

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Факультет східних мов

Кафедра східної культури і літератури

**ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ФЕНТЕЗІЙНОЇ ПРОЗИ ЦЗЮЛУ
ФЕЙСЯН І Р. КВАН: МАТЕРИКОВИЙ КИТАЙ VS ДІАСПОРА**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Цим підписом засвідчую, що
подані на захист рукопис та
електронний документ є
ідентичні 18.12.2025

студентки групи МЛКм-1-24-
1.4д, спеціальності 035
Філологія. Мова і література
(китайська), переклад включно
Бекетової Анастасії Ігорівни

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.....	4
РОЗДІЛ 1	9
СУЧАСНИЙ СТАН ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФЕНТЕЗІЙНОГО ЖАНРУ.....	9
1.1 Теоретичні засади феміністичного дискурсу в китайській літературній традиції XX – XXI століть	9
1.2 Гендерні ролі у сучасній китайській літературі.....	15
1.3 Сучасний стан китайської фентезійної літератури.....	19
1.4 Потенціал висвітлення гендерних питань у фентезійній літературі	23
Висновок до розділу 1	25
РОЗДІЛ 2	27
ФЕМІНІСТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ АНТРОПОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ.....	27
2.1 Типологія жіночих образів.....	27
2.1.1 Загальні положення про жіночі образи в літературі	27
2.1.2 Аналіз головних героїнь	30
2.1.3 Другорядні жіночі персонажі.....	38
2.2 Моделі чоловічих образів.....	46
2.2.1 Загальні положення про чоловічі образи у фентезійній літературі	46
2.2.2 Характеристика чоловічих персонажів у романах	48
2.2.3 Другорядні чоловічі персонажі.....	55
Висновок до розділу 2	60

РОЗДІЛ 3	63
МАТЕРИК І ДІАСПОРА: КУЛЬТУРНІ ОБРАЗИ В ЖІНОЧОМУ НАРАТИВІ.....	63
3.1 Переосмислення міфічних мотивів	63
3.2 Алюзії та ремінісценції образів минулого у сучасній фентезійній літературі.....	69
3.3 Жанрові джерела та впливи	75
Висновок до розділу 3	80
ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85
ДОДАТКИ.....	88
<i>Додаток А</i>	<i>89</i>
Оригінал та переклад проаналізованих прикладів	89
<i>Додаток Б</i>	<i>95</i>
Переклад уривка з роману Цзюлу Фейсян «Фенікс»	95

ВСТУП

Література виступає важливим інструментом репрезентації та осмислення суспільних процесів, відображаючи культурні традиції, світоглядні орієнтири та ціннісні домінанти конкретної епохи. У ХХІ столітті, ознаменованому стрімким розвитком феміністичного руху, література стала однією з ключових площ для артикуляції ідей гендерної рівності, самореалізації жінок та переосмислення традиційних соціальних ролей. Зростання кількості авторок, які формують нову літературну парадигму, пропонуючи альтернативні бачення світу, є показовим явищем сучасного культурного простору.

Китайська література, включно з літературою діаспори, активно інтегрується у цей глобальний процес, адаптуючись до нових суспільних викликів. Вона постає релевантним джерелом для дослідження соціокультурних трансформацій та відображення змін у світогляді сучасного суспільства.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю аналізу гендерних ідентичностей та специфіки їх літературної репрезентації в умовах глобалізації. Порівняльний аналіз творчості авторок із материкового Китаю та діаспори дозволяє виявити особливості взаємодії традиційної китайської культури з ідеями фемінізму, а також простежити, як еміграційний досвід впливає на формування нових жіночих наративів і конструювання ідентичності в умовах культурного діалогу.

Метою цієї роботи є компаративний аналіз феміністичного дискурсу у прозі представниць материкового Китаю та діаспори на прикладі романів Ц.Фейсян та Р. Кван.

Мета визначає **завдання роботи**:

- розкрити специфіку феміністичного дискурсу в сучасній фентезійній прозі материкового Китаю;
- означити коло проблем сучасної феміністичної прози китайської діаспори;

- простежити етапи становлення феміністичної тематики в фентезійній літературі материкового Китаю;
- з'ясувати вплив західного феміністичного письма на розвиток фентезійної літератури китайської діаспори;
- дослідити кореляцію гендерної проблематики та суспільної думки у фентезійних творах сучасних китайських авторок материкового Китаю та діаспори;
- проаналізувати особливості побудови жіночих образів у прозі Цзюлу Фейсян «Фенікс» та трилогії Ребекки Кван «Макова війна».
- означити особливості міфологічних алюзій та ремінісценції на історико-культурне життя Китаю.

Об'єктом дослідження є феміністичний дискурс у сучасній фентезійній прозі Цзюлу Фейсян «Фенікс» та роман-трилогія Ребекки Кван «Макова війна».

Предметом дослідження є особливості феміністичного дискурсу у сучасній китайській літературі.

За теоретичну основу цього дослідження взято наукові праці Ісаєвої Н.С. Zhang T., Du Y., Fiss G., Pei Y. та Ho P. S., Liu Y., Qian M., Gro M. L., Hui W., - Chen L., Kay S. та Song X.

Для досягнення поставленої мети у магістерському дослідженні застосовані такі методи аналізу:

- *deskриптивний метод* – для опису основних теоретичних підходів до феміністичного дискурсу, систематизації та викладу матеріалів дослідження, а саме для характеристики основних мотивів, образів та риторичних прийомів, а також дослідження соціокультурного та ідеологічного контексту;
- *наративний аналіз* – для дослідження побудови сюжету, перспективи оповідача та трансформації гендерних;
- *порівняльний (компаративний) метод* – для виявлення подібностей і відмінностей у репрезентації феміністичного дискурсу в текстах

письменниць материкового Китаю та діаспори, що дозволяє дослідити вплив культурного середовища на ідейно-стилістичне оформлення творів;

- *елементи лінгвістичного аналізу* – для вивчення мовних засобів, специфічної лексики та стилістичних особливостей, що репрезентують феміністичне письмо;
- *культурологічний підхід* – для аналізу впливу соціально-історичних обставин на творчість авторок та формування їхніх феміністичних поглядів.

Наукова новизна:

- вперше здійснене комплексний компаративний аналіз феміністичного дискурсу прози материкового Китаю та діаспори з урахуванням культурно-соціального та ідеологічного критеріїв;
- отримали подальший розвиток уявлення про трансформацію феміністичних мотивів у літературі китайських письменниць-емігранток;
- поглиблено та уточнено взаємодію культурно-ідеологічного середовища з літературним феміністичним дискурсом.

Практичне значення отриманих результатів полягає у розширенні феміністичних підходів у літературознавстві, що може стати основою для подальших наукових розвідок у галузі китайської феміністичної літературної критики. Порівняльний аналіз сприятиме розширенню міжкультурного діалогу, глибшому розумінню розвитку феміністичного руху та його літературної рецепції.

Структура роботи обумовлена поставленими завданнями та складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У Вступі подано загальні відомості про стан сучасного етапу дослідження фентезійної прози через призму феміністичного дискурсу, також визначено актуальність теми, мету роботи, її завдання та структуру.

У першому розділі «Сучасний стан феміністичного дискурсу в дослідженнях фентезійного жанру» висвітлюються теоретичні засади феміністичного дискурсу в літературі, зокрема в східній, розкривається потенціал жанру фентезі для дослідження гендерних питань, висвітлюються сучасний стан розвитку фентезійної літератури, а також характеризуються гендерні ролі у літературі китайської діаспори.

У другому розділі «Феміністичне прочитання антропоморфних персонажів» здійснюється аналіз ключових жіночих і чоловічих образів, визначається їхня функціональна роль у розкритті гендерної проблематики, а також окреслюються особливості другорядних персонажів і їхня роль у художньому світі романів.

У третьому розділі «Материк і діаспора: культурні образи в жіночому наративі» досліджується, як у жіночій фентезійній літературі втілюються культурні образи через призму міфологічних мотивів, алюзій та інтертекстуальних зв'язків. Особливу увагу приділено тому, як авторки використовують міфологічну спадщину для осмислення жіночої ідентичності, пам'яті та культурної приналежності, а також висвітлено історичну перспективу та її прояви в контексті впливу різних соціокультурних середовищ.

У Висновках підсумовуються результати дослідження, визначається стан сучасного феміністичного дискурсу фентезійної прози материкового Китаю у порівнянні з літературою діаспори.

Апробація. Основні положення та результати магістерської роботи були апробовані у вигляді:

- тез на VI Міжнародній науково-методичній конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (28 березня 2025 р., м. Харків), тема дослідження «*Інтертекст у жіночій фентезійній прозі Ц. Фейсян та р. Кван*»;
- тез на III Всеукраїнському форумі молодих сходознавців (16–17 квітня 2025 р., м. Київ), тема дослідження «*Концепція влади в китайському*

фентезі (на матеріалі трилогії Р. Кван «Макова війна» та роману Ц. Фейсян «Фенікс»))»;

- тез на ІХ Всеукраїнській дистанційній науково-методичній конференції з міжнародною участю «Питання Сходознавства в Україні» (8 травня 2025 року, м. Харків, Україна), тема дослідження *«Образ війни у жіночій фентезійній прозі Ц. Фейсян та Р. Кван»;*

Крім того, за матеріалами дослідження підготовлено наукову статтю, опубліковану у випуску 43/2025 наукового журналу «Закарпатські філологічні студії» (м. Ужгород), тема дослідження *«Філософсько-релігійне підґрунтя сучасного китайського фентезі (Р. Кван, Ц. Фейсян)».*

РОЗДІЛ 1

СУЧАСНИЙ СТАН ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФЕНТЕЗІЙНОГО ЖАНРУ

1.1 Теоретичні засади феміністичного дискурсу в китайській літературній традиції XX – XXI століть

На початку XX століття, під приводом повстань 4 травня, у китайському суспільстві відбувся культурний злам, який у майбутньому сформує сучасний стан речей у літературній сфері. Рух 4 травня мав вплив не лише на соціально-культурний розвиток, але й зробив революцію у літературних колах. Вперше у китайській критичній літературі підніметься питання жіночої емансипації.

Зустріч у приватній резиденції Лян Цічао (梁啟超), Ді Чуцін (狄楚青) та Су Маншу (蘇曼殊) заклала початок для майбутнього феміністичного руху Китаю. Під час приватної розмови, літературна інтелігенція обговорювала тогочасний стан речей у прозі та поезії. Літературні друзі, які були поважними письменниками та літературними критиками, під впливом революційних закликів також озвучили чимало тез, які згодом переросли у збірку есеїв опублікованих у журналі 新小说 (Сучасні повісті).

Жінки у китайській літературній традиції були та творили ще за імперських часів, однак в той період вони зазнавали утисків та пригнічень серед патріархальної частини митців. Це й послугувало обмеженій характеристиці жіночої літературної творчості раннього періоду:

- вони створювали переважно поезію, а драматургія була скоріше винятком;
- чимало творів було присвоєно чоловікам, які були наближені, або творили в той самий період;
- жінки могли писати лише в жанрах, які були популярними на той час;

- головною темою творів виступали скорбота, розпач та сум буденного життя.

Усі ці вимоги згодом породили образ «вистражданої жінки» (烈女), який до початку XX ст. домінував у феміністичній літературі. Так, наприклад, Лі Цінчжао (李清照, династія Сун) звертається до тематики кохання, самотності, втрати чоловіка, емоційних переживань. Як зазначають Ісаєва Н.С. та Кундій А.С., хоча на той час поетика розділялася на «внутрішню» (жіночу) та «зовнішню» (чоловічу) розмежовувати її буде недоречним, адже чоловіки теж писали у цьому жанрі й саме вони створювали скорботно-депресивний образ, а жінки натомість використовували автобіографічну проєкцію емоцій та переживань через різні ліричні образи [1, с. 325].

У першій половині XX ст., раніше згадані літературні критики продовжувала підіймати тему фемінізму в літературі. Так, наприклад, Ді Чуцін (狄楚青), прирівнював образ жінки у прозі та поезії до простого народу і вважав, що для величного твору не обов'язково створювати жіночих персонажів [2, с. 54]. На противагу такому критичному погляду, Су Маншу (苏曼殊) зазначав: «Існує багато посередніх творів, де немає жодної жінки, однак не існує жодного величного, де б жінка не була» [3, с. 80]. Таким чином він наголошував на важливості жіночих образів у розвитку нової китайської літератури. Однак, попри такі голосні заяви, на початках розвитку сучасної китайської літературної традиції все ще були наративи, що жінка як персонаж історії – це неодмінний показник величності твору, а жінка як читачка та письменниця обмежує сприйняття оповіді.

Під час перших кроків у розвитку гендерної проблематики у китайському суспільстві набуває популярності жанр «Мандаринка та метелик» (鸳鸯蝴蝶), який здебільшого характеризувався, як сентиментальна повість зосереджена на стосунках між чоловіком та жінкою. Ці твори навіюють меланхолію та страждання головної героїні, яка через прикрі нещастя зазнає невдачі у коханні [4, с. 1]. Серед літературних критиків з'являється хвиля обурення, через формат,

виклад та тематику оповідань, хоча серед читачів це була комерційно вигідна література. Джен Дженьдуо (鄭振鐸) висловлювався категорично проти цього жанру та зазначав, що автори займаються неприхованою сексуалізацією і тому перетворилися на «літературних повій» (文娼), які у всьому намагаються знайти втіху та збагачення. Слід зазначити, що лєвова частка авторів та читачів цього жанру були чоловіки, які безпрецедентно, протягом років використовували образ жінки, як символ втіхи та задоволення. Окрім цього, автори все ще продовжували користуватися образом «вистражданої жінки» (烈女). Під час палких дебатів, з'явилися декілька осіб, які в майбутньому зіграють значну роль у означені ролі жінки у масовій літературі: Лу Сюнь, Ху Ши, Мао Дунь, Джен Дженьдуо. Вони наголошували на відмові від традиційної сентиментальної прози та закликали створити новий образ літератури [4, с. 2].

Мао Дунь як прибічник створення нового, прогресивного образу жінки не раз у своїх критичних працях 20-30-их років ХХ ст. намагався знайти рішення викорінення сентиментального жіночого образу. У своїх есеях та прозі він звертався до жінок не лише як до вигаданих персонажів, але й як до авторок та читачів, неодноразово наголошуючи на важливості дотримання прав людини. Налічується понад 15 статей у яких він виголошував заклики до рівноправ'я та підвищення освіченості серед жінок. Мао Дунь закликав зруйнувати образ жінки з обмеженим доступом до знань та наголошував, що література – це колективне надбання. Його й донині вважають автором з правдоподібними жіночими персонажами високої художньої цінності.

Попри це один з його ранніх есеїв «Як зробити жіночий рух справді потужним?» (怎样方能使妇女运动有实力) викликав низку питань, оскільки він хоча й виступав у підтримку нової жіночої літератури, також наголошував на тому, що не всі жінки у суспільстві мають можливості отримати доступ до «високої полиці», тим самим розпалюючи міжкласовий конфлікт, який на тлі революційних подій вже отримав нечуваних обертів.

Разом з тим, першим показовим та еталонним жіночим феміністичним маніфестом виступає стаття Лю Їнь (庐隐) «Жіноча асоціація самовдосконалення сподівається на жінок» (女子成美会希望于妇女). На відміну від Дуня, письменниця налаштована песимістично щодо жіночої емансипації, та зазначає, що потрібні рішучі кроки та головне позиції, щодо жінки як індивіда який може існувати та функціонувати незалежно. Вона не ділить жінок за жодними критеріями, а лише пропонує дієві рішення [5, с. 107-108].

Це перший маніфест написаний жінкою та для жінок, який закликає до дій. Саме цей есей і дав поштовх для створення персонажа «нової жінки» не лише у ліричній, а й в прозовій літературі.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що обидва літературних критики виступали за підвищення рівня освіти серед жінок та справедливих прав людини: Мао Дунь виступав за класовий розподіл та орієнтацію на лише середній та високий клас, а Лю Їнь закликала до індивідуальності кожної.

Під час періоду літературної течії 4 травня, у китайському літературознавстві процес жіночої емансипації називався терміном 女性文学 та його заміником 妇女文学. Надалі під впливом марксистської критики цей термін набув негативної конотації і як альтернатива допускалося використання 妇女作家(女作家). У 80-их роках 20 століття 女性文学 отримав нове дихання та продовжив розвиток, натомість 女作家 став символом мовчазного пригнічення у роки правління Мао Цзедуна [6].

Під час Культурної революції (1966-1976 рр.), коли країну захопив соціалістичний рух, у літературі починає панувати жанр соціалістичного реалізму, де жінці відвели роль патріотичної доньки та матері як сильної партійної лідерки. Це було створено задля демонстрації відходу від патріархальної дискримінації в підтримку жіночої індивідуалізації, хоча насправді вони лише поверхнево стирали відмінності між чоловіком та жінкою. Тобто, письменники у своїх творах описували перевдягання жінки у чоловічий одяг, підстригання волосся, відмову від макіяжу пояснюючи це тим, що жінки

мають право відходити від нав'язаних стандартів краси. Насправді ж вони створювали образ чоловіка у жіночій подобі. У той період сформувався наратив, що нова жінка тепер разом з чоловіком «тримає свою частину неба» (妇女能顶半边天), відсилаючи нас до міфу про Паньгу, який розділив небо та землю [7, с. 14]. Це були лише поверхневі кроки, які не враховували жіночої індивідуальності. Крім того, Мао Цзедун, провідник революції, розглядав жіночу рівність через призму додаткової робочої сили. Тож коли кількість робітників зменшувалася (через втрати у військових сутичках) він, під егідою жіночої емансипації, закликав усіх братися до тяжкої роботи, таким чином маніпулюючи ще молодим рухом за права людини [8]. Усі ці гасла та «штучно» створені образи жінки-працівниці, надалі ввійдуть в літературознавчу традицію, як образ «залізної жінки» (铁姑娘), яка готова кинутися і у вогонь, і у воду заради держави.

