她跟着太后站在西楼上眺望，繁华昌荣的假象蒙蔽了她的眼睛，然而她很快就觉察到这些人没想要收手。海良宜撞死在明理堂，太后却没有想过要改变。

花香漪说：“我想让姑母停下。”

百姓是承载舟船的河流，这是根基，太后还想要凭靠八大营镇压流言，那是逆天而行。江山兴亡根本不系在君王身上，天下只是需要一颗懂得怜悯世间辛苦的帝王心。

“我受困闺阁，能力有限，不论是面对元琢还是承之，能做的事情都微不足道，”花香漪讲到这里，缓慢地对戚竹音回了一礼，“大帅纵横启东，驰骋沙场，如果能击退边沙十二部，那就是功德无量，因此，我想要大帅活着走出阆都。”

戚竹音受了这一礼，像是才认出花香漪是谁。

“你是好女子，”戚竹音停顿须臾，“我当以战功为报。”

Переклад тексту

Коли дощ у Цюйду нарешті вщух, настав час Ці Чжуїнь вирушати додому. Вона зустріла Хуа Сян'ї біля входу до палацу. Поруч стояла карета, але Ці Чжуїнь, тримаючи при собі меч Чжуцзю, сказала:

– Ходімо прогуляємося.

Хуа Сян'ї помітила, що в поламаний шпильці з п'ятьма перлинами Ці Чжуїнь у її волоссі й досі теліпається золота нитка, ніби так воно й повинно бути. Головнокомандувачка зовсім не виглядала жалюгідно (якщо, звісно, заплющити очі на її вкриті синцями обличчя).

Ці Вей підняв руку, наказуючи кареті їхати позаду нього. Лише коли Ці Чжуїнь і Хуа Сян'ї пройшли трохи вперед, він рушив слідом.

Над вулицею тягнувся теплий вітерець, натовп гомонів, а повітря було просочене змішаним смородом поту й смаженої їжі. Весняні квіти в повному розквіті, що виднілися вдалині, наче були вкриті шаром жирної плівки, від чого Ці Чжуїнь почувалася задушливо.

– Хочеш? – запитала вона, проходячи повз прилавок із цукровими фігурками.

Поряд із цією яткою тягнулася доріжка, якою безупинно ходили люди й котилися карети, здіймаючи в повітря хмари пилу. Хуа Сян'ї була улюбленицею роду Хуа. До приїзду в Цюйду вона рідко виходила з дому, більшість часу проводячи у дворику, ведучи захищене, розбещено-комфортне життя. Вона поглянула на Ці Чжуїнь, яка дістала з рукава останні мідяки й легко перекинула їх у пальцях перед її очима.

– У мене є гроші. – задоволено мовила Ці Чжуїнь крізь гамір.

Вулиця була тьмяною, але щойно Ці Чжуїнь смикнула побитими губами й усміхнулася, ліхтарі за її спиною один за одним спалахнули, наче у відповідь. Вона була схожа на дівчину років вісімнадцяти, яка втекла з дому погуляти, не переймаючись нічим, окрім цієї цукерки.

Стискаючи у руці носовичок, Хуа Сян'ї підняла пальчик і вказала на одну з фігурок.

– Я хочу цю.

Власні слова збентежили її, і ця м'яка, сором'язлива емоція сховалася в легкій зморшці між її бровами. Раніше вона ніколи так не робила, та, правду кажучи, ніколи б і не наважилася.

Ці Чжуїнь кинула мідяки продавчині й передала фігурку Хуа Сян'ї. Їй було байдуже, що залишиться без грошей: вона ніколи їх не мала, і вони ніколи не затримувалися в її руках.

Хуа Сян'ї обережно тримала цукрову фігурку кінчиками пальців і, зберігаючи зовнішню стриманість, розглядала її при світлі. Якось вона вже встигла краєм ока побачити таку фігурку – крізь фігури своїх служниць, у коротку мить, коли завіса її паланкіна змахнула й відхилилася. У палаці теж були солодощі, й Імператриця-вдова час від часу наказувала матроні Люсян тримати для неї ласощі напоготові.