Після правління Мао Цзедуна, коли контроль над феміністичним рухом зменшився, перед письменницями виникла нова проблема – неможливість назвати себе феміністкою. На той час усіма жіночими питаннями займалася Всекитайська національна жіноча федерація (中华全国妇女联合), яка максимально обмежувала право голосу окремим майстриням, доходячи навіть до межі того, що право називати себе жінкою мали погодити.

У літературних колах жінок на той момент називали 女作家, однак низка письменниць, зокрема: Чжан Цзе (张洁), Ван Аньї (王安忆) та Чжан Канкан (张抗抗) виступали проти цього, наголошуючи, що стають підкатегорією чоловічої прози. У статті «We need two worlds: Chinese Immigrant Associations» Лі Мінхуань прирівняла жінок до спортсменів з фізичними вадами, яким аплодують, бо думають, що вони не вміють бігати. Так само і жінки не можуть вийти з тіні їхніх колег-чоловіків, які наче з народження були письменниками. Авторка вважає, що їм потрібно постійно боротися за право писати [8].

У сучасному китайському контексті, критичний соціалістичний фемінізм (КСФ), як його окреслює Нікола Шпаковські (2018), постає як відповідь на

обмеження ліберального фемінізму, що домінував у дискурсі з 1990-х років. Прихильники соцфемінізму критикують домінантні підходи за надмірне запозичення західних концепцій, зосередженості на культурній ідентичності без уваги до матеріального підґрунтя, індивідуалізму, елітарності та редукції складних гендерних питань до понять «суб'єктності» й «автономії». Натомість вони прагнуть створити локалізовану, матеріалізовану, історично обґрунтовану й різноманітну форму фемінізму, яка зосереджується на структурній критиці, зокрема політекономії. Одним із головних завдань критичного соціального фемінізму є виявлення прихованих або маргіналізованих проблем у жіночому досвіді, які залишаються поза увагою мейнстримного фемінізму.

Проте послідовники критичного соціалістичного фемінізму стикаються з низкою викликів, зокрема браком резонансу серед молодших поколінь активісток, які не мають особистих спогадів про соціалістичне минуле Китаю й тяжіють до культуралістських підходів західного фемінізму. Водночас в ідеї КСФ закладено подолання розриву між сучасним фемінізмом і соціалістичним спадком Китаю, зберігаючи потенціал для конструктивного діалогу з іншими феміністичними течіями. Наукова цінність КСФ полягає в його здатності пролити світло на три ключові проблеми сучасного китайського суспільства: потреба рематеріалізації фемінізму, складні взаємини між феміністками та державою, а також необхідність урізноманітнення жіночих голосів у публічному просторі.

У китайському контексті фемінізм зазнав переозначення під впливом неолібералізму, внаслідок чого втратив здатність до критики капіталістичних ринкових структур та ігнорував історичну спадщину соціалізму. У відповідь на це виник критичний соціалістичний фемінізм, що прагнув подолати обмеження мейнстримного, ліберального й культуралістського фемінізму. КСФ поєднав деконструкцію домінантних дискурсів з реконструкцією нової феміністичної теорії, ґрунтуючись на марксистській критиці, історичному досвіді соціалізму та епістемній непокорі західним універсалам. Як самобутній напрям, КСФ

прагне відновити трансформаційний потенціал фемінізму, зберігаючи локальну чутливість і соціальну аналітичність.

Західний феміністичний рух вплинув на китайське населення не лише на території Китаю, а й за його межами. Так, в середині ХХ ст. після остаточного закінчення Другої світової війни чимало китайців емігрували з бажанням прожити «американську мрію». Чоловіки масово почали виїжджати за кордон, а разом за ними поїхали їхні жінки. На початку, китайські емігранти зустрілися з расистським ставленням і тому у літературі вони висвітлювали свої страхи та переживання, зокрема жіночі. Перша хвиля емігрантів у 50-их роках ХХ століття, все ще під впливом китайської літературної традиції продовжували тему жіночої емансипації та боротьби з традиційними [конфуціанськими] ролями. У ті роки, серед емігрантів була незначна кількість людей, які дійсно могли розмовляти, а тим паче писати англійською. Тому, на початку активного діаспорного руху сильно помітний вплив китайської феміністичної традиції, а вже в наступних поколіннях емігрантів ми можемо помітити відчутний відбиток саме західної феміністичної прози, а саме питання тілесності, культурної ідентичності та сексуальності. Адже для другого покоління емігрантів, Китай постає як віддалена картинка зі спогадів своєї родини, оскільки вони вже зростали у суспільстві, де панують інші наративи. Тим самим, авторки відділили себе від «східної» школи жіночої емансипації, а згодом у своїх творах вони поєднали національну та гендерну самоідентичність [9].

1.2 Гендерні ролі у сучасній китайській літературі

У жіночій літературній традиції відігравали важливу роль у творенні прозової та ліричної літературної парадигми. З огляду на те що в китайському суспільстві довгий час панувала конфуціанська система устрою, жінки у своєму бутті займали нижчий ранг, ніж умовна шанобливість до батьків (孝). Тому у творах написаних чоловіком жінка описувалася як нещасне створіння. Автори створювали журливий образ «вимученої дружини». Наприклад, Ба Цзін (巴金) у романі «Родина» (家) зображує молоду дівчину Мінфен (鸣凤), яка з розпачу та

усвідомлення своєї беззахисності перед майбутнім шлюбом з чоловіком, який набагато старший за неї, вирішує втопитися. Або Лі Жуцзюе (瑞珏) – втілення ідеалу «добродесної дружини», проте забобони, пов'язані з її вагітністю, змушують героїню виїхати за межі міста для пологів, що зрештою призвело до її смерті. Вона є жертвою власного конформізму та жорстоких, ірраціональних вимог традиційної сім'ї. Зазначені приклади лише незначна частина літературних надбань Китаю, які висвітлюють жорстокі вимоги та складнощі існування жінки у суспільстві, а меланхолійний образ лише підкреслює драматичність ситуації.

У жіночій поезії смуток, протягом довгого періоду, також мав значний вплив. Поетеси через образи природи розповідали про свої роздуми та переживання.

Однак за часів правління Мао Цзедун у літературну традицію входить новий жіночий образ «сталевих жінки». Здебільшого, вона все ще піддавалася патріархальній системі, однак це все було завуальовано у рівності між статтями.

У постмаоїстський період письменниці, які були не задоволені образом «сталевих жінки» створили образ незламної жінки з огляду на їхнє бачення сили, переосмислюючи звичний для всіх патріархальний світоустрій «щасливої великої родини з дітьми». Жінки починають цуратися образу «добродесної дружини та мудрої матері» (賢妻良母), та виступають за право самостійно обирати ідеальний життєвий устрій. Чжан Цзе (张洁), Дай Хоуїн (戴厚英), Цан Сюе (残雪) у своїй прозі зображують внутрішній світ жінки, як переосмислення конфлікту між особистими бажаннями та соціальними очікуваннями.

Надалі у 90-их роках ХХ століття, під впливом західних починань, серед жінок-письменниць розвивається так зване «жіноче письмо» (女性文学), у якому вони порушують питання тілесності та жіночності. Жінки починають усвідомлювати, що фемінізм це не лише про відхід від патріархальних уявлень, але й прийняття та усвідомлення себе в суспільстві. Надалі ці роздуми перейшли на нову площину, яка також була запозичена від західного феміністичного руху – квір-літератури.

У межах соціалістичної держави така література не мала підтримки й тим паче розголосу від уряду держави, однак автори змогли знайти площину для творчості у мережевій літературі. Як зазначає Луцюк М.: «Мережева література розвивалась поза межами прямого впливу державної культурної лінії і ортодоксальних літературних тенденцій. Інтернет-література запропонувала нові естетичні смаки і засоби вираження, врешті, вносить суттєві зміни в поняття літературної мови, відроджуючи народну мовленнєву традицію» [10]. У середовищі, де немає постійного контролю та соціального тиску, авторки почали розвивати та розглядати нові гендерні ролі у суспільстві, зокрема літературу ЛГБТК+ спільноти. Серед цього руху та під впливом японської – яой – літератури було виокремлено власний жанр «даньмей» (耽美), який писався жінками для жінок [11]. Разом з тим у менших масштабах поширювалася лесбійська література.

У цих жанрах переосмислюється погляд на стандартний устрій соціалістичного життя. Варто зазначити, що в межах квір-літератури виділяють підстили: сучасна проза, фентезійна проза, мафіозі та інше. Так, наприклад, у відомому даньмей романі «Благословення Небесного Урядника» (天官赐福) Мосян Тунсю (墨香铜臭) розповідається про період імперського Китаю, в якому переплетені образи китайської класичної міфології із сучасними тенденціями квір-літератури. А от події «Мені подобаються твої феромони» (我喜欢你的信息素) Інъ Лусін (引路星) відбуваються у сьогоденні та зосереджуються на сучасному стані розвитку гендерного питання.

Розмаїття та вседозволеність відкривають для феміністичної літератури та жіночого письма нові можливості досліджувати та розвивати жіночу експансію. Наразі жінки-авторки мають усі шанси для висвітлення своїх поглядів у незалежності від теми.

Ісаєва Н. у своєму дослідженні «Проблемно-тематична парадигма китайської жіночої прози початку ХХ ст.: шлях до самовизначення» розглядала

особливості гендерних ролей з огляду на їхні відносини у самому сюжеті. Таким чином вона виділила наступні співвідношення:

- жінка – суспільство;
- жінка – родина;
- жінка – жінка ;
- жінка – чоловік [12].

Хоча це дослідження проводилося на основі прози початку XX століття, тобто на початку становлення феміністичної літератури, зрештою воно є актуальним і у сучасному літературному процесі.

Оскільки у XXI столітті розмаїття тем, які хотіли б підняти жінки зросла, а квір-література розширила межі самосприйняття, у жіночій прозі також з'явилися особливості чоловічих образів, які виділили Wen Ma, Zhuo Chen, Ying Li, Guodong Ju та Yunsong Chen [13]:

- жіночі погляди;
- хороший чоловік, мудрий батько (賢夫良父).

Ще одну концепцію дослідження жіночих образів у феміністичній літературі пропонує Liu Yixin, яка розглядає втілення жіночих та чоловічих персонажів через побудову прози.

Разом з феміністичними засадами до Китаю також прийшла тенденція форми викладу творів – «потік думок». Першим відомим китайським автором який спробував освоїти цей прийом був раніше згаданий Лу Сюнь, однак жінки також вдавалися до цього методу, найвідомішою з них була Лін Хуейїнь (林徽因), яка застосувала цей прийом в оповіданні «У спеку дев'яносто дев'яти градусів» (九十九度中). Після приходу до китайської літератури форми «потoku свідомості», китайські автори почали експерименти з іншими модерністськими формами прози через побудову та оформлення тексту, внутрішніх монологів та зовнішніх діалогів. Liu Yixin наголосила, що Внутрішній діалог та Монтаж є основними в побудові тексту китайських авторів сучасності.

Внутрішній монолог (内心独白) слугує основним прийомом оповіді для сучасних китайських письменників, що дозволяє їм дослідити внутрішній світ персонажів, особливо в контексті соціального переходу та екзистенційної тривоги. Він виходить за межі лінійної наративної рамки традиційного реалізму, дозволяючи тексту заглибитися в неоднозначності та суперечності пам'яті, бажання та травми. Наприклад, Ван Аньї (王安异) у творі «Пісня вічного горя» (长恨歌) використовує внутрішній світ головного героя Ван Цяо, щоб відобразити самотність людини серед змін міської культури та епохи.

Монтаж (蒙太奇), як техніка фрагментації та повторного складання, дозволяє авторам відірватися від окремих історичних наративів та дослідити множинність істини. Через переплетення різних часових та просторових елементів письменники конструюють поліфонічний текстовий простір. Яскравим прикладом слугує «Республіка вина» (酒国) Мо Яня, де минуле, теперішнє та майбутнє переплітаються, деконструюючи лінійний хід історії та розкриваючи циклічну природу людської дурості.

Таким чином, автори намагалися створити наративну історію, яка б висловлювала складні емоції людського життя без використання прийомів спрямованих саме на персонажів, створюючи цим гендерно-нейтральну площину для подальшого літературного розвитку.

1.3 Сучасний стан китайської фентезійної літератури

У межах сучасного світу, що піддається численному тиску, як соціальному, так і особистому, фентезійна література набула важливої ролі. Ескапізм, представлений численними розвагами XXI століття, зокрема фентезі-літературою, демонструє успіх серед молоді. Адже вигаданий світ, різноманітні інтерпретації та піджанри створили великий запит серед читачів не лише західної культури, але й Китаю, який за останнє століття зробив надзвичайний культурно-інноваційний крок уперед.

Після повноцінного осмислення та сприйняття сучасного руху фентезі, китайська літературна традиція почала набирати обертів і все активніше користуватися цією нішею для висловлення незадоволення чи вивільнення стресу.

З початком технологічного прогресу та зростанням популярності Інтернету за кордоном і в Китаї зріс також попит на «альтернативні тексти». Література почала трансформуватися, адаптовуючись до нових реалій, а доступ до глобальної мережі комунікації дав можливість для обміну думками, що згодом переросло у щось значно більше – наприклад, у форуми, де люди з будь-якої точки світу могли демонструвати свій творчий талант у письмі.

Мережева література Китаю пройшла шлях від маргінального явища до впливового культурного феномену, що трансформував літературний ландшафт країни. Спершу сприймана як аматорське розважальне читиво, вона поступово здобула визнання завдяки кризі традиційного книговидавання та появі нових цифрових платформ. Економічна модель, заснована на підписці, забезпечує авторам стабільніший дохід, ніж традиційні друковані видання. Попри цензурні обмеження, мережеві тексти часто використовують езопову мову для висвітлення соціальних проблем, зокрема прав жінок і квір-ідентичностей [10].

Такий підхід до осмислення процесу адаптації літератури до вимог прогресивного майбутнього зумовив формування унікального феномену сучасної китайської літератури. Як зазначає Луцюк М., на відміну від китайського контексту, у західній літературній традиції онлайн-платформи для створення та публікації художніх текстів часто розглядаються як другорядний сегмент літературного простору, що поступається «високій полиці» друкованих видань [10]. Натомість у Китаї цифрові літературні платформи стали невіддільною частиною літературного процесу, сприяючи демократизації письма, появі нових жанрів та активному залученню читачів до творчої взаємодії.

До найвідоміших онлайн-платформ, що забезпечують розвиток і популяризацію фентезійної літератури, належать:

- 起点中文网 – найпрестижніша платформа для китайських фентезійних (玄幻) та сянься-романів (仙侠); флагманський сайт 阅文集团 – найбільшої цифрової видавничої імперії в Китаї.

- 晋江文学城 – платформа з фокусом на жіночу аудиторію: романтика, фентезійна романтика, даньмей.

- 纵横中文网 – головний конкурент 起点, що належить Baidu.

- 17K小说网 – відома сильною спільнотою та системою підтримки авторів, що сприяє розвитку нових письменників.

- 创世中文网 – інша платформа 阅文集团, створена для охоплення додаткового сегмента ринку.

Після того як мережева література глибоко вкорінилася в сучасний читацький процес Китаю, видавництва, читачі та автори почали виходити на міжнародну сцену. Наприклад, 阅文集团 створили сайт Webnovel, який повністю повторює концепцію 起点中文网, але орієнтований на закордонну аудиторію. Усі переклади виконуються професійними перекладачами, що підвищує популярність китайських авторів і дає їм можливість здобути світове визнання та презентувати культуру своєї країни.

Однак просуванням китайської мережевої літератури займається не тільки китайська сторона, а й західні читачі:

- Wuxiaworld.com;
- Gravity Tales;
- Volare Novels;
- Moonquill;
- Foxaholic;
- NovelUpdates.

Таким чином, нині мережева література отримує широке визнання також в європейсько-американському суспільстві. Незвичний підхід і тематика

заохочують до прочитання, тим самим сприяючи популяризації східної культури та філософії.

На противагу таким динамічним процесам материкового Китаю, література діаспори під впливом західних видавничих традицій продовжує публікуватися у класичних видавництвах, орієнтованих на друковані примірники. Значна частина авторів, які отримали світове визнання, – це жінки або представники ЛГБТК+ спільноти. Серед відомих письменниць китайського походження:

- Шеллі Паркер-Чан – діалогія «Осяйний імператор»;
- Сіжань Джей Джао – роман «Залізна Вдова»;
- Ребекка Кван – трилогія «Макова війна»;
- Селеста Інг;
- Дженні Тінхвей Джан.

Усі зазначені автори належать до другого чи третього покоління емігрантів, однак у книжковому світі їхні твори все ще позиціонуються як східна література, адже в їхніх романах використовуються азійські мотиви та культурні елементи. Тобто ця категорія визначається не стільки географічним розташуванням автора, скільки атмосферою та образною системою твору. Це підтверджує прагнення авторів зберегти культурну спадщину та водночас вирізнитися серед відносно одноманітного західного ринку. Унікальність та автентичність, закладена в деталях, формує абсолютно нову віху літератури не лише в Китаї, але й за кордоном.

Узагальнюючи викладене, китайське суспільство з початку розвитку цифрової епохи йшло в ногу з інтернет-комунікацією, адаптуючи не лише суспільне життя, а й літературу під сучасні вимоги. У ХХІ столітті літературне середовище перетворилося на мережеву екосистему, яка спершу змінила читацькі звички, а згодом, і сам підхід до літературної критики. Видавництва також пристосувалися до інтернет-трендів і поширили свій вплив за межі Китаю, хоча водночас література діаспори, хоч і закріплює свої позиції на західному

ринку, усе ще підпорядковується логіці традиційного видавничого процесу, де паперова книга лишається еталоном.

1.4 Потенціал висвітлення гендерних питань у фентезійній літературі

У сучасній фентезійній літературній традиції популярні ремінісценції та алюзії на вже добре відомі історії: міфи, легенди, класичні романи. Це дає змогу поглянути на вже знайомі сюжети з нового боку. Так, наприклад, одним з найвідоміших персонажів якого можна зустріти на сторінках багатьох сучасних новел є Сунь Укун Цар Мавп та персонаж з класичного роману «Подорож на Захід» У Чен'єня [14].

Уся діаспорна література характерна тим, що у ній розповідається про Батьківщину автора, переповідаються міфи й легенди цієї країни, і таким чином, як зазначає Фан Тан посилаючись на Larissa Lai та Hiromi Goto, створюється магічний реалізм, тобто вплітаються фантастичні елементи у канву звичайного буття [15]. Ці літературні прийоми дали поштовх до створення «нового фентезі», після того, як автори діаспори, зокрема китайської, відійшли від класичної побудови фентезі за Толкіном – вигаданий персонаж у вигаданому світі – вони почали звертатися до добре відомих спогадів про Батьківщину не лише у контексті матеріалізму, а й з перспективи нематеріального надбання (історія, міфи, легенди).

Однією з ключових характеристик фентезійної літератури Китаю виступає «сум за домівкою». У культурній сфері навіть існує така традиція «передсмертне повернення додому», яку започаткувала перша хвиля емігрантів. Люди похилого віку повертаються до Китаю, щоб там провести старість та померти. Однак перед тим емігрантам тільки й лишається згадувати рідні краї. Також цікавим феноменом є те, що наступні покоління іммігрантів, хоча й не були ніколи в Китаї у своїй літературі все ще використовують прийом «закарбовувано в пам'яті культури рідної країни».

До цього слід додати, що письменниці обирають фентезі, через кілька причин:

1. Інерція на приховування цензури. У китайському суспільстві фентезі переважно використовувалася як місце у якому можна було завуальовано критикувати тогочасну владу [16]. Це залишилося звичкою у китайському іммігрантському середовищі.
2. Расизм. Величезна кількість людей Сходу (не лише китайців) довгий період перебували під надзвичайним гнітом нової культури та «білих» людей. Створення вигаданих світів, це певним чином захисний механізм для того, щоб згадати про домівку та знайти сили існувати надалі.

Наразі наступні хвилі та покоління іммігрантів, які зростають у менш расистському середовищі, обирають фентезі для того, щоб відродити та побачити під новою перспективою фольклористику країни їхніх батьків. Цікавим елементом є саме відродження міфів та легенд, адже сучасні автори зростали під впливом західної міфологічної школи і тому переосмислення міфів у їхніх творах відбувається через призму поєднання східної культури та західного світогляду.

Підсумовуючи все вище зазначене, існує необхідність досліджувати особливості фентезійної літератури діаспори, адже, перш за все, ця площина мало досліджена і дуже часто її відносять до західної літератури, однак побудова, сюжет, персонажі мають зовсім іншу колористику і тому їх необхідно аналізувати спираючись та використовуючи східні дослідження. Разом з тим жіноча література цього жанру потребує іншого підходу порівняно з чоловічою. Адже жінки піддавалися не лише расовому, але й гендерному приниженню. І саме за допомогою літератури письменниці висвітлюють свій досвід, інакшість та відмовляються від патріархальних та конфуціанських засад з якими зіткнулися після від'їзду з Китаю. Вони певним чином критикують патріархальний устрій та викривають його недоліки.

Жінки схильні до ностальгічного огляду на культуру Батьківщини. Однак разом з тим вони переробляють та переосмислюють відомі історичні, духовні та легендарні образи. Особливо письменниці, під впливом західної феміністичної

школи, аналізують та відкидають меланхолійну частину персонажів висвітлюючи персонажів як сильних та незалежних.

Висновок до розділу 1

Таким чином, можна прийти до висновку, що фентезійний дискурс у Китаї зародився за часів падіння імперської династії, після того жінки та жіночі образи неодноразово зазнавали трансформацій. За історію літературного фемінізму було зібрано чимало прихильників серед чоловічої статі, однак справжні голоси та переживання лунали саме з жіночого літературного письма. Певний період фемінізм зазнавав утисків та був лише поверхневим рушієм контролю громадянами. Наразі письменниці активно розповідають свої власні історії користуючись різними прийомами: від побудови твору до внутрішніх взаємовідносин. Крім того, хвиля феміністичного дискурсу зачепила не лише материк, але й діаспору. Письменниці, які були вимушені їхати за чоловіками, надихнувшись поглядами західної феміністичної школи також почали створювати свої сюжети, де виливали переживання та хвилюючі питання. Наразі ця тенденція поширюється та вкорінюється у наступних поколіннях разом з тим даруючи інтерпретації текстів з феміністичного погляду.

У китайському сучасному суспільстві натомість активно розвивається напрямок мережевої літератури. Цей феномен з'явився з розвитку мережевої комунікації, однак зараз займає левову частку книжкового ринку Китаю. Видавництва, не втрачаючи можливості, відкрили різноманітні онлайн видавництва, які займаються розповсюдженням літератури, зокрема фентезійної, яка займає велику частку серед запропонованих на сайтах творів. Разом з тим, деякі з видавництв навіть вийшли на міжнародну арену, складаючи конкуренцію англomовним сайтам з перекладом китайської літератури.

На противагу такій швидкій та прогресивній книговидавничій справі Китаю, література діаспори піддається стандартам літературної традиції Заходу, які цінують паперовий варіант перед електронним. Однак цей дисбаланс не

заважає впливати на читацькі погляди та розвиток нового жанру східної літератури. Автори усіх поколінь емігрантів створюють власні фентезійні всесвіти увиразнюючи автентичний виклад культурних елементів та інтерпретацій китайської культури, тим самим створюючи неповторний продукт «Східної літератури», який позиціонує себе не з географічної позиції.

Спільна риса, яка об'єднує класичну діаспорну традицію та розвинену китайську традицію – це популярність жанру фентезі. Адже це чудове прикриття для критики, а також нагадування про рідну домівку, бо у фентезійній літературі письменниці переосмислювали та відкидали конфуціанські цінності, а натомість розглядали жінку через призму незалежності та самоідентичності.

Наразі існує чимало підстав для аналізу щодо глибшого впливу фемінізму на сучасний фентезійний процес у розрізі та методі компаративного аналізу материка та діаспори.

РОЗДІЛ 2

ФЕМІНІСТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ АНТРОПОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ

2.1 Типологія жіночих образів

2.1.1 Загальні положення про жіночі образи в літературі

У сучасній китайській літературі існує мало досліджень жіночих персонажів у фентезійній прозі. Причинами цього можуть бути:

- використання системи образів з початку розквіту фемінізму;
- аналіз жіночих персонажів через призму західних дослідників.

У цьому дослідженні ми будемо послуговуватися напрацюваннями Ісаєвої Н., Лю Ісін та J. Savitt для того, щоб вивести та створити власну систему образів у жіночій фентезійній літературі XXI століття.

Як зазначає J. Savitt, раніше у фентезійній літературі існували наступні типи жінок:

- 1) Жінка/дружина;
- 2) Стара діва;
- 3) Незаймана;
- 4) Повія;
- 5) Спокусниця [16] (у китайській літературній традиції їх називали Male-gazer, з огляду на існування гейш).

У світовій літературі, зокрема в китайській, образи жінок відігравали другорядні ролі та слугували каталізаторами розвитку сюжету, при цьому не виділяючи гідного пояснення їхнім історіям та вчинкам. Револьюційні кроки у протистоянні такому наративу зробили Вірджинія Вулф, активістка за права жінок, та Толкін, автор та титан сучасного фентезі. Його улюблені чоловічі персонажі, зокрема Фродо і Гандальф, є знаковими фігурами попкультури, а жіночі, хоча й менш відомі, також відіграють ключову роль у сюжеті. На відміну від класичних фентезійних творів, таких як «Беовульф» (прибл. 1000 р.) та

«Тисяча і одна ніч» (без точної дати), у яких жінки постають здобиччю, яку має завоювати герой, Толкін відходить від об'єктивації жінок і зображує їх спроможними володіти знанням, любов'ю та здатністю до самопожертви, впливаючи на розвиток подій [17].

Наразі жіночі образи продовжують свій розвиток у різних жанрах, зокрема й фентезі. Тепер жінки це не лише «здобич та прикраса», а особистість, яка має власні емоції та думки.

У розрізі образів та архетипів персонажів у сучасному фентезі, на думку Dilshod Nasriddinov та Yoqub Safarov, деякі образи відроджуються, однак мають кардинально іншу мотивацію та втілення. Так, наприклад, архетип «Попелюшка» – це класичний сюжетний персонаж, який є сиротою або зростає в неповноцінній родині, де терпить приниження, але одного дня її рятує чарівний принц і вона знаходить своє щастя. У сучасній літературній традиції цей архетип зазнав помітних змін, і тепер персонажі не «врятовані», а «рятувальники». Наприклад, персонаж Софі з «Мандрівного замку Хаула» Діани Вінн Джонс визволяє свій головний любовний інтерес самотійно і таким чином віднаходить власне щастя [18].

Окрім відродження класичних образів, також створюються та вкорінюються нові види персонажів. Так Elizabeth Turello зазначає, що після фентезійного світу Толкіна у літературі почали з'являтися не лише вродливі персонажі [17], що й дало поштовх до створення «нової сильної героїні»:

- 1) Інтелектуалка (Герміона Грейнджер, «Гаррі Поттер»);
- 2) Воїтелька (Анабет Чейз, «Персі Джексон»);
- 3) Правителька (Сьюзен Певенсі «Хроніки Нарнії»);
- 4) Рятівниця (Дороті Гейл «Країна Оз»).

Як зазначалося раніше, у китайській літературі також простежуються виразні зміни у бік формування образу сильного жіночого персонажа, однак підходи до його зображення та функціонування в тексті суттєво відрізняються.

У цьому дослідженні ми аналізуємо прозу двох авторок, які мали різне культурне та феміністичне середовище зростання їх як письменниць, тому ми

зробимо культурну розвідку в образи персонажів та сюжети цих романів для того, щоб виділити та порівняти особливості соціокультурного впливу на створення жіночого фентезі. Представницею материкового Китаю постає Цзюлу Фейсян (九鹭非香), справжнє ім'я Хун Ваньлін (洪婉玲), з романом «Фенікс», а серед письменниць діаспори – Ребекка Кван, яка створила роман-трилогію «Макова війна». Перед тим як почати досліджувати власне персонажів цих двох письменниць варто схарактеризувати середовище в якому вони зростали.

Ребекка Кван народилася в Китаї, однак в дуже малому віці разом з родиною виїхала до Америки, усю освіту, починаючи зі школи, вона отримала за кордоном, а в університеті Ребекка й наразі вивчає китайську культуру. Таким чином, можна припустити, що левову частину її знань та поглядів вона отримала саме від західної літературної школи, що зрештою впливає на її виклад та формування позиції у творі. Крім того, мотиви в її книгах обертаються довкола китайської культури, зокрема у її романі-трилогії «Макова війна» розповідається історія про дівчинку на ім'я Жинь. Це фентезійна історія, яка поєднує у собі міфологію та культуру Китаю різних епох.

На противагу їй Цзюлу Фейсян – народилася та проживає в Китаї, що також вплинуло на її сприйняття та висвітлення інформації, оскільки вона безпосередньо знаходиться в культурному середовищі країни про яку пише. І тому під час написання своєї прози не виділяє часу на певні пояснення та описи, оскільки це загальновідома інформація серед цільової аудиторії. Перші її твори були опубліковані на онлайн-платформі веб-романів, а вже згодом були надруковані. Вона переважно пише для китайської аудиторії і тому розглядає культурні елементи «початково зрозумілими». У її «Феніксі» головна героїня Шенлі (沈璃) – це воїтелька царства демонів, яка стикатиметься з низкою перешкод на шляху до свого щастя.

Різне освітнє та культурне середовище справляє істотний вплив на формування авторок як письменниць, що зумовлює їх приналежність до різних літературних шкіл. Такий контекст формує сприятливі умови для порівняльного

аналізу поглядів і підходів до репрезентації жіночих персонажів у їхній творчості.

2.1.2 Аналіз головних героїнь

Ребекка Кван у романі «Макова війна» розповідає про героїню, на ім'я Жинь. Сироту, що виросла під опікою родини Фанів – наркаторговців. У свої 14 років вона вирішує, що хоче потрапити до найпрестижнішої школи, що готує воїнів – Сінегард. У родині вона була за наймичку, яка торгувала та допомагала по дому:

«Здебільшого Фани воліли взагалі не помічати Жинь, доки для неї не з'явиться робота, але й тоді, говорили з нею так немовби віддавали команди собаці» [19, с. 13].

Її опікуни воліли видати її заміж, а вона натомість прагнула навчатися. Як компроміс, вони вклали угоду за якою, лише вступ до Сінегарду врятує її від весілля. Проаналізувавши вище зазначене, ми можемо припустити, що авторка звернулася до прийому «Попелюшки», щоб створити приховану передісторію та мотивацію для вступу до навчального закладу. І крім того, авторка переосмислює право вибору, адже замість багатства, вона обирає шлях воїна, який вимагає знань та зусиль.

«— Він заможний. Ти станеш щасливою» [19, с. 15].

Варто зазначити, що опис цього епізоду у першій книзі не викликає співчуття, це звичайна буденність до якої головна героїня вже давно пристосувалася. Тому, вже одразу з перших сторінок стає зрозуміло, що персонажка непохитна та цілеспрямована. Задля уникнення весілля з, можливо старим, чоловіком вона натомість обирає навчання. Це також є своєрідним втіленням протесту проти патріархального та конфуціанського устрою імператорської доби, коли жінки не отримували належної освіти та здебільшого займалися роботою, яка не вимагала знання письма чи арифметики. Головна героїня відмовляється перетворюватися на «хорошу та слухняну дружину»:

«Їй треба лише покірливо служити йому гарною дружиною, народити дітей і обати про дім» [19, с. 15].

«Та що ж такого поганого у заміжжі? Я вийшла за твого дядька ще молодшою ніж ти зараз. Усі дівчата в цьому селищі повиходять заміж ще до шістнадцятиріччя» [19, с. 22].

Це є алюзією на події початку феміністичного руху в Китаї, коли жінки, через недосвідченість, мали обмежені можливості та, фактично, залежали від чоловіка. Адже Жинь для того, щоб підготуватися до екзамену довелося, «визубрювати матеріал» навіть не розуміючи сенсу, оскільки мала лише елементарні знання ієрогліфів та арифметики. Однак, за допомогою тортур та плідного навчання, вона зрештою досягла бажаного і була єдиною з провінції Півня, хто зміг вступити до Сінегарда. Її прагнення до знань та небажання одружуватися є яскравим прикладом феміністичного персонажа: відмова від старого та прагнення до революції:

«Якщо заміжжся за грубим стариганом і є її написаною роллю на цій землі, то Жинь намірилася її переписати» [19, с. 19].

Після її вступу до школи вона також не втрачає наполегливості та бажання висловити свою думку, отож коли Неджа ображає її вчителя, не вагаючись, Жинь заступилася за нього. Навіть усвідомлюючи, що він набагато вправніший за неї, вона виступила проти нього. Це своєрідний протест проти упередження про жіночі слабкості та становлення її як «воїтельки», яка бажає досягти справедливості. Неодноразово протягом трилогії демонструвалося, що Жинь нібито не розуміла сенсу в усталених патріархальних правилах, тим самим протестуючи не лише проти себе, але й проти інших:

«Жинь така оцінка видалася несправедливою. Кужел — одна з найкращих Дзюневих учениць і заслужила репутацію за свою жорстокість. Кужел та Алтань були майже одного зросту, сили також мали відносно рівні, тож, звісно, їй це до снаги» [19, с. 77].

Окрім жаги до бою, Жинь боролася й на освітньому фронті, маючи дещо обмежену освіту їй доводилося докладати втричі більше зусиль, щоб стати

кращою в групі, однак зрештою це дало неймовірні результати і вже під кінець першого курсу вона входила до списку найкращих студентів разом зі своїм товаришем Кітаєм.

«З кожною піднятою рукою та кожним домашнім завданням вона виступала проти Неджі, Венки та всіх інших сінегарців» [19, с. 95].

Однак слід також зазначити, що в образі цього персонажа можна також прослідкувати образ «сталеві жінки» (铁姑娘), яка мусить «понести на собі частину неба» (妇女能顶半边天) [7]. Адже коли у неї трапляється перша менструація, моментальною реакцією було бажання позбутися цього – можливості народжувати дітей. Фактично, це поєднання сталеві жінки, яка прирівнюється до чоловіка (так само сильна та незалежна), але разом з тим – це також руйнування образу та зв'язку «жінка-родина», адже вона не бажає мати дітей. Це чудовий епізод, який жорстоко та незавуальовано демонструє зречення материнства задля власної вигоди. Навіть надалі в історії її жодного разу не спадає на думку неправильність цього рішення, натомість вона прямо розповідає про свій вибір з розумінням того, що це припинить існування власної раси. Цей епізод напряду пов'язаний з поняттям тілесності та сприйняття жінки у суспільстві.

«Але я не хочу дітей, – подумала Жинь. – Я хочу лишитися тут» [19, с. 91].

«Краще спливати кров'ю в такий спосіб, – подумала вона, – аніж повільно, щомісяця, роками» [19, с. 93].

Також вона показала свою холоднокривність в епізоді, коли один з їхніх викладачів змодельовав ситуацію з захопленням дамби, й Жинь обрала смерть селища на користь перемоги у двобої зі збройним угрупованням. Це не лише вказує на те, що персонаж відходить від стандартної «жіночої доброти, яка не бажає кривдити нікого і лише прагне миру у всьому світі», певний образ «принцеси», а підкреслює, що жінки також можуть і мусять іноді робити вибір, який для когось може бути жорстоким. Це своєрідна сатира, яка висміює образ «підступної жінки», яка робить все задля досягнення мети.

«Якби ми вдалися до моєї стратегії, то, ймовірно, далі розпочалася б громадянська війна» [19, с. 101].

Зрештою вона навіть не зупиняється перед лицем кохання, бажання здобути бажане перемагає навіть в оманливих ситуаціях. Як, наприклад, під час епізоду зустрічі з міфічною істотою Чимей, всі солдати та пересічні люди помирали, адже піддавалися спокусі та співчуттю до створіння, яке прикидалося найдорожчим для кожного. Жинь, натомість змогла пройти це випробування двічі:

«— Ти не можеш мене вбити, — просичав Алтань. — Ти мене кохаєш.