Ці Чжуїнь подушечкою пальця потерла синець на щоці й, трохи відвернувшись убік, глянула на своє відображення в дїжці з водою крізь тіні, що ніби нашаровувались одна на одну.

Ці Чжуїнь походила зі знатного роду, але Хуа Сян'ї завжди здавалося, що на вигляд цього не скажеш. У ній було стільки життєрадісності та широкої вдачі, що вона більше скидалася на вільну мандрівницю. Хуа Сян'ї жила в Цідуні вже півроку й за весь цей час так і не бачила, щоб Ці Чжуїнь по-справжньому розлютилася. Здавалося, ніщо в цьому світі не варте того, аби вона гнівалася.

– Ви часто буваєте тут? – запитала Хуа Сян'ї.

– Усі, хто наважується займатися лихварством у Цюйду, живуть тут. Я приходжу сюди здебільшого коли мені потрібно позичити грошей, – відповіла Ці Чжуїнь, знімаючи шпильку. – Цю шпильку з перлинами мені подарував імператорський двір. Увесь цей час я не наважувалася її продати. Якби знала, що вона зламається в палаці, краще б продала.

– У нас є маєтки... – почала Хуа Сян'ї.

– Саме про це я сьогодні й хотіла з тобою поговорити, – перебила її Ці Чжуїнь. – Відтепер усі маєтки й крамниці повністю під твоїм управлінням. Хочеш – здавай, хочеш – продавай.

Вона з серйозним виразом повернулася до обличчя Хуа Сян'ї.

– Я хочу поговорити з тобою відверто.

Ці Чжуїнь не стала переносити розмову до чайної. Вона любила міські вулички та ринкову метушню. Тим, що вони стояли саме тут, вона ніби демонструвала свою позицію: їй не було чого боятися ані чужих очей, ані чужих пересудів.

– За справу з зерноховищами восьми міст – дякую, – сказала Ці Чжуїнь, трохи вклонившись. Її довге волосся розсипалося за її спиною. Потім вона випросталась. – Інакше цього разу все могло закінчитися дуже погано.

Хуа Сян'ї трохи відвернулася, не приймаючи цього поклону:

– Це заслуга Ченчжи.

– Пань Лінь мені нічого не казав, тож я дякуватиму тобі, – сказала Ці Чжуїнь.

Під цим поглядом Ці Чжуїнь Хуа Сян'ї так міцно стиснула в руці цукрову фігурку, що та мало не розтанула.

– Але скажу прямо: ти розповіла мені про зерносховища, бо хочеш, щоб я щось зробила для тебе? – Ці Чжуїнь говорила різко й без жодних обхідних натяків, геть забувши про дипломатію.

Ця панночка з роду Хуа – дивна.

Ці Чжуїнь довго не могла зрозуміти, чому Хуа Сян'ї розкрила їй інформацію про зерносховища. Якби не її підказка в палаці, результат був би невизначеним.

Хуа Сян'ї, схиливши свою білу шию, дивилась на цукрову фігурку серед гамору:

– Ви нічого не повинні робити для мене. Просто... бийтеся з племенами Бяньша.

Ці Чжуїнь раптово нахилилась, вдивляючись у її обличчя:

– І все?

Ці Чжуїнь налякала Хуа Сян'ї. Її поза була точнісінько як того разу, коли вона різко підняла вуаль дівчини й просто кинулася до неї, не залишивши Хуа Сян'ї навіть миті, щоб отямитися.

– Ти допомогла Яо Венью втекти з Цюйду... – Ці Чжуїнь виглядала так, ніби щойно прокинулася зі сну. Вона відчула, що від Хуа Сян'ї приємно пахне, як і очікувалося, – ледь вловимим квітковим ароматом. Але коли розсіяні думки повернулися до реальності, вона усвідомила, що Хуа Сян'ї й досі тримає цукрову фігурку й спокійно, уважно чекає, доки вона договорить.