— Я тебе не кохаю, — сказала Жинь. — І я можу вбити будь-кого» [19, с. 344].

Тим самим Ребекка Кван створює образ жорстокої жінки, яка готова на будь-що. Насправді він існував і до того, але його застосовували до чоловічих персонажів, які безжально нищили все на своєму шляху до мети. Натомість тут його було застосовано до жіночого персонажа, що суперечить класичному конфуціанському літературному підходу у висвітленні героїнь пригодницьких романів.

І завершальним підтвердженням цьому є її вибір знищення цілої нації, разом з іншими задля уявного миру:

«— Мій бог ні до чого мене не змусив, — сказала вона. — Боги не можуть вирішувати замість нас. Вони можуть лише запропонувати свою силу, а ми можемо її прийняти. І я прийняла, і саме це обрала. І ні про що не шкодую» [19, с. 478].

І хоча це жорстоке завершення першої книги, ця сцена демонструє розвиток персонажа та становлення її незалежності. На початку книги все її життя залежало від доброї волі Фанів, після чого все було покладено на долю викладачів з уявним чи незначним вибором. Після початку війни всі її дії узгоджувалися з Алтанем і саме це нищівне рішення стало каталізатором її волі вибору. Це загалом демонструє історії становлення фемінізму не лише в Китаї, але й по всьому світу. Ця сцена висвітлює право вибору, навіть якщо «вони є

неприйнятними суспільством», авторка демонструє цей зріст персонажа, та надалі продовжуватиме наратив власного вибору навіть до фінальної сцени, коли Кітай, один з головних чоловічих персонажів погодився з її особистим рішенням:

«Нарешті вона збагнула, що це означало. Вона знала, що робити далі. І йшлося не про те, щоб відступитися. Йшлося про довгострокову гру. Йшлося про виживання. Вона підвелася, потяглася до руки Неджі та обхопила його пальцями руків'я ножа» [20, с. 573].

Окрім того, під час історії у другій та третій книзі, саме Жинь отримує владу спершу серед малої групи, однак згодом її влада зростала. Початково – це знову ж демонстрація прав жінок, яка разом з іншими персонажами-жінками, які обіймали посади, отримувала критику про нездатність управління, що певною мірою відображає навіть сучасні реалії життя жінки у суспільстві. Натомість вона демонструє виваженість рішень та жалкує про рішення, які вплинули на життя, яким вона керує:

«— Не хвилюйтеся, — сказала вона. — Я не скажу. Я буду єдиним чудовиськом. Лише я» [21, с. 111].

Жинь являє собою надзвичайну бойову силу, яка бажає перемогти та отримати силу, навіть якщо вона не може її контролювати. Під час нападу на школу, для захисту своїх друзів та однокласників вона прикликає до себе духа Фенікса, який наділяє її незбагненною силою, яка знищує ворогів. У кінці першої книги вона знову використовує цю силу, щоб цього разу спопелити цілу державу. Жинь не мала жодного співчуття, лише бажання помсти та відплати, і вже в другій книзі вона обирає нову ціль – знищити імператрицю.

«Жинь саянув образ охопленої полум'ям Дадзі. Як її голова розбивається об білий мармур. На шиї з'яє поріз. Від тіла не лишається нічого. Але вона згорить не одразу. Жинь хотіла зробити це повільно, насолодитися моментом» [21, с. 30].

На цьому шляху вона зустрічатиме багато несподіванок та зрештою здобуде нового ворога, але вона наче «машина смерті» невпинно йде до своєї мети. Але навіть така нищівна сила зустрічає свій кінець, в останній книзі

Реббека Кван у двобої з Неджою вбиває головну героїню, тим самим завершуючи еру «сталеві жінки».

«Неджа опустив тіло Жинь на землю, підвівся, розправив плечі й чекав на прибуття флоту» [20, с. 577].

Таким чином можна підсумувати, що головна героїня – це певне поєднання образу «залізної жінки» та категоричного фемінізму, який руйнує шаблони класичної «щасливої та доброї дружини». В цьому персонажі ми спостерігаємо як руйнуються зв'язки «жінка-родина» і разом з тим закріплюються відносини «жінка-жінка». Підтвердженням цього слугує епізод коли Цике знаходять своїх товаришів у знищеному селищі й Жинь дізнається про ті знущання, які були вчинені над її колишніми однокласницями. Вона не тямиться від злості та жаги помсти усім мугенцями, які хоч колись ступали на їхню землю.

«Я бачила як жінкам випускали нутроці. Бачила як солдати відрізали їм груди. Бачила як прибивали живих жінок до стіни цвяхами» [19, с. 399].

«Мені не потрібна твоя жалість. Мені треба, щоб ти вбила їх замість мене» [19, с. 400].

У романі Цзюлу Фейсян «Фенікс» головна героїня Шенлі (沈璃) – це головнокомандувачка демонічних військ, яка також не бажала виходити заміж. Вона гарна дівчина з довгим темним волоссям, але водночас в ній зосереджені сила та міць. Шенлі – втілення м'якого фемінізму, епохи після «сталеві жінки», де жінка не обов'язково має «тримати частину неба», а сприймає себе у власному тілі, ставить питання, а як краще їй. Шенлі, як і Жинь, сирота, однак її виховав сам Цар Демонів з піклуванням та турботою, він надав їй право вибору та владу про яку вона й не мріяла. Вже на цьому моменті ми можемо помітити відмінності, адже у головної героїні чудово побудовані відносини «жінка-родина» і хоча й вона підходить під образ «Попелюшки», разом з тим у її передісторії немає жорстокого поводження та скрутного становища. Вже з перших сторінок вона надзвичайно шанована та могутня героїня. Водночас вона є представницею образу «воїтельки», яка прагне до бою, хоча вона не одразу обирає в бій, а

виважено приймає рішення. Шенлі – це суровий полководець, який виховує своїх воїнів не боятися страху.

«— Ти смієш піти проти мене? Таким ти вже хоробрим став, — в її очах загорілася жага як вона сильніше стиснула спис. Лезо прутко окреслило дугу у повітрі і вбивча аура вирвалася з тіла. — Тож биймося!» [22] (переклад тут і далі наш).

Слід також зазначити, що вона єдиний персонаж-жінка серед керівних посад царства Демонів та Небесного царства. Що підкреслює певну гендерну дискримінацію, однак з іншої сторони Шенлі – символ рівності серед правління, адже її знають та шанують по всьому світу. Навіть її головний любовний інтерес Сінчжен (行正) поважає та цінує її бажання до боротьби.

«Відтоді як вона отримала свій перший військовий подвиг, у віці п'ятисот років, Цар Демонів коронував її як Біхайцан і з того часу вона отримала ще більше почесностей. Тож, хто у світі демонів посмів висловити неповагу до неї?» [22].

Впродовж всієї історії ми можемо помітити, що персонаж вибудовує міцні зв'язки «жінка-чоловік»: спершу зі своїм земним коханням, якого вона бажала захистити, а вже потім з Сінчженем, який також вважається довгожителем. Тут знову можна прослідкувати втілення оновленого варіанту «Попелюшки», де вона рятує своє кохання та віднаходить щастя.

«Шенлі хвилювалася, що залишки міазмів у Царстві Демонів зможуть зашкодити, тому вона забрала його до людського світу та купила маленький будинок, як і тоді, коли він ще був Сін'юнем» [22].

Крім того, за сюжетом персонажу також доводиться миритися з одруженням за домовленістю. Спершу Шенлі бунтує, але в певний момент історії вона наче приймає своє одруження та відводить його на другий план. Це алюзія на період коли жінок примусово змушували виходити заміж за вигідних чоловіків і не мали іншого вибору окрім як прийняти це та спробувати насолодитися останніми вільними моментами.

«На її чорному халаті яскравими королями розійшлися вишиті півонії. В її голосі, що йшов прямо з серця, було чути героїчний дух та мужність:

— Я не схилюсь перед жодним наказом» [22].

Зрештою, Шенлі руйнує образ «тужливої жінки», адже попри те, що її перше кохання загинуло, вона не впала у відчай, а продовжувала виконувати свої обов'язки і лише іноді згадувала про нього. Теж саме сталося і під час сцени, де описується смерть її друга та правої руки Мо Фаня: вона була надзвичайно засмученою і винуватила себе в цьому, але зрештою гідно провела його в останню подорож. Головна героїня у моменти небезпеки зберігала непохитність та стійкість у бажанні до перемоги. Це є типовим образом «воїтельки» про яку ми зазначали вище. Героїня бажає справедливості та витримує будь-які перепони. Також тут можна помітити образ правительки, хоча й вона була лише правою рукою імператора, але серед війська вона вміла вправно справлятися та керувати військовими демонічними загонами.

«Зараз на Небесах коїться безлад, але я спробую це виправити потім. Зараз я готова взяти всю відповідальність за спалювання гір та лісів у людському світі. Я, Шенлі, не відступлю ні на крок» [22].

Також в історії був момент, коли вона відчувала певну дискримінацію з боку жителів Небесного царства, а саме служниць, які заздрили їй. Це підкреслює також конкуренцію, яка виникає у жіночому суспільстві, хоч сама головна героїня не намагається догодити чоловічій частині героїв і приймає себе такою як вона є. З цього ми можемо помітити, що Цзюлу Фейсян порушує питання тілесності та прийняття себе через головну героїню роману.

«Шенлі пам'ятає, що коли Фу Жунцзюнь та Сін Чжишенцзюнь прийшли до мого Царства Демонів, усі поставилися до них з усією повагою. А тут лише перша ніч для Шенлі, як їй подали отруєну їжу, яка стоїть у кімнаті з ядучим запахом та вона ще досі тримає голку просякнуту небезпечною речовиною. О ці небесні дари. Варто все ж запитати у Небесного імператора чи це така гостинна традиція у їхніх краях» [22].

2.1.3 Другорядні жіночі персонажі

Загальне ставлення до жінок — це також важливий елемент аналізу феміністичного дискурсу, адже за допомогою загального враження вибудовується настрій сюжету.

Ребекка Кван у своїй трилогії, попри складну систему подій, також додавала елементи гендерної упередженості. Наприклад, на початку роману, авторка описує ситуацію з гуртожитками:

«Хлопців поселили в найбільшій будівлі на території Академії — триповерховій, з вигляду такій, немовби її спорудили через довгий час після того, як землі Академії відібрали в монахів. Порівняно з нею жіноче помешкання здавалося крихітним — проста одноповерхова будівля, що раніше слугувала окремим місцем для медитацій» [19, с. 51].

Цей незначний елемент підкреслює гендерну нерівність та загалом зображає ситуацію. Адже в книзі описано, що найвдаліший варіант для жінки — це знайти чоловіка, тому кількість дівчат серед студентів надзвичайно низька і переважно складається з нащадків чиновників, у яких донька не має жодної політичної сили, навіть для одруження.

«— Ви хотіли продати мене заміж! — І тоді ти мала б краще життя, ніж у будь-кого з нас. — Тітонька Фан наставила пальця Жинь у груди, звинувачуючи. — Тобі ніколи нічого не бракувало б. Тільки й того, що треба було б зрідка розставляти ноги, але ти мала б усе, що схотіла б з'їсти, усе, що схотіла би вдягти. Але тобі було цього замало, ти хотіла бути особливою, бути важливою, втекти в Сінетард і приєднатися до Міліції в її веселих пригодах» [21, с. 452].

Крім цього авторка підіймає у романі важливе соціальне питання: кількість зґвалтувань під час воєнних дій. Ця дилема є проблемою не одного століття і, на жаль, ще досі немає жодних рішень.

«На мить Жинь просто завмерла й спостерігала. Вона ніколи не бачила зґвалтувань. Але чула про них. Вона чула забагато історій від жінок, які

пережили Голінь Ніїс, і уявляла їх так яскраво й так часто, що ці образи проникали в її нічні жахіття, змушуючи прокидатися, тремтячи від люті і страху» [21, с. 484].

Окрім неї, ми зустрічаємо ще численну кількість згадок про зґвалтування те недоречне вульгарне цькування жінок різного віку. Це зрештою підводить до декількох образів:

- реалій війни та жорстокого поводження з жінками під час бойових дій;

«Але чула про них. Вона чула забагато історій від жінок, які пережили Голінь Ніїс, і уявляла їх так яскраво й так часто, що ці образи проникали в її нічні жахіття, змушуючи прокидатися, тремтячи від люті і страху» [21, с. 484].

- жінок які зазнавали насилля від чоловіків з яким їм доводилося миритися.

«— Приведімо тебе до ладу. Можеш іти? — Про мене не турбуйся, — дівчина говорила надивовижу спокійно. Вона вже не тремтіла. Натомість схилилася, щоб витерти шматком розірваної сукні кров і рідини зі стегон. — Таке трапляється вже не вперше» [21, с. 484].

І прикρόсті досягають кожного, навіть могутня та стійка імператриця створила свій образ непохитної жінки, яка маніпулює волею інших після зґвалтування.

«А потім Жинь зрозуміла. То був призахідницький солдат, який зґвалтував Дадзі, і мугенський солдат, який її врятував. То була рамка, у якій імператриця опинилася замкненою ще з дитинства. Це й був той переломний момент, який впливав на кожне її наступне рішення» [21, с. 545].

Ці події перетворили її на пусту оболонку, що лише існує. Водночас цей персонаж є втіленням важливого феміністичне послання: жінки не прагнуть жалю — вони прагнуть справедливості.

«Такі жінки, як ми, не повинні виставляти свої послуги на продаж» [20, с. 434].

Навіть під час травмуючих епізодів, Ребекка Кван наголошує на незламному дусі жіночих персонажів, тим самим відтворюючи реальну ситуацію та позицію жіночого суспільства у питаннях тілесності. Адже, за чоловічим уявленням, яке вважають еталоном, зґвалтована жінка – це образ поламаної та скорботної особи. Натомість у феміністичному дискурсі, це висвітлюють з емоційного аспекту, наголошуючи на бажаннях та прагненнях, а також проблемах, які виникли після травмуючої ситуації.

«— Чому? Через те що було в Голінь Ніїс? — Венка розреготалася.

— Гадаси, після того, як тебе зґвалтують, ти вже не можеш бути солдатом?» [21, с. 238]

— Вона відбивалася й волочилася. А потім ударила його. Генерал застогнав і схопив її за живіт. Не ножем. Пальцями. Нігтями. Він повалив її і рвав, рвав, — Венка відвернулася. — І він витягнув нутроці, кишківник, а потім нареши дитину... і дитина ще рухалася. Ми все це бачили з коридору. [19, с. 399]

Ще одним показовим прикладом може слугувати історія двох сестер, яких свідомо експлуатували та продавали з корисливою метою. Така практика була спрямована на отримання матеріальної вигоди користуючись їхнім становищем та вразливістю. Попри первинну травматичність досвіду та очевидний характер насильницької комерціалізації, з часом ситуація зазнала позитивних трансформацій: сестри змогли вибудувати нові життєві стратегії, повернути контроль над власною долею та частково компенсувати завдану шкоду. Цей випадок демонструє складну динаміку переходу від стану об'єктивації до поступового відновлення суб'єктності.

«— Незаймані? — повторила Жинь. — І що ж, по-вашому, ми тут робимо?

Жінка глянула на неї, мов на божевільну:

— Мені сказали, що ви берете дівчат. Для армії.

Отоді все стало на місця. У Жинь усе нутро скрутилося вузлом.

— Ми не наймаємо проститутток» [20, с. 119].

Усі наведені випадки підводять до критичної переоцінки стереотипізованого образу «гейші», який у західній уяві нерідко помилково

проектується на китайську імперську добу. Такий образ, сформований під впливом екзотизації та культурних узагальнень, зводить жінок до декоративної та підлеглої ролі, нівелюючи їхню реальну соціальну дієздатність. Однак представлені наративи демонструють, що жінки в цих історіях володіють правом вибору та спроможністю формувати власні життєві траєкторії, навіть у межах жорстко ієрархізованих імперських структур.

Показовою в цьому контексті є постать Моанг: попри те, що вона певний час перебувала при дворі й виконувала роль, яка традиційно сприймається як залежна та другорядна. Згодом королева морів змогла вийти за межі нав'язаних соціальних рамок. Заснувавши власну «чорну імперію», Моанг не лише відновила контроль над власною суб'єктністю, а й вибудувала альтернативний простір влади. Її історія підважує усталені уявлення про жіночу пасивність в імперському Китаї та показує, що жінки могли відігравати цілком активну, навіть стратегічну роль у соціально-політичних процесах.

«Жинь завжди поважала грубий і неприкритий особистий інтерес королеви піратів. Моаг піднялася від повії до правительки єдиного вільного міста в Нікані завдяки безжальному, дивовижному прагматизму, і хоча Жинь дуже добре знала: це означає, що Моаг не віддана нікому, — все одно поважала її за це» [20, с. 435].

Окрім серйозних та жорстоких елементів, Ребекка Кван також руйнує усталені образи фентезі літератури: головна героїня – гарна, висока та надзвичайно вправна дівчина. Натомість вона звертається до реалій демонструючи расизм та неідеальність, які також можуть приваблювати. Так, наприклад, під час опису імператриці авторка постійно вказувала на недоліки її зовнішності, разом з тим наголошуючи на харизмі та внутрішній привабливості.

«Її обличчя не було бездоганно симетричним. Брови не мали ідеального вигину, одна трохи вища за другу, і це додавало її зовнішності відтінку вічної зневаги. Навіть рот нерівний: один кутик вуст вигнувся вище за інший. Та все ж вона, без сумніву, була найпрекраснішою жінкою, яку коли-небудь бачила Жинь» [20, с. 174].