– ...і розповіла мені про зерносховища. Це тому, що ти вийшла заміж за мого батька?

– Людина, яка врятувала Юаньчжо – це Ченчжи, – відповіла Хуа Сян'ї.

– Ні, це була ти, – заперечно похитавши головою впевнено сказала Ці Чжуїнь.

Хуа Сян'ї щоразу перекладала заслугу на інших, немов не могла дозволити собі визнати правду. Межа, що її стримувала, проходила там, де закінчувалася любов і прихильність Імператриці-вдови. Останні відблиски вечірньої заграви на вулиці вже згасли, і ліхтарі сяяли так яскраво, ніби з неба сипалися зорі. Запах смаженого трохи вивітрився, але на ринку все ще було гаряче й душно. На цьому тлі Хуа Сян'ї здавалася чужою.

– Ще за правління Сяньде моя тітка по батьковій лінії час від часу загадувала мені задачі, найчастіше – щовесни, у пору оранки, – сказала Хуа Сян'ї, трохи опускаючи цукрову фігурку, ніби перебираючи тіні минулого. – Насправді це були звіти про вісім міст. Чим більше я рахувала, тим виразнішою ставала картина. Якось я радила тітці за правління Сяньде направити туди Цзян Ціншаня, але вони вирішили, що досить і того, що Цзян Ціншань наглядає за тринадцятьма містами. Того року в Чжунбо

звичним стало бачити людей, які вмирали від голоду. У наступні роки шість округів добили остаточно зерном, що його переганяли з восьми міст. Занадто багато людей померло. – Вона м'яко звела голову. – Набагато більше, ніж тоді, коли Бяньша вирізали міста.

Хуа Сян'ї жила в глибині палацу. Вона носила вишуканий шовк, їла делікатеси й спала на атласній білизні, тоді як ті, хто стояв по той бік кіноварних стін, ходили в лахмітті, продавали власних дітей за їжу й спали в пронизливому холоді. Вона стояла разом з Імператрицею-вдовою на західній вежі й дивилася вдалечінь. Ілюзія процвітання та слави засліплювала очі, але дуже швидко вона зрозуміла, що ці люди ніколи не замислювалися над тим, аби зупинитися. Хай Ляньї наклав на себе руки в залі Мінлі, але Імператриця-вдова так і не задумалася над тим, щоб щось змінити.

– Я хочу, щоб моя тітка зупинилась, – сказала Хуа Сян'ї.

Люди були немов ріки, що несуть на собі вагу човнів – у цьому й полягала основа всього. Однак Імператриця-вдова й далі покладалася на Вісім великих тренувальних дивізій, аби тими дивізіями душити чутки, – і це вже йшло всупереч самій природі речей.

Підйом і занепад імперії зовсім не залежав від володаря. Світові був потрібен лише такий імператор, у серці якого знайшлося б місце для співчуття до всіх людських страждань.

– Я замкнена в покоях, мої сили обмежені. Порівняно з тим, що можуть зробити Юаньчжо чи Ченчжи, я майже безсила, – сказала Хуа Сян'ї, повільно вклонившись Ці Чжуїнь. – Ви – полководиця Цідуну, героїня на полі бою. Якщо зможете перемогти дванадцять племен Бяньша – це буде великою послугою для народу. Тому я хочу, щоб ви живими залишили Цюйду.

Ці Чжуїнь прийняла цей поклон і виглядала так, ніби тільки зараз по-справжньому зрозуміла, хто така Хуа Сян'ї.

– Ви добра жінка, – сказала вона після паузи. – Я віддячу бойовими заслугами.