Звертаючись до аналізу другорядних персонажів, варто наголосити, що саме варіативність їхніх поглядів та життєвих стратегій дозволяє глибше й багатовимірніше окреслити конфліктну ситуацію, представлену у творі. Показовим у цьому контексті є образ Зміївни, сюжетна траєкторія якої демонструє складний процес трансформації. На початку роману вона постає як жорстока й деспотична імператриця; згодом наратив викриває її як некомпетентну правительку, чия влада тримається радше на страхові, ніж на реальних політичних здібностях. У фіналі ж з'ясовується, що за цією маскою стоїть звичайна дівчина, яка в минулому пережила сексуальне насильство і, задля власного виживання, була змушена сформувати образ владної й безжальної «правительки». Протягом років вона опановує цю роль настільки, що її владні практики стають невіддільними від її нової ідентичності:

«Дадзі проитрикнула тоненьку гілочку крізь тушки щурів, а потім піднесла їх над тріскотливим полум'ям. — Коли до тебе доходять чутки про розбіжність поглядів у твоїх лавах, поклади їм край. З усією необхідною силою» [20, с. 215].

І ще одним помітним елементом демонстрації феміністичного бунту, є питання залежності від думки чоловіка. Так, наприклад, Нянь довго вагалася, щодо вибору медицини, адже її брат сказав, що це складно. Або після того, як загинув Алтань, Жинь довгий час не зала куди рухатися, адже до того постійно дослухалася до думки іншого. Це один із провідних аспектів патріархального суспільства Китаю, адже раніше жінка, за конфуціанськими звичаями виконувала роль матері та домогосподині, яка зрештою нічого не могла вирішити. Ця перспектива у книгах не була протиставлена іншим ідеям чи піддавалася критиці, натомість авторка скоріше ставить собі питання: «А що, якщо мені подобається?», однак вона також продемонструвала зворотну ситуацію, коли чоловік відчував розгубленість без своєї пари:

«І вперше за його життя він був сам.

— Що мені робити? — тихо запитав він.

Його голос тремтів. Хлопець був геть розгублений» [21, с. 419].

Ребекка Кван у своїй творчості лаконічно інтегрує мотив боротьби за власні права з конфуціанським принципом вірності керівникові, що зумовлює внутрішній конфлікт героїні та спонукає її до активного відстоювання особистісних і суспільних цілей. Такий підхід можна розглядати як ремінісценцію сучасного розвитку феміністичного дискурсу в європейському контексті, де проблема прав жінок осмислюється крізь призму множинних соціокультурних і філософських перспектив.

Звертаючись до аналізу окремих другорядних персонажів, варіативність поглядів дозволяє продемонструвати глибину ситуації. Так, наприклад, названа мати Жинь є втіленням людей епохи, коли ще не було вибору і жінки були лише гарною прикрасою для чоловіка, а заміжжя було головною ціллю буття. Однак вже у шлюбі тітка Фан знайшла важелі впливу, які перетворили її на «приховану» голову родини, адже здебільшого саме вона завідувала всім наркотичним обігом їхньої родини. У неї є добре помітна відсутність зв'язку «жінка-родина» з її рідним сином Кесегі. Адже здебільшого вихованням займалася Жинь, поки тітка бачила в ньому лише майбутню безплатну робочу силу.

«— А я застряг у Тікані й за будь-якої нагоди ховався від матері. І коли почалася війна, налякані, ми переховувалися в підземних укриттях та сподівалися, що Федерація ще не дійшла до нашого містечка, а якщо й дійшла, то нас не вб'ють одразу» [21, с. 482].

Також помітним жіночим образом є Цара – сестра близнючка Чагханя, та вірний солдат Алтаня, яка виконує роль правої руки за відсутності брата. Хоча й володіє надзвичайними силами та є ідеальним синтезом сили та виваженості, але головнокомандувач – Алтань – не вбачав в ній сильного та вартісного члена угруповування, а лише рядового воїна. Вона — тінь свого брата, хоча нічим не гірша за нього, відображення становища жінок, коли їхні досягнення приписували чоловікам, братам та колегам, адже не вважали, що жінка на щось здатна.

«— Ти лейтенант Алтаня? — запитала Жинь, коли Цара повела її далі ще одним звивистим кварталом вулиць. — Не я. Мій брат, — Цара прискорила крок,

пірнула під круглими воротами, вмурованими в стіну, і зачекала, доки Жинь пролізе за нею. — Я за нього, доки він не повернеться. Ти лишишся тут зі мною» [19, с.268].

Наступним важливим персонажем є Венка – одногрупниця Жинь, яка зазнала катувань під час нападу мугенців. Через її персонажа представлено муки та повсякденні випробування жінок під час війни. Життєві негаразди сформували твердий та рішучий характер. Вона втілює образ «сталевої жінки», яка повністю руйнує та відходить від стандартного конфуціанського канону та образу «жінки-матері».

«Ти знала, що вони називали на громадськими туалетами?» [19, с. 398]

«— І збиралася її вбити. Венка важко зглотнула й метнула спис у воду. — У тієї істоти немає майбутнього. Я зробила б їй послугу.» [21, с. 455]

У представниці діаспорної літератури – Цзюлу Фейсян – не так багато жіночих другорядних персонажів (як загалом персонажів другого плану), однак варто звернути увагу на Сяоше (小蛇), в переродженні Є Ши. Коли головні герої відвідують місто, вони зустрічають жінку-напівзмію та її матір. Шенлі впізнає в ній свою давню подругу, яка пожертвувала собою і своєю божественністю заради кохання. Молода дівчина просить не ображати та не чіпати її маму, адже вони просто намагаються вижити у світі, де панує гниття.

«Тож у мене не було іншого вибору, окрім як сховатися тут з дитиною. Але в горах було так мало їжі. У нас не було іншого вибору, окрім як вдатися до грабунку перехожих, щоб дістати гроші та їжу, аби звести кінці з кінцями» [22].

Як ми можемо побачити, цей персонаж перш за все демонструє зв'язок «жінка-родина» через тісний зв'язок між матір'ю та донькою, які тримаються разом, щоб вижити. Далі по сюжету відбувається зустріч з переродженням коханого Сяоше, що переводить нас до зв'язку «жінка-чоловік». Авторка описує, що навіть у наступному житті закоханні серця знаходять одне одного, а їхнє величне кохання змушує їх оберігати другу половинку. Такий романтизований

підхід у висвітленні епізоду жертовності демонструє «лагідні» феміністичні мотиви, які застосовувала Цзюлу Фейсян. Оскільки у питанні власних бажань авторка зрештою обрала шлях кохання як кінцевий результат, який притаманний класичному китайському уявленню долі (缘分):

«Батько Цзін Сі виглядав як звичайний даоський священник, але її брат Цзін Янь мав разючу схожість з королем Жуєм з її попереднього життя. А біля нього лежала непритомна жінка в рожевому вбранні, що скидалася на Є Ши з попереднього життя» [22].

Таким чином ми можемо помітити, що хоча ці два головних персонажі подібні: сироти, воїтельки з жагою до бою, висвітлення їх як персонажів абсолютно різняться.

Ребекка Кван, представниця діаспори, різко та напряду описує всі жорстокості та події, які можуть зустріти жінку на її шляху. Це виникло через те, що вона навчалася та проживала у середовищі, де панує радикальний фемінізм і кожна жінка в праві висловити свою думку. Авторка таким чином висвітлює сучасні тенденції, разом з тим майстерно поєднуючи з класичним жіночим образом «залізної жінки», яка панувала у феміністичних колах у період становлення та правління Мао Цзедун. Цікавим є ще те, що прообразом головної героїні є молодий Мао Цзедун. Тобто вона є втіленням того образу, який він власне й створив. Це також вважається неординарним підходом, адже прототипом жіночого персонажа є чоловік.

Якщо ж розглядати персонажів Цзюлу Фейсян, у її романі висвітлений м'який та обережний фемінізм. Її головна героїня, хоча і дуже сувора, однак також втілює суто фемінні наративи краси. Це корелюється з поглядами китайських феміністок після маоїстського періоду, які відкинули бажання бути чоловіком у тілі жінки та почали порушувати питання жіночності та внутрішньої сили. Також, слід зазначити, що на створення персонажів безпосередньо впливає політичний устрій та культурне життя Китаю, адже серед пропаганди колективізму та родинних цінностей досить складно відокремити критичний

огляд на жіночого персонажа. Тому у творі письменниці можна помітити ознаки дипломатичного фемінізму, де жіночі питання підіймаються з певною обережністю та уникаючи занадто великої відвертості.

2.2 Моделі чоловічих образів

2.2.1 Загальні положення про чоловічі образи у фентезійній літературі

У літературному феміністичному дискурсі слід також приділити увагу чоловічим образам, адже вони втілюють в собі ті ідеали та бажання жінок, які вони б хотіли бачити в реальному житті [11]. Це їхній власний погляд на образ чоловіка у суспільстві. У питаннях висвітлення чоловічих образів, на жаль, є невелика кількість досліджень з нахилом на жіночу перспективу, тому в цьому дослідженні ми візьмемо за приклад дві різні системи чоловічих образів та спробуємо знайти та виокремити образи чоловіків у сучасній жіночій китайській літературі.

Систему класичного розподілу чоловічих персонажів було запропоновано ще у 1949 році відомим дослідником Джосефом Кемпелом:

- 1) Герой-воїн;
- 2) Герой-коханець;
- 3) Герой-володар і тиран;
- 4) Герой спаситель світу;
- 5) Герой святий [23].

Цією класифікацією користуються й до нині, вона базується на дослідженнях міфів та виокремлення цих образів у сучасному фентезі. Найбільшим недоліком цього розподілу можна вважати відсутність перспективи героя феміністичного роману (де він виступає другорядним героєм). Тому для аналізу персонажів трилогії «Макова війна» та роману «Фенікс» також будуть залучені інші класифікації. Так, наприклад, першою системою для дослідження слугуватиме наукова розвідка Sean David McKenzie. Він пропонує у своєму дослідженні наступні образи:

- а) Воїн та спасений;

- b) Син, батько та заступник (сурогат);
- c) Опікун, учитель та спаситель [24].

Цей розподіл персонажів застосовується для дослідження сучасного фентезі починаючи від романів Толкіна, оскільки ці образи чудово окреслюють сюжети, які створюються авторами західного фентезі.

Продовжуючи літературну розвідку, Derek Hird виділив та окреслив чоловічі образи, які зустрічаються у китайській літературі. Він окреслив, що у наш час чоловічі образи зазнали великих змін, адже ще за часів панування конфуціанських традицій чоловічі образи ділилися на:

- 1) 文 Wen (культурний, вчений), що включало образи 才子 (талановитий учений), 君子 (благородний чоловік);
- 2) 武 Wu (військовий), які були втіленням: 英雄 (герой), 好汉 (добрий чоловік) та 侠客 (лицар-розбійник).

Однак, з 1895 року почалася революція поглядів спричинена провалом імперського правління, серед народу з'явився наратив жіночої емансипації, під час якого проголошувалися права жінок та повсякчас просувалися комуністичні наративи, образ чоловіка суттєво змінився. Тепер для сприяння збільшенню кількості військ та охопленню людей для навертання на соціалізм було створено образ «нового чоловіка»:

- 1) перевтілення 君子 (тепер він став освіченим патріотом, прихильником науки й демократії (як «Mr. Science» та «Mr. Democracy»);
- 2) Бізнесмен-інтелектуал (新儒商) у якому поєднано патріотизм, комерція та культурність.

Коли соціалізм остаточно охопив Китай, попередні чоловічі персонажі видозмінилися для того, щоб пропагувати наративи соціалістичного режиму, так утворилися:

- 1) Свята тріада «робітник-селянин-солдат» (工农兵) – це важливий елемент соціалістичної культури, де потрібно розвивати сільське

господарство, важку металургію, виробництва та укріпляти військову міць. Особливо це було актуальним після закінчення другої світової війни та Культурної революції, де держава усвідомила, що країну потрібно підіймати з колін бідності як економічно, так і військово.

А починаючи з 1979 року, коли Китай остаточно оговтався та відбулися реформи відкритості (改革开放), китайське суспільство надихнулося новими західними поглядами й з того часу у літературі з'явилися:

- 1) Білі комірці (白领男) – бізнесмен та працівники офісів;
- 2) Домогосподар (宅男) – втілення сучасної 文-чутливості та інтелектуального хобі.

Крім того, відбулася реінкарнація та переосмислення:

- 3) 好汉 та 英雄: у формі «братерства» у сфері бізнесу (наприклад, через практику 应酬 (застіль) [7].

А з нестримною популярністю літератури даньмей у літературному середовищі з'явилися:

- 4) Образ «жіночого споглядання» – привабливий хлопець, який фактично втілює ідеал доброти та чеснот;
- 5) Хороший чоловік та мудрий батько (賢夫良父).

Однак, усі вище зазначені характеристики здебільшого стосуються романів та новел, які містять описи сучасного буття. Якщо розглядати китайську фентезійну літературу, то вона має тенденції на відтворення періоду історії імперської доби, тому на нашу думку, до аналізу сучасної фентезійної літератури варто застосувати образи конфуціанського періоду, з допущенням того, що ідею персонажу буде змінено з огляду на сучасні феміністичні тенденції.

2.2.2 Характеристика чоловічих персонажів у романах

З огляду на феміністичну природу робіт такого спрямування головним героєм виступатиме жінка і саме з цієї перспективи розглядається увесь твір. Так

у романах обох авторок історія ведеться від особи головної героїні. Попри це, аналіз чоловічих персонажів розкриє новий потенціал та перспективи на майбутні дослідження. Оскільки оповідь ведеться від жіночої особи, з'являється можливість для простеження опису чоловічих образів та наративів на яких побудована історія.

Якщо оглядати класичний фентезійний текст, то чоловіки перетягують на себе увагу, в той час, як жінки відіграються роль «помічниці» та «супутниці» у нелегкій дорозі. У книзі «Тисячوليкий герой» ми зустрічаємо не лише різноманітні класифікації чоловіків, але й класичну подорож, героя, яка загалом застосовується лише до тих історій, де головним героєм постає чоловік: заклик, до пригод, подорож у невідоме, випробування та нагорода, повернення. А жінки переймають на себе силу допоміжного важеля історії. Наприклад, матір, яка виховує сина чи навпаки полишає; жінка-спокусниця, яка стає випробуванням чи перешкодою на шляху; чи кохана, заради якої герой відправився в мандри [23]. Наразі наратив та перспективи жіночих персонажів зазнали помітної реорганізації і разом з тим, як жіночі персонажі почали отримувати головні ролі, чоловічі персонажі отримали звання допоміжних.

У китайській традиції, де загалом панує патріархат, чоловіки зображувалися спираючись на дві класичні філософсько-релігійні течії: Конфуціанство та Даосизм. З огляду на те, що конфуціанство довгий період домінувало серед літературних шкіл класичного Китаю, образ чоловіка, який відповідав всім вимогам «благородного чоловіка», мав сильну політичну залученість та непохитні принципи, був очевидним результатом. Хоча згодом у відповідь на це з'явився образ даоського ідеалу персонажа, який не цікавився мирським життям та зосереджувався на єднанні з природою та плину життя [25]. Наразі автори під впливом суспільних традицій продовжують користуватися архетипами цих персонажів, однак тепер в одному творі можуть поєднуватися одразу декілька героїв конфуціанського та даоського канонів задля створення контрастів.

Звертаючись до аналізу роману «Фенікс», у якому Цзюлу Фейсян, хоч і висвітлює події від особи головної героїні, але вона також приділяє багато уваги двом важливим головним героям – Сінчжен (行止) та Сін'юнь (行云). Фактично, ці два персонажі є однією особою, однак все ж вони мають як спільні, так і відмінні риси. Перш за все, це архетипи даоського героя, який не прагне до влади. Сін'юнь був звичайним зубожілим провидцем, який намагався жити спокійне життя не потрапляючи у неприємності. Йому було складно зрозуміти войовничий характер Шенлі. Одним з його важливих характеристик є доглянутий сад, який власне також є певним єднанням з природою.

Сінчжен – це персонаж, який несе на собі тяжке клеймо «останнього божества у Трьох царствах»: він ніколи не бажав цієї долі, про що ми дізнаємося в останніх розділах роману.

«Тільки після того, як усі пішли, Шенлі прибрала полум'я, обійняла Сінчжі та прошепотіла:

— Ти вільний. — Її голос був хрипким: — Тепер ніхто більше не використовуватиме статус бога, щоб ув'язнити тебе» [22].

Це власне також є ремінісценцією на образ даоського персонажа. Однак, все ж обидва втілення персонажів піддають одній спокусі – коханню. Задля щасливого життя їхніх коханих вони йдуть на жертви та ризикують своїм життям. Хоча цей опис подібний до характеристики «героя-коханця», у цій ситуації, всі події націлені на головну героїню та ця жертва сприймається не з позиції самопожертви, а порятунку героїні.

Таким чином, персонажі Сінчжена та Сін'юна належать до класифікації 文 персонажів, оскільки їхні характеристики зосереджені не так на бою, як на рішенні після роздумів.

На противагу цим персонажам перед нами постає права рука Шенлі – Мо Фан. На початку історії його опис відповідає характеристиці персонаж воїна, який готовий рватися в бій та не зраджує вірності командирю.

«— Ваша Величносте, я допоможу. Будьте обережні. — тихо промовив Мо Фан і щосили штовхнув Шенлі» [22].

Цей підхід також стосується архетипу конфуціанського героя, який за мету свого існування ставить людські цінності – влади та статусу, дотримуючись ієрархії суспільства, що своєю чергою є протиставленням даоській безтурботності Сінчжена. Але як і його, Мо Фана також вразила сила кохання, яка охопила його тимчасово, але навіть після відмови він продовжував виконувати обов'язок, що ще раз підтверджує образ героя як доброчесної людини та відносить його до класифікації 武 персонажа.

«— Ваша Величносте, — перебив її Мо Фан і, опустивши очі, сказав: — Якими б не були мої бажання, ваш наказ - це закон і я його виконаю» [22].

З аналізу сучасної західної літературної школи, протистояння двох персонажів – це класичний прийом жіночої літератури, у якій любовний інтерес представлений категоричними протилежностями, які також називають Інь та Ян, що знову повертає нас до китайської інтерпретації.

Таким чином, для зображення головного любовного інтересу Цзюлу Фейсян використала образ героя-коханця, який у поєднанні з китайською інтерпретацією, втілює ідеального героя. Авторка використала чоловічі персонажі не для критики ролі жінки, а навпаки застосувала перспективи майбутнього, демонструючи жіночий погляд на ідеал поведінки чоловіка.

На противагу цьому, Ребекка Кван використала нещодавні тенденції чоловічих персонажів через призму реалізму та даркатмосфери, що власне повпливало на чоловічих персонажів. Крім того, в трилогії ми зустрічаємо набагато більшу кількість чоловічих персонажів, що власне демонструє загальну тенденцію патріархального суспільства, де чоловіки відіграють важливішу роль. Так, наприклад, під час розселення студентів хлопцям дісталася краща кімната.

«Хлопців поселили в найбільшій будівлі на території Академії — триповерховій, з вигляду такій, немовби її спорудили через довгий час після того, як землі Академії відібрали в монахів» [19, с. 51].

Крім того, у романі неодноразово підіймалося питання критики жіночого правління, не зважаючи на статус та ситуацію. Наприклад, чоловіки не були задоволені правлінням Май'яжинень Теардзи на острові Спір, коли вона віддала землі і спалила себе.

«— Ще одна причина, чому жінкам не варто дозволяти правити невеликими островами» [19, с. 80].

Чагхань зневажав, що лідером Цике стала Жинь:

«Жинь боролася з Чагханем за контроль над Цике вже декілька місяців. Він ставив під сумнів кожне її рішення, користався кожною нагодою, аби чітко дати зрозуміти: на його думку, Алтань вчинив нерозумно, призначивши її командиром» [21, с. 26].

Усі зневаги – це алюзія на феміністичний рух, коли жінки почали отримувати права та можливості на рівні з чоловіками. Ребекка Кван під впливом західного руху жорстоко та досить прямо висвітлює ці питання використовуючи вигаданих персонажів.

Якщо зосереджуватися на окремих персонажах, у трилогії «Макова війна» як і в «Феніксі» авторка ділить персонажів на 2 концепції 文 та 武 разом з тим застосовуючи додаткові характеристики персонажів. Так, наприклад, Алтань ідеальний воїн, останній врятований спірієць, який переніс тяжкі тортури та став машиною для вбивств. Та він не підходить під жодну з класифікацій, адже головною його метою була помста, яка годувала його бога та вела вперед.

«Бадзі та Суні потребували галюциногенів, аби прикликати своїх богів, але для Алтаня вогонь був на відстані шепоту. Він немовби завжди був у тому стані гніву, який хотів виплекати в Жинь. І ніколи не втрачав контролю. Він створював неймовірну ілюзію здорового глузду й стабільності, хай би що ховалося під цією безпристрасною маскою» [19, с. 304].

Тут відбувається злам класичного китайського втілення чоловічого персонажа, Ребекка Кван також додає до його персонажа західні втілення чоловічої сили. Оскільки усі персонажі трилогії знаходяться в «сірій зоні», де їх

твердження та судження не є до кінця ідеальними та правильними, вчинки героїв також не можна описати застосовуючи лише одну характеристику.

«Алтань вагався, було помітно, що він розривається між здоровим глуздом і бажанням побачити свою перемогу в Кхурдалайні в усій красі. Жинь чітко бачила на його обличчі проблиск надії. Якщо капітуляція Федерації щира, то перемога в цій війні буде цілком його заслугою» [19, с. 307].

Саме тому, авторка зображає його мстивість та бажання влади навіть після смерті. Частково це можна вважати гіперболізованим зображенням конфуціанського канону влади, який поєднувався із західним уявленням чоловіка з жагою до влади. Хоча таке перебільшення демонструє зворотну сторону образу воїна 武, який не лише виконує обов'язки перед країною та своїм народом, а також має корисливі та егоцентричні цілі.

«— Я хочу, щоб ти себе вбила, — повторив він. — Виправ усе. Це ти мала померти на тому хвилерізі. А я мав вижити» [21, с. 382].

Інший персонаж, який також зіграв ключову роль у романі – Кітай. Він – втілення 文 персонажа, який навіть на полі бою обирає розум. Його описують як генія, який потрапив в умови війни й, хоча, він проявляв свою мужність у боях, переважно його вибір падав на роздуми та стратегії.

«Здавалося, Кітай мав енциклопедичні знання майже з будь-якої теми» [19, с. 68].

Крім того, він відкрито заявляв про свою нейтральну позицію, в якій він обирає науку.

«Я усамітнююсь і проживу добродесне життя вченого, — холодно промовив Кітай» [21, с. 94].

Але як і Алтань, його образ не є зразковим, він розуміє ціну перемоги і тому обирає бій, хоч і не напругу, а за допомогою своїх знань. Це власне алюзія на вчених, які працювали для вдосконалення чи розробки зброї.

Однак також варто звернути увагу, що Ребекка демонструє іншу сторону медалі. За класичним образом чоловіка в фентезі стоїть емоційна скеля, яка

зрідка вдається до переживань, Р. Кван руйнує ці уявлення та демонструє почуття персонажів. Так, наприклад Кітай — це висвітлення почуття провини перед мугенцями та всіма, хто загинув.

«— Що вони відчували. Тієї миті, коли це сталося. В останні секунди життя. Я хотів знати, що вони відчували, коли все скінчилося» [21, с. 63].

Цей епізод демонструє посттравматичний стресовий розлад, який часто трапляється в учасників війни. З огляду на усталену позицію героя, який попри тяжкі випробування та вибір, який іноді має жахливі наслідки, зрештою полишає будь-які хвилювання та продовжує жити у звичайному ритмі; жіноче прочитання зосереджується на висвітленні емоційності як прийнятного вивільнення емоцій та руйнувань традиційних уявлень відчуженості чоловіків.

Таким чином, образ Кітая, є втіленням освіченого персонажа 文, який використовує знання для ведення війни. Це демонстрація розуму та вразливості чоловіків, який повністю відходить від класичного образу сильного героя.

Й останній герой, який, намагався завоювати серце героїні також є змішаним образом 武 та 文. Оскільки він спадкоємець дому Їнь, його з дитинства навчали не лише бойовим мистецтвам, але й загальним освітнім предметам. Він та Кітай є вихідцями з заможних родин чиновників: вони є представленням конфуціанського устрою, розуміють ієрархічність та методи досягнення влади і якщо Кітай обрав пацифістський настрій, то Неджа – бій.

«Я не сліпий до їхніх намірів і не дозволю їм перетворити Республіку на ще одне джерело ресурсів. Не хочу бачити, як цією землею правитимуть чужинці. І знаю, що ти теж цього не хочеш. Будь ласка, Жинь. Будь розважливою. Ти потрібна мені» [20, с. 102].

Його головним бажанням було створити новий світ, який даруватиме вибір для кожного та врятує всіх від одвічних війн. У Сінегарді його зображали як хвалькуватого підлітка, який зловживає владою своєї родини.

«— Це тому, що Неджа народився зі срібною ложкою в роті. Неджі все минулося, бо його батько тримає за яйця половину факультету. Неджа з Сінетарда, тож Неджа особливий, Неджа має право тут бути» [19, с. 88].

Але вже під час бою Ребекка Кван демонструє його бойові навички та вміння рятуватися. Протягом усіх книг він не бачив іншого варіанту, окрім як війни, тому навіть був готовий зрадити задля досягнення мети.

«Жинь прикривала розтягнуті випадки Неджі, Неджа прикривав нижні кутові Жинь» [19, с. 234].

Однак разом з тим в ньому було продемонстровано розум та хитрість, яка допомагала йому завжди знайти можливість для комунікації та вміння вмовляти.

На додачу, його персонаж зображується боягузом, якому страшно прийняти себе та зробити власне рішення. Навіть у фінальній сцені Жинь та Кітай обрали шлях їхньої смерті, натомість Неджа просто прийняв реальність. Цей недолік Р. Кван використала для того, щоб висвітлити неідеальність чоловічих суджень. Попри усталені уявлення про рішучість героїв та нерішучість героїнь, це не монополістичне правило і навіть чоловіки можуть боятися, або приймати пасивну позицію.

«Неджа вже маніпулював нею за допомогою почуттів. Через її почуття загинули Цике» [20, с. 101].

Таким чином головні герої обох історій наділені власними особливостями. У романі Цзюлу Фейсян «Фенікс» ми зустрічаємо персонажів, які відповідають класичним китайським доктринам Конфуціанства та Даосизму, в той час, як Ребекка Кван у трилогії «Макова війна» висвітлює філософсько-релігійні течії з антиутопічної позиції надаючи незначні вади характеру персонажам. Тим самим, це створює живий образ героя та зуйнує ідеальну характеристику західних уявлень.

2.2.3 Другорядні чоловічі персонажі

Другорядні персонажі є не менш важливою частиною всесвітів обох письменниць. Хоча Цзюлу Фейсян і не зосереджується на них, віддаючи

перевагу розвитку любовної лінії, у романах усе ж з'являються декілька чоловічих персонажів. Наприклад, маємо епізоди зустрічі з володарями царств. Хоча цьому й не приділяється велика увага, завдяки їм ми можемо зрозуміти специфіку державотворення та життєвий контекст кожного з героїв. Водночас слід зауважити, що до другорядних персонажів не можна застосувати класифікацію, притаманну головному герою, адже їхня основна мета — урізноманітнити й сприяти розвитку сюжету. Тому аналіз доцільніше здійснювати з погляду функції, яку вони виконують у романах.

Якщо Шенлі зростала у піклуванні від Царя Демонів, який також виступає архетипом мудрого старця.

«Останнім часом в мене зовсім немає сил. Піди за мене на бенкет Стаквітів у Небесному царстві. Зрештою, тобі треба знати у яке місце тебе видають заміж. Так і при звичайшя швидше» [22].

Володар Небес постає як вимогливий керівник, який перекладає значну частину обов'язків на Сінчжена. У цьому можна простежити приховану алюзію на батьківську модель, що поєднує дві поведінкові стратегії — турботливу та суворо-вимогливу. Такий підхід відображає особливості сімейного устрою імперської доби, коли всі владні повноваження й спадок передавалися старшому або єдиному синові. Від хлопчиків із дитинства очікували засвоєння норм поведінки й ролі майбутнього володаря чи полководця, тоді як дівчат виховували передусім як майбутніх дружин. Молодших доньок у родині зазвичай оберігали, не покладаючи на них значної відповідальності, але прагнучи забезпечити вигідний шлюб. Хоча ці два персонажі залишаються непомітними на тлі основного сюжету, вони відіграють важливу функціональну роль у подальшому розгортанні подій.

Ще одним персонажем, важливим для динаміки наративу, є Фу Жунцзюнь — наречений Шенлі та розбещений чиновник, якого подають як втілення концепту «жіночого споглядання», адже він постає предметом захоплення для всіх дівчат Небесного царства.

«Одна з них допомогла дівчині з великими очима підвестися, після чого вони всі втрьох грізно поглянули на Шенлі, а в їх очах читалося: «Ти не гідна Фу Жунцзюня» [22].

Цей персонаж є класичним прийомом романтичної прози, у межах якого нареченого головної героїні змальовують як ловеласа. Цзюлу Фейсян також використовує цей художній засіб, аби вибудувати чіткий контраст із головним романтичним персонажем. Крім того, його життєва позиція перегукується з конфуціанськими уявленнями про жіночу підлеглість, що дозволяє авторці представити Фу Жунцзюня як антагоністичну фігуру щодо Шенлі. Такий прийом постає своєрідним протестом проти обмеження свободи вибору та критикою шлюбів, укладених за домовленістю.

«— Імператоре... — Фу Жунцзюнь з очима, повними сліз, кинув нерішучий погляд на Сінчжи. Спершу йому було ніяково, та, трохи подумавши, вирішив, що сваритимуть у будь-якому разі, а при сторонніх принаймні не так жорстко.

— Імператоре, я не можу одружитися з Біцанваном з Демонічного царства, — вигукнув хлопець крізь сльози. — Я дуже хворий! Це ж вплине на стосунки між двома світами!» [22].

Таким чином, авторка материкового Китаю, використала другорядних персонажів як рушій історії, разом з тим критикуючи уявлення про класичний імперський устрій.

Представниця діаспори своєю чергою продовжила шлях радикального фемінізму та використала другорядних персонажів для продовження критики патріархального суспільства.

Так, наприклад, Ребекка Кван застосовує архетип близнюків, де два персонажі є абсолютними протилежностями. У трилогії «Макова війна», такими персонажами є викладачі Сінегарду Дзюнь та Дзян. Дзюнь, викладач бойових мистецтв, є втіленням благородної людини Конфуція, він слідує правилам та дотримується ієрархії, його персонаж належить до 武, оскільки до останнього він проведе своє життя в бою, або навчаючи битися.

«Дисципліна та вміння — єдине, що має значення в цій Академії. Можливо, той хлопець... — Дзюнь показав пальцем у напрямку, куди пішов Неджа, — козел, проте він має задатки командира» [19, с. 88].

На противагу такій войовничій структурованості постає викладач вірувань Дзян. Його образ — це втілення даоського концепту недіяння (无为): він не виявляє зацікавлення матеріальними чи соціальними справами, а найвищою цінністю для нього залишається власний сад. Водночас Дзян уособлює глибоку, хоча й подекуди парадоксальну мудрість, яку не завжди легко інтерпретувати.

«— Передусім щоб дошкулити Дзюню. — Дзян почував підборіддя. — Ненавиджу його. Ти знаєш, що минулого тижня він подав клопотання про моє звільнення?» [19, с. 111]

Окрім того, що він викладач, Дзян також є наставником Жинь. Його образ — архетип мудрого старця, який намагається спрямувати на правильний шлях. Персонаж уособлює 文, оскільки він прагне захистити віщування, щоб ці знання передалися наступним поколінням, водночас не бажаючи наражати своїх учнів на небезпеку. Він обачний, але водночас боягуз, який не готовий прийняти жагу богів і тому намагається вберегти й інших від цієї долі.

«— Стан твого розуму не менш важливий за стан тіла, — наставляв Дзян. — У сум'ятті битви розум має лишатися спокійним і непорушним, як камінь. Він повинен заземлювати тебе в центрі, аби ти бачила все та контролювала» [19, с. 125].

Хоча за своє життя він зробив чимало неправильних рішень, він усе ж, намагався захистити тих, хто був йому дорогий. Попри те, що він є другорядним персонажем, він уособлює образ 英雄, демонструючи мудрі та виважені рішення.

Ще одним важливим персонажем, який впливає на розвиток сюжету, є Чагкхань. Він має потужну силу провидця, здатного віщувати долю; крім того, він походить із Внутрішніх держав, які володіли знаннями про богів. Його зображають як пихатого персонажа з лідерськими амбіціями, що наближує його до конфуціанського героя, який, попри володіння абстрактними силами,

залишається тісно пов'язаним із земним світом. Він усвідомлює ієрархію, однак водночас виступає проти Жинь, критикуючи її лідерські якості.

«Перед таким неспроможним командиром, як ти, у них жодних зобов'язань. — Чагхань нахилив голову» [21, с. 38].

Він втрачає самовпевненість, лише після смерті сестри, коли відчуває розгубленість. Однак з підтримкою Жинь він вирушає запобігти державному перевороту та зупинити свого старшого брата.

«Вони були такі схожі, якщо подумати. Надто юні, щоб бути такими могутніми, зовсім не готові до обов'язку, до якого їх штовхали» [21, с. 419].

Продовжуючи тему Цике, усі учасники цього угруповування переважно діти, що є алюзією на ситуацію з молодими хлопчиками, які під час війни в Китаї створювали свої заходи для захисту власної території. Що власне й характеризує персонажів образу 武.

«Жинь вразило, наскільки юні вони всі. Жоден не видавався старшим за Енькі, й навіть він, схоже, не подолав повних чотирьох циклів зодіаку. Більшості було, мабуть, від двадцяти п'яти до тридцяти» [19, с.273].

І останнім помітним другорядним персонажем виступає голова родини Їнь – Вейсжа. У другій книзі він представлений як союзник Жинь, який також бажає знищення Імператриці та повалити диктаторський режим. Як представник найвищої чиновницької ланки, його образ — це ідеал втілення конфуціанського бачення гідного правителя.

«Жинь тільки вражено поглянула на нього. Це ж безглуздя. Як він може лишатися таким непорушно спокійним?» [20, с. 99]

Хоча недоліки персонажа згодом зіграють важливу роль в останній частині трилогії, все ж він зображається як зразок ідеального правителя, який не зважає на гендер та дозволяє Жинь продовжувати керувати Цике. Однак вади його персонажа: безжальність навіть перед смертю та впертість, щодо своїх ідей, зрештою стають яблуком розбрату між ним та Жинь.

«Настав час обличити сподівання, що Вейсжа кине нам шматок зі свого столу» [21, с. 477].

Якщо відкинути його політичні прагнення він також є зразковим втілення конфуціанського образу батька, адже не лише підтримував культ шанування батьків, а також робив все можливе, щоб захистити своїх синів.

«— Твій брат ніколи не пішов би проти мого слова, — тихо промовив Вейсжа» [21, с. 461].

Таким чином, хоча другорядні персонажі й не відіграють настільки помітної ролі та не підлягають класифікації головних героїв, вони все ж слугують засобом для донесення ключових ідей і розкриття тем, що виходять за межі образів центральних персонажів.

Висновок до розділу 2

Таким чином, обидві авторки скористалися висвітленням феміністичного дискурсу не лише з огляду на створення жіночого персонажа, але й також розглянули та підкреслили інші важливі аспекти чоловічих персонажів і перспектив.

Наразі існує численна кількість класифікацій персонажів романів у розрізі фемінізму, тому їх можна розглядати з різних позицій. Якщо застосовувати класифікацію Дерека Хьорда, то персонажів роману-трилогії «Макова війна» можна розділити на тих, хто належить до 文. До цієї категорії відносяться Кітай (талановитий учений), Дзян (учитель вірувань). Усі вони репрезентують силу через розум, і хоча мають свої вади (здебільшого боягузтво), однак при цьому залишаються важливими фігурами в сюжеті. Водночас представниками 武 є Алтань, Неджа, Вейсжа (батько Неджі), Дзюнь. Їхня сила та демонстрація могутності в бою не є абсолютним утіленням войовничості — для них бій радше вияв покори чи способу служіння.

Разом із тим Ребекка Кван демонструє маскулінність не лише у персонажах, а й у суспільних проявах: наприклад, домінація чоловіків у будь-

якій ланці освіти, військах та державній ієрархії. Однак вона також демонструє два різні світи. Батьки Жинь уособлюють класичне патріархальне утворення. У Тріаді головним був чоловік, проте саме Зміївна контролювала силу Тріади та держави, а на острові Спір керівною постаттю також була жінка.

Цзюлу Фейсян натомість зосереджує увагу на головних персонажах, використовуючи другорядних як поштовхи чи пояснення сюжетних ліній. Разом із тим вона доповнює це детальним зображенням головних героїв. Її персонажі є втіленням не лише ідеалів китайської літературної школи, що тяжіє до конфуціанських і даоських традицій, а й орієнтуються на закордонний стандарт утопічного чоловічого образу.

Для опису головних жіночих персонажів обидві авторки використали подібний підхід — образ «міцної сталевої жінки», яка руйнує конфуціанське уявлення про жінку-домогосподарку. Однак Цзюлу Фейсян показує також і тендітну сторону, приховану за «кам'яним серцем», демонструючи турботу та любов. Ребекка ж залишається на радикальнішій позиції у зображенні сильної жінки, лише іноді подаючи епізоди слабкості, які зрештою губляться на загальному тлі.

Другорядні жіночі персонажі також мають важливий вплив і демонструють внутрішню силу. Як і Ребекка Кван, яка показує жінок, що проходили крізь тортури та бойові дії, але не втратили уявлення про незламність, так і Цзюлу Фейсян демонструє силу жіночої волі захищати рідних і близьких, навіть ціною власної жертви. Якщо Ребекка використовує жорсткіші прийоми та узагальнює картину через низку історій, то Цзюлу Фейсян приділяє цій темі більшу емоційну увагу.

Підсумовуючи вищезазначене, представниця материкового Китаю висвітлює питання гендерності, акцентуючи увагу на жіночих персонажах, демонструючи та спростовуючи різні упередження суспільства, зокрема китайського. Представниця діаспори, перебуваючи під впливом західних феміністичних реалій, розподіляє гендерне питання між усіма ланками персонажів, показуючи багатогранність цієї проблеми. Вона застосовує більш

категоричний художній прийом для підкреслення та наголошення на реаліях жіночого суспільства крізь призму фентезійного наративу.

РОЗДІЛ 3

МАТЕРИК І ДІАСПОРА: КУЛЬТУРНІ ОБРАЗИ В ЖІНОЧОМУ НАРАТИВІ

3.1 Переосмислення міфічних мотивів

Із сучасним плином часу, література стрімко розвивається інтегруючи тенденції в полотно сюжету, таким чином створюючи простір з постмодерними наративами. Однак разом з тим фентезійна література не лише у Китаї, але й закордоном віддає данину минулому та звертається у своїх історіях до легенд та образів, які були створені ще за часів першої писемності.

Китайська література не є винятком із загальної культурної тенденції: в умовах стрімкого технологічного розвитку сучасності вона дедалі активніше звертається до минулого, відтворюючи й актуалізуючи класичні образи.

Китайська культура як одна з найбагатших та найстарших у світі приваблює своєю різноманітністю не лише населення, але й людей із закордону. Одним з найяскравіших прикладів, слугують кінематографічні фільми «Кунг-фу панда» та «Неджа», вони отримали надзвичайні рейтинги не лише в Китаї, але й за його межами. Обидва ці фільми послуговуються традиційними китайськими образами. Китайська писемна літературна традиція також не оминула цю тенденцію: у веброманах все частіше автори звертаються до образів з міфів та легенд Китаю і тим самим інтерпретують свої уявлення на історії минулого.

У літературі діаспори Китаю, яка й так схиляється до збереження традицій Батьківщини, автори застосовують образи міфів та легенд, так само часто як і материкова літературна школа. Слід зауважити, що безпосереднє середовище виховання впливає на природу використання образів. Так, автори Китаю інтерпретують те, як вони сприймають міфологічну складову історії, в той час, як література діаспори розглядає це з погляду розуміння. Наразі автори діаспори переважно представлені поколінням, яке виїхало ще дуже в малому віці або й взагалі народилося закордоном, тому їхнє уявлення про світ дуальне:

середовище, яке виховує за класичними стандартами моновіри в той час, як вдома пропагується культура політеїзму та дотримання особливих культурних традицій.

Ребекка Кван, як представниця діаспори, використовує тваринні та міфічні образи презентуючи контroversійне використання, поєднуючи з класичними історіями. Як зазначала сама авторка: «Даоський шаманізм і міфологія завжди мене надзвичайно захоплювали, але я майже не зустрічала їхніх інтерпретацій в англomовній науковій фантастиці чи фентезі» [26].

Вона не сприймає китайську віру як істинне, а презентує її від третьої особи спираючись не лише на одну легенду, а на різні інтерпретації цього міфу. Це певна перевага під час створення сюжетів, адже відкритість до різного створює шляхи для глибшого розуміння. Разом з тим демонструє відчуженість автора від Батьківщини (адже описується як від третьої особи), але разом з тим жагу віднайти своє коріння (оскільки використання культурних традицій спонукає до розуміння, щоб надалі інтегрувати це у новий всесвіт).

Так, наприклад вона використовує різноманітні тваринні міфи розробки пантеону богів. Фенікс — це одне з головних міфологічних створінь Китаю, птах, який несе за собою полум'я. Китайська міфологія у «Феніксі» закодувала набір значень: доброчесність, гармонія, імператорська символіка, мир і сприятливі знамення [27]. У поезії й прозі Фенікс часто використовується як алегорія ідеальної праведності, індикатор сприятливого успадкування престолу або як символ ідеального союзу (подружжя, морального порядку). У конфуціанському дискурсі птах інтерпретується як уособлення чеснот правителя та соціальної гармонії [28].

Хоч у європейській традиції Фенікс асоціюється з переродженням із вогню, китайський має іншу семантику: він більше спрямований на моральну досконалість, космологічну гармонію та політичну символіку, ніж на мотив воскресіння [27].

Інтерпретація Ребекки Кван веде до збірного образу та уявлення про міфічні елементи тварин. Вона взяла за еталон західне уявлення про Фенікса та

разом з тим додала китайські традиції опису птаха, який за конфуціанськими канонами брав початок від жіночої сили. У романі Р. Кван не висвітлює джерело сили цього птаха, оскільки він вважається символом цілого народу, однак у тексті використовує займенник «він».

Загалом, персонажі пантеону богів у інтерпретації авторки материкового Китаю постають як ворожі й деструктивні істоти, які протягом століть прагнуть насильства та страждань. Такий підхід варто розглядати як індивідуальну авторську інтерпретацію, зумовлену культурними й світоглядними настановами письменниці. Водночас це свідчить про те, що представниця діаспори не обмежується традиційним китайським розумінням міфологічних образів, а пропонує власну, переосмислену їхню концепцію.

«Ваш Фенікс — бог вогню, але ще він бог гніву. Помсти» [19, с.410].

Напротивагу цьому Цзюлу Фейсян зображає головну героїню Шенлі як носія фенікса гордовитої могутньої міфічної тварини, яка володіє вогнем.

«Це був Фу Шен — той самий, хто останнім часом щодня приходив її катувати, і той, хто привів її сюди. Після тих пекельних тортур Шенлі вже почала вважати себе феніксом — істотою з небесним даром, якій не страшний вогонь. Однак те, що цей чоловік теж не загинув, видавалося їй майже неймовірним» [22].

Ще однією канонічною інтерпретацією можна вважати образ богині-творця людства — Нюйви, яка в романі постає як богиня равликів. Таке трактування не відтворює повністю традиційного міфу, оскільки в різних джерелах Нюйву описували як людиноподібну змію або ж як істоту зі зміїним тілом, інколи — як равлика. У цьому випадку авторка обирає узагальнений, синтетичний образ, поєднуючи кілька варіантів міфологічної традиції. Водночас Нюйва зберігає свою статусність і постає в тексті як могутнє божество.

«Коли Богиня Равликів Нюйва створила перших людей, вона з любов'ю виліплювала аристократів з найкращої червоної глини, але потім їй забракло терпіння, й решту вона покваном сформувала з багнюки» [21, с. 472-473].

Ще один важливим міфічним елементом є Дракон. Хоча й у закордонному баченні дракон, це створіння яке може літати, у китайській міфології існують різні дракони (деякі класифікують за річками Китаю, деякі за природними елементами), наприклад вогняний дракон, водяний дракон і так далі. Така сама класифікація була використана в трилогії: Їнь Жига володіє силою Вогняного дракона, а його нащадок Неджа володіє силою Водяного дракона.

«Арлонський Дракон, повелитель морів. Я ще ніколи не бачила, щоб він піднімав щит із дощу» [20, с. 464].

Як можна помітити, авторка використала різні підходи для використання міфів Китаю: повне запозичення, власна інтерпретація, збірне уявлення.

Загалом історії та пантеон можна вважати викривленим, адже у китайській дослідницькій сфері існує розмежування на різні міфологічні школи та підвиди так, наприклад є класичні міфи про створення світу або даоські міфи, які переважно сфокусовані на пошуці безсмертя.

Однак обидві авторки приділили більше уваги саме легендам Китаю. Цзюлу Фейсян використала легенду про Білу змію, яка заради свого коханого пішла на великі жертви.

«Щойно зрадівши, вона згадала, що та Сяо Хе, яку вона знає, віддала життя заради свого коханого» [22].

А от Ребекка Кван розповіла власну інтерпретацію легенди про Чан'е, дівчини, що живе на місяці.

«Місяцівна тільки-но зійшла на небеса і пропливала ще так близько до Землі, що можна було побачити її відображення на водному плесі. Вона була дуже милою» [21, с. 107].

Це сучасна поетична ремінісценція легенди про Чан'е в поєднанні з даоською притчею «мавпа, що ловить місяць» (猴子捞月) – символом ілюзії, пристрасті й недосяжності ідеалу.

Представниця материкового Китаю також використовує жіночих персонажів легенд. Так ми зустрічаємо Золоту змію:

«— Цей «Золотий змії-демон» насправді жінка? — запитала вона ступивши на примарне світло, яке мить віднесло їх у середину озера» [22].

Ребекка Кван також використовує легенду про двох закоханих, але як і з міфами вона дещо інтерпретує власні уявлення.

Ще одним легендарним створінням є Чимей, з яким ми зустрічаємося в першій книзі. У класичній китайській міфології немає істот з такою назвою, однак існують легенди про різні створіння, які можуть вкрати обличчя чи душу, таким чином можемо стверджувати, що це збірне поняття, яке втілюється в цьому персонажі.

«Хтось зображає їх як дитину з червоними очима. Іноді як чорну тінь. Ця тварюка зриває обличчя своїх жертв, а решту трупа лишає неушкодженою» [19].

Цзюлу Фейсян також використовує образ викрадача, однак вона схиляється до класичного образу викрадача душ і не називає його природи і лише називає це «дух»:

«Можливо, воно поглинуло емоції та бажання наших сердець» [22].

Окрім цього Ребекка Кван використовує тваринні образи для окреслення поділу на райони країни, кожне з царств відповідало зодіакальному китайському образу, тим самим поглиблюючи та підкреслюючи важливість цього елементу у китайській культурі. Окрім того, ми також зустрічаємо поєднання декількох рівнів міфологічної будови китайської культури, адже до антропоморфних богів, авторка також додає міфічних тварин, які відіграють важливу роль у китайській культурі.

Цзюлу Фейсян натомість вклала міфологічний фактор не лише в конкретних образах, а також і іменах персонажів. Адже вони всі фактично і є тими міфологічними створіннями. Наприклад, в титулі Шенлі ми зустрічаємо ієрогліф «перлина», що вказує на даоську легенду про внутрішню силу, яка ховається у перлині.

«Хоча спочатку вона була феніксом, з народження вона була людиною, тримаючи в роті давню божественну перлину Біхайцан» [22].

Сінчжен постає як персонаж, який є останнім із богів. Усі божественні герої живуть надзвичайно довго, їхній час плине в іншому вимірі, відмінному від людського. Така тривалість життя відсилає до класичних оповідей про створення світу, де навіть божества могли помирати, а згодом ці події перепліталися з легендами. Хоча з погляду західної традиції це може розглядатися як окремий феномен, у китайській культурі міфи й легенди мають однакову вагу.

Варто також звернути увагу, що обидві авторки використовують спільний символ, у якому прихована сила. За класичними легендами шлях безсмертних до світу смертних пролягає через гори. Ребекка Кван і Цзюлу Фейсян звертаються до цього образу, наділяючи його значенням могутності. У трилогії це втілено у двох ключових вершинах — Чулуу Корікх та Тяньшані.

Перша гора, це місце в якому ховають людей, яких захопив бог. Фактично це місце останнього сходження божества, адже воно помирає з людиною.

«Кого ув'язнюють у Чулуу Корікх? Надприродних злочинців, які вчинили надприродні злочини» [19, с.141]

Натомість Тяньшань — це шлях, до пантеону богів, там де живуть небеса. За китайською міфологічною традицією, кожна гора — це шлях до неба. У «Шан Хай Цзіні» зазначалося, що на горах Кунь Лунь розташовані небесні стовпи, які утримують та відділяють небо від землі:

«Я знайшов вихідців із Внутрішніх держав, відвів нас до гори Тяньшань і підніс вас до Пантеону» [20, с. 193].

Авторка повністю скопіювала гору з реального життя. У той час Цзюлу Фейсян створює власні гори та робить їх в'язницями для магічної сили. Хоча й застосування гір у сюжетах відрізняється, це все ще лишається символом магічної сили та поєднанням смертних з вічними.

«Як Сюйтаньюань, що знаходиться під охороною демонів, Снігова жертвна зала – заборонене місце для демонів, де ув'язнюють непокірних злих духів» [22].

Таким чином Ребекка Кван провела глибокий аналіз та висвітлила конкретну ситуацію саме з огляду на власний перепис історії та на її бачення ситуації.

У той час Цзюлу Фейсян використала міфологію як основу підґрунтя для створення світу, скориставшись певними ґрунтовними правилами міфічного простору та поєднавши їх із власною перспективою й авторським баченням.

3.2 Алюзії та ремінісценції образів минулого у сучасній фентезійній літературі

Хоча фентезійна література традиційно розглядається як окремий напрям художньої творчості, у межах якого події відбуваються у вигаданому автором світі, це не заперечує того факту, що письменники нерідко використовують реальні історичні, соціальні чи культурні події, майстерно приховуючи їх під художнім сюжетом.

У китайській літературі XX та XXI століття автори користуються цим жанром як можливістю приховано висловити свою думку, щодо минулої або теперішньої політичної ситуації. Так, наприклад, Ребекка Кван у трилогії «Макова війна» неодноразово застосовувала цей прийом на різних рівнях сюжету, від критики політичної ситуації до висловлення гендерних питань. За словами авторки, вона навмисно використала застосувала такий підхід, після того, як відвідала Батьківщину її батька, та помітила сліди від куль, які лишилися ще за часів окупації китайських територій [26].

Тому в сюжет історії увійшов період від опіумних війн до кінця другої світової війни. Авторка майстерно поєднала описи реальних історичних подій з вигаданими сюжетними елементами. Усі три книги розкривають сюжетну лінію початку періоду та завершення періоду війн на території Китаю, як зазначала авторка: «Процес створення світу, власне, був досить систематичним, хоча, як на мій погляд, він читається трохи хаотично. На нього вплинули два головні чинники. Першим було те, що сюжет історії побудований за подіями, які

відбувалися в Китаї упродовж XX століття. Тобто він досить точно відтворює хід Громадянської війни в Китаї, Другої китайсько-японської війни, подальшого поновлення Громадянської війни тощо» [26].

Крім того, головна героїня є ремінісценцією та альтернативним варіантом історії становлення Мао Цзедуна та його жорстоких політичних дій:

«Тоді я читала багато біографій Мао Цзедуна. І мене постійно не полишало запитання: що робить людей монстрами? Що змушує людину стати таким мегаломанічним диктатором, яким зрештою став Мао, — тим, хто здатен ухвалювати рішення, що призводять до страждань і загибелі мільйонів?» [26]

Оскільки авторка повністю не розкриває ремінісценції, якими вона скористалася тому кожен, хто знайомий з історією Китаю зможе самостійно інтерпретувати їх під час прочитання.

Так, наприклад у романі нам оповідають про період Макових війн, власне Жинь виховувалася родиною, яка торгувала наркотиками. Такі події відбувалися у реальності: в історії Китаю налічувалися дві опіумні війни, які розгорталися під впливом західної експансії та завезення опіуму до Китаю. За історичними даними були військові, які перед боєм вживали психоактивні речовини, що знову ж таки описувалися у книзі як елемент шаманізму. Проблема опіуму була настільки масштабною, що стала однією з причин тимчасового закриття портів і часткової ізоляції держави. Тоді наркотичні речовини були своєрідним «квитком» до будь-яких бажань, і саме на цьому наголошує Ребекка Кван, демонструючи хабарництво вчителя Жинь через його залежність від опіуму:

«Вона могла поїхати з міста, можливо, навіть прихопити з собою вдосталь опіуму, щоб придбати квиток на караван до будь-якої іншої провінції...» [19, с.18]

Крім того, у першій книзі ми зустрічаємо історію про квартал посольств, це також пов'язано з опіумними історіями, адже лєвова частка опіуму концентрувалася саме у прибережних містах, адже вони були перші, хто отримував товар кораблями:

«Це місто було єдиним в імперії, яке постійно мало справу з іноземцями: призахідники та болонійці заснували там посольства не одне століття тому. Навіть торгівці Федерації колись мали причали, аж доки Кхурдалайн не став центральним театром Макових війн» [19, с.254].

Крім того, важливою історичною складовою роману є історія призахідників та їхнього релігійного впливу на території Нікані. Такий мотив має прямі паралелі з історією Китаю: після відкриття Шовкового шляху західні місіонери були переконані, що мають «навернути» китайське суспільство до «правильної» віри, адже китайці здебільшого поклонялися численним божествам, а не одному. Тому релігійні місії справді відбувалися, і їхній вплив простежується навіть у XX столітті, зокрема через діяльність й українських християнських організацій, що їздили до Китаю з місіонерськими цілями.

«Її завжди вчили, що Святий Творець призахідників — це узагальнений образ, вигадка, щоб контролювати стривожене населення. Єдине антропоморфне всемогутнє божество, в яке вірили призахідники, не могло пояснити складності всесвіту. Але якщо Творець реальний, то все, що вона знала про шістдесят чотири божества, про Пантеон, хибне» [21, с. 209].

Як відомо з історії книги, ніканці вороже поставилися до призахідників. Це цілком відповідає й історичній реальності: китайці, особливо після Першої опіумної війни, справді з недовірою й ворожістю ставилися до західних мандрівників.

«Жинь глянула на чашку, розмірковуючи. Їй аж ніяк не хотілося бути одурманеною цілу годину, ще й наодинці з призахідниками» [21, с. 224].

Протистояння філософсько-релігійної течії та навіювання західної релігії чудово продемонстровано в епізоді спілкування Жинь з призахідниками та їхньому ставленню до шаманізму, або ж східній релігії багатобожжя та різноманітності культур.

«Сестра Петра запевняє мене, що на додачу до вдосконалених опіумних ракет, які мають доведену здатність придушувати шаманічні вміння, ведуться

дослідження, щоб знайти методи плавної протидії, і що за кілька тижнів матимемо зброю, яку не зможе перевірити навіть спірлійка» [20, с. 197].

У першій книзі мугенці постають як алегорія японської армії, що вторглася до Китаю та знищила значну частину його населення. Цю паралель неможливо оминати, адже історично Японія неодноразово захоплювала китайські території — не лише острови, а й материкові землі. Події, описані в романі, передають загальну атмосферу війни, проте найближчою історичною аналогією є Друга світова війна. Зокрема, епізод зі спаленням Федерації Мугень можна розглядати як алюзію на ядерні бомбардування Хіросіми та Нагасакі.

«Вогонь наповнив храм, рвонувся до дверей, а потім вилетів у ніч, де за багато миль звідти діти Федерації спали у своїх ліжках. Весь світ був у вогні» [19, с. 468].

Після цього в Китаї відбулися міжусобні війни, що зрештою призвело до повалення імперської родини та розбіжності у поглядах на майбутнє Китаю: радикали, які хотіли залишитися автентичною країною та демократи, які бажали об'єднатися з заходом, власне в книзі — це протистояння Вейсжі та Жинь з їхніми протилежними поглядами.

Окрім загальних історичних подій, у романі представлені й конкретні алюзії, зокрема трагедія на Голінь Ніїс, що відсилає до однієї з найкривавіших сторінок світової історії — Нанкінської різанини.

«Уся армія здала місто. Так чи інакше, а за тиждень Голінь Ніїс піднесли Федерації на таці — і все півмільйонне населення опинилося в милості загарбників. І як виявилось, милістю тут і не пахло» [19, с. 396].

Окрім того, події та всі внутрішні та зовнішні війни є алюзією на періоди останньої китайської династії. За легендою останній імператор був малим дитям, коли він зійшов на престол, тому всім керуванням займалася його мати. Ця історична подія використана у двох різних епізодах: перший — це захоплення влади Тріадою, коли заклинач дракона впав у вічний сон, а Дзян був більше схожий на дитину саме Зміївна змогла втримати владу.

Другий – критика імперського правління, коли ми зустрічаємо у книзі «Макова війна» епізод, де керівником армії став Дзян, адже чиновником була трирічна дитина.

«— Воєначальник Тигра — це трирічний малюк, а його опікун — політик без військового досвіду» [19, с. 264].

Окрім суто історичних подій, які промарковані в історії, як дати та трагедії чи перемоги, які стоять за цим, також є посилення на різні культурні особливості. Так, наприклад, екзамен Кедзю – це пряме запозичення екзамену для чиновників, який могли скласти кожен, однак обирали лише найкращих.

«— Кедзю нічого не означає, — уїдливо відказала Жинь. — Кедзю — це хитрість, аби тримати неосвічених селян там, де їм і місце» [19, с. 88].

Втім, найбільш ретельну роботу авторка з діаспори виконала в інтегруванні класичних китайських культурних реалій, зокрема використанні 俗語 та 成語. Один із прикладів — вислів 悬梁刺股, що походить від історії про двох учених, які застосовували самокатування як спосіб підготовки до важливого іспиту. У романі цей образ набуває додаткового виміру: Жинь також постійно колола або обпалювала себе, щоб не втрачати свідомість і продовжувати навчання.

«Тож він підчепив кінчик бороди до стелі, аби щоразу, коли нахилився вперед, волосся натягувалося й він прокидався від болю» [19, с. 29]

Такі прямі натяки та алюзії на історичні події Китаю є характерною рисою письма Ребекки Кван. Працюючи над романом, вона активно використовувала історичні довідки, архівні матеріали та сімейні перекази. Оскільки авторка народилася значно пізніше описуваних подій і більшу частину життя провела у США, її сприйняття китайської історії формувалося передусім через бібліографічні джерела та наративи родини. Її інтерпретації поєднують глибокий аналіз історичного матеріалу з прагненням представити цю історію західній аудиторії, яка нерідко навіть не усвідомлює, що через такі алюзії та культурно-історичні образи отримує глибше розуміння китайського суспільного досвіду.

Цзюлу Фейсян, уродженка Китаю, яка все життя прожила в межах країни, обирає зовсім інший підхід. На відміну від Ребекки Кван, вона не використовує художню критику історичних подій, а натомість сприяє популяризації давнього Китаю та його культурної спадщини. Значна частина сучасних фентезійних романів, поширених на китайських онлайн-платформах, звертається до імперського періоду, подаючи його в романтизованому, естетизованому вигляді.

У романі «Фенікс» світ поділений на Небесне царство, Царство демонів і Смертний світ. Хоча Цзюлу Фейсян не спирається безпосередньо на історичні події для побудови сюжету, вона створює власну інтерпретацію, запозичуючи окремі реалії традиційного Китаю. До них належать ієрархічна модель влади, а також соціальний уклад, характерний для періоду, коли більшість населення займалася сільським господарством, а шаманізм і ворожіння мали високу цінність у суспільстві. Це, зокрема, проявляється в епізоді, де Сін'юнь демонструє свої навички передбачення, після чого до неї звертається один із синів чиновників, намагаючись здобути перевагу в боротьбі за спадкування престолу. Подібним чином до неї звертаються й пересічні громадяни, сприймаючи її вміння як авторитетний інструмент впливу на власну долю.

«– Ха, господарю, Ви просто намагаєтеся набити собі ціну. Добре, я подарую вам багатство, пошану, високу посаду... А після того, як я зійду на престол, я можу навіть призначити Вас своєю правою рукою. – Сін'юнь похитав головою: «Ні» [22].

Коли Шенлі перебувала у тілі курки вона жила у невеличкому селищі, яке жило скромне та непомітне життя та ціна м'яса була надміру для кожного. Хоча це не можна вважати прямою алюзією на конкретний період часу, однак ця життєва реалія прийшла саме з культурного уявлення, адже навіть зараз в Китаї ціна на м'ясо є досить висока, тому в імперський період – це був цінний продукт.

«Припини сперечатися. Принц Жуй щедрий: він дав мені трохи грошей. Ходімо купимо м'яса» [22].

Отже, йдеться про специфічну репрезентацію авторського уявлення та індивідуальну перспективу окреслення майбутнього. У контексті надприродних

вимірів це може проявлятися, зокрема, у зображенні таких персонажів, як наложниці, що вільно пересуваються небесним царством.

Таким чином, Цзюлу Фейсян не звертається безпосередньо до історичних фактів чи довідкових матеріалів для відтворення подій у романі. Натомість авторка орієнтується на загальну атмосферу епохи та свідомо використовує усталені художні кліше, притаманні періоди імперського правління.

Ребекка Кван, представниця китайської діаспори, обирає протилежний підхід. Вона звертається до власного історичного досвіду та колективної пам'яті діаспори, трансформуючи їх у художній матеріал. Це дозволяє їй вибудувати авторське бачення соціокультурних чинників через призму уяви, але з опорою на реальні історичні процеси.

3.3 Жанрові джерела та впливи

Важливим аспектом аналізу та порівняння фентезійної літератури материкового Китаю та діаспори є вивчення джерел, на які спираються автори під час створення наративів. Оскільки історичний розвиток Китаю супроводжувався значною культурною розбіжністю, це також позначилося на формуванні фентезійної традиції, а в сучасному літературному процесі лише посилюється. Відтак, перед письменниками постає питання цільової аудиторії та ступеня орієнтації на певний культурний контекст. Китайська фентезійна традиція значною мірою ґрунтується на концепціях сянься (仙侠) та уся (武侠), що передбачають подорож героя та звертають увагу на філософських і релігійних уявленнях. Так, у романі Цзюлу Фейсян «Фенікс» авторка звертається до даоської космології та проблематики дихотомії добра і зла. У тексті систематично використовуються елементи даоської традиції безсмертних, вірування у взаємодію Інь та Ян, концепцію п'яти елементів, а також мотиви буддійського вчення про гармонію.

Таким чином, авторка вибудовує свій наратив, спираючись на класичну китайську фентезійну традицію, у межах якої гармонія з природою, духовність та моральна сила постають як базові цінності, що превалюють над

індивідуалістичними імпульсами. Подібне колективістське та збалансоване бачення світу формує концептуальне підґрунтя для зображення жіночої емансипації, зокрема через репрезентацію кількох постатей жіночності:

- Жінка-воїтелька. Шенлі постає як шанована головнокомандувачка демонічного війська, чиї військові якості та стратегічне мислення здобувають повагу мешканців усіх світів.
- Жінка-кохання. Цзюлу Фейсян звертається до проблематики тілесності та емоційної близькості, репрезентуючи любов не як прояв слабкості, а як складну взаємодію «тендітності, прихованої за призвою недоторканності».

Жанрова специфіка уся та сянься посідає в романі ключове місце. Упродовж сюжету героїня потрапляє в низку пригод, що детермінують її особистісну еволюцію, тоді як система фентезійних елементів базується на класичній китайській моделі, яка частково перегукується із західним магічним реалізмом. Так, сама історія відбувається в період імперського Китаю, що простежується, зокрема, у сюжетній лінії, де героїня на певний час опиняється в тілі курки. Сін'юнь постає як надзвичайний ворожбит, до якого звертається син високопоставленого чиновника.

«Смертний, який може передбачати долю та знає стільки дивних утворень, але не має ні магічної сили, ні заклинань, хто ж ти такий?» [22].

Надприродна фізична сила Шенлі, що проявляється у битвах, корелює з ключовими ознаками жанру уся, тоді як її благородство, почуття обов'язку і готовність до самопожертви формують архетип лицаря-мораліста.

«— Але, побувавши на полі бою та побачивши забагато самотніх душ, які загинули в бою, — сказав Шенлі децю важким тоном. — Я не знаю, чи правильно було казати їй це, я не знаю, чи добре це було, чи погано. Але я думаю, що якщо в мене в майбутньому будуть родина та близькі, і якщо я загину в бою, найбільше я сподіватимуся, що вони забудуть мене якомога швидше. Бо минуле — це ілюзія, а життям можна назвати лише майбутнє» [22].

Особливу роль у структурі роману відіграє поняття внутрішньої сили ці, що потребує гармонізації та самоконтролю.

«Шенлі глибоко вдихнула, вбираючи в себе холодне місячне сяйво. Вона нахилилася й обережно дзьобнула білий камінь. Спалахнуло світло, і коли Шенлі розплющила очі, то побачила, як у камені тремтить і пульсує золотаве сяйво. Проте за мить воно згасло, зчезнувши без сліду» [22].

Разом з тим авторка вносить до сюжету елементи бойового мистецтва, тим самим підкреслюючи, що сила має не лише магічний початок, але також фізичну підготовку.

«Хоч її магічна сила вже й ослабла, бойові мистецтва та техніка руху залишилися глибоко вкоріненими в тіло й свідомість. Більш ніж достатніми, щоб розібратися з такими смертними. Поки Червоний гвардієць устигнув лише зойкнути від подиву, Шенлі вже вихопила зброю із його пояса. Одним легким, майже недбалим рухом пальців вона жбурнула до його ніг два шматки холодного залізного брухту» [22].

Саме ця концепція виводить наратив у площину традиційної китайської філософії. Паралельно авторка інтегрує міфологічний вимір: опис магічних царств демонів і небесних безсмертних, позбавлених людських потреб, чітко маркує складники жанру сянься.

«На відміну від Небесних жителів, яким не потрібно харчуватися для існування, демони як і люди потребують їжі» [22].

Метаморфози героїні, включно з можливістю перевтілення у фенікса, черпають початки з китайської міфологічної та літературної спадщини, так само як і концепції гармонії п'яти елементів та взаємодії Інь і Ян.

«Вона була народжена Феніксом, хоча й мала людську подобу та в ній було сховано стародавній артефакт — Лазурну перлину» [22].

Ідея «світів-близнюків», що співіснують у стані рівноваги, демонструє тяжіння авторки до класичної китайської моделі космологічного мислення та засвідчує її орієнтацію на китайську читацьку аудиторію.

На відміну від цього, Ребекка Кван, представниця китайської діаспори, яка сформувалася в контексті західної літературної традиції, звертається до фентезійної моделі, що успадковує епічну структуру, характерну для творів Толкіна та його послідовників. У центрі уваги постає не гармонія з природою чи філософська подорож героя, а процес особистісного становлення, соціальні конфлікти та індивідуальна трагедія. Фокус оповіді зміщується до військово-політичної проблематики, що загалом властиво західному героїчному фентезі. «Макові війни» демонструють еволюцію цього підходу: авторка відтворює події, натхненні Другою маковою війною та подальшим повстанням, подаючи їх крізь призму внутрішніх переживань головної героїні.

Протягом трилогії Жинь переосмислює базові категорії свого буття — владу, віру, дружбу, мораль, а також власну ідентичність.

«Нарешті вона збагнула, що це означало. Вона знала, що робити далі. І йшлося не про те, щоб відступитися. Йшлося про довгострокову гру. Йшлося про виживання» [20, с. 573].

Таким чином, емоційно-психологічний вимір набуває центральної функції у побудові наративу, що відповідає традиції західного фентезі. Водночас у романі присутні:

- елементи східної жанрової системи: концепт сили кі (ці):

«Вона заледве згадала, що треба зігнутися, аби безпечно перенаправити кі через своє тіло в землю» [19, с. 128].

- гармонія п'яти елементів:

«У гарного знавця бойових мистецтв ці п'ять елементів будуть урівноважені. Якщо зможеш контролювати кожен із них однаково вправно, тебе вже ніхто не спинить» [19, с. 121].

- різноманітні бойові техніки:

«— Праву стопу виставляємо, вказуємо нею прямо. Ліву стопу назад, перпендикулярно прямій лінії правої. Переносимо вагу вперед, піднімаємо ліву ногу... Жинь розуміла, чому Сідзіню це здавалося гарним тренуванням рівноваги.

Але також вона розуміла, чому Сідзінь категорично не радив займатися на самоті» [19, с. 108].

І власне ця їхня ритуалізована структура прямо відсилає до уся, однак уже не в чистому його вигляді, а в поєднанні із західною концепцією пригоди героя.

Залучення пантеону богів і міфічних істот співвідноситься з моделлю сянься, а родини Цари та Чаґханя, а також Цике, які здатні вступати у контакт із божественним, функціонують як аналог храмових або кланових структур, характерних для цього жанру.

«У цьому і є маленька відмінність. Ви, нікарці, єдиний народ, достатньо дурний, щоб прикликати богів у цей світ. Ми, кетреїди, ніколи й не мріяли про дурість, яку коять ваші шамани» [21, с. 364].

Проте між текстами двох авторок виникає принципова відмінність. Якщо Цзюлу Фейсян застосовує повну трансформацію героїні в божественний образ, то Ребекка Кван моделює гібридний тип взаємодії з надприродним: прикликання богів не передбачає повного перевтілення, а лише часткове набуття їхніх рис та сил.

«Суні виявився гігантським чоловіком із хлоп'ячим обличчям. Його руки та ноги вкривало густе золотаве волосся. Волосся було більше, ніж Жинь коли-небудь бачила на чоловікові. Хода Суні була дещо дивною — немовби в людиноподібної мавпи, немовби він волів пересувався по деревах, а не прямо йти по землі. Його руки були майже такі ж в обхваті, як увесь тулуб Жинь» [19, с. 277].

Такий підхід зумовлений необхідністю адаптації східної естетики до очікувань західного читача, не знайомого з традиційною китайською структурою фентезі. У результаті Кван створює гібридну форму військово-політичного фентезі, що інтегрує східні концепти у західну жанрову модель та здобуває значний міжнародний резонанс.

Отже, можемо стверджувати, що представниця материкового Китаю формує образ героїні, виходячи з принципів космічної гармонії та традиційного світогляду, тоді як авторка діаспори апелює до західних моделей героїчного,

войовничо-політичного фентезі, конструюючи наратив через призму індивідуального досвіду, конфлікту та кризового становлення особистості.

Висновок до розділу 3

Підсумовуючи вищезазначене, сучасне фентезі продовжує використовувати міфологію як основу для створення світів, оскільки східна культура в багатьох аспектах протистоїть уявленням Заходу. Навіть діаспора, яка зростала під впливом західного світу, схиляється до використання саме китайської традиції.

Однак важливим є те, як саме вибудовується й висвітлюється це питання. Цзюлу Фейсян користується знаннями як константою не лише реального, а й вигаданого світу. Її роман «Фенікс» описує події, що відбуваються у потойбічному світі, де живуть боги та безсмертні. Вона застосовує прийом ремінісценції не щодо конкретних персонажів, а радше щодо уявлень про будову та реалії життя. Так авторка пояснює смертність богів і походження їх народження, існування місць сили та інших явищ. Вона використовує узагальнені міфологічні мотиви як плацдарм для власної творчості