Додаток Б. Переклад уривків з розділів 49, 204, 111, 93, 202, 72, 13 роману Тан Цзюцін «Пригощаючи вином»

Оригінал тексту

哀家在闕都，看见这世间是男儿强，因为他们能登科入仕，还能跨马横枪。女儿家被收入闺阁，教以德戒，任凭你天资聪慧、求学如渴，最终也要嫁了。

Переклад тексту

Чоловіки мають силу в цьому світі, бо можуть складати імператорські іспити й служити чиновниками, піднімаючись у званні; вони також можуть сідати на коней і йти в бій зі списами в руках. А нас, жінок, забирають у жіночі покої й навчають чеснот та наставляють. Якими б талановитими й розумними ми не були, як би не прагнули знань, усе одно настане час, коли доведеться вийти заміж.

Оригінал тексту

你且要记住，这一回，不是他戚时雨挑了你，而是你挑了他。哀家的囡囡去了启东，不是无可奈何，而是蓄势待发。天下这盘棋只能落子无悔。既然群狼环伺无处可逃，那就与他们斗个你死我活。

Переклад тексту

Запам'ятай: цього разу це не Ці Шиюй вибирає тебе, а ти вибираєш його. Моя племінниця поїхала до Цідуну не з безвиході, а щоб нарощувати сили й приготуватися до дії. У цій шаховій партії, де на кону стоїть увесь світ, хід робиться лише без права на каяття. Оскільки нас оточила зграя вовків, що пильно спостерігає за нами і шляхів для втечі немає, то будемо битися з ними до гіркового кінця.

Оригінал тексту

哀家看你是吃了熊心豹子胆了！太后打断他，甚至扶正了身子，斥责道，朝中的政务纠纷 你也敢往囡囡身上引？如今出了事情，就得自己兜着

Переклад тексту

Яке нахабство! – Імператриця-вдова перервала його й навіть випрямилася, щоб дорікнути: «Як ти смієш перекладати придворні політичні суперечки на мою племінницю?! Тепер, коли все пішло шкереберть, ти маєш сам нести за це відповідальність!

Оригінал тексту

她当年深入大漠救戚时雨，就像是疾风骤雨，给对方当头棒喝，习惯把对手一刀砍翻在地，让人先生出畏惧之心，再与她对阵，就会情不自禁地害怕起来。

Переклад тексту

У ті часи, коли її військо зайшло глибоко в пустелю, щоб урятувати Ці Шиюя, це було схоже на нестримний ураган – ніби грім серед ясного неба. Вона звикла з першого ж удару валити суперників з ніг, що вселяло в їх серця жах. Тож кожен, кому випало зійтися з нею знову, мимоволі відчував тремтіння й страх.

Оригінал тексту

皇上如今有海良宜保驾护航，只怕朽木也能充栋梁了。我当日救萧二，是皇上登基已成定势，杀了他反而会乱了棋盘。

Переклад тексту

Нині біля імператора є Хай Лян'ї – навіть гниле дерево може стати опорою. Я врятував Сяо другого, бо трон уже було визначено: якби я його вбив, зруйнувалася б шахівниця.

Оригінал тексту

他听见纪暮的呼唤，又想起了萧驰野的味道.....那是烈日的爽朗，是能让你逃离茶石天坑的光。

Переклад тексту

Він почув поклик Цзі Му й згадав запах Сяо Чіє... Це ясне світло, здатне вивести його з темряви Чаши

Оригінал тексту

我志不在君子，也不在好人。睚眦必报既成信条，那么恩是恩，过是过。今日之事，我要奚鸿轩拿命来抵。

Переклад тексту

Моя амбіція не полягає в тому, щоб бути шляхетним паном чи хорошою людиною. Якщо помста стала моїм принципом, то зроблене добро залишається добром, а завдана кривда – кривдою.

Оригінал тексту

若有人能折我一臂一足，我赏他百金，并跪下叫他一声师父；若是折不了，我便要他命。

Переклад тексту

Якщо хто зможе зламати мені руку чи ногу – нагороджу його сотнею золотих і назву вчителем; якщо ні – він віддасть мені життя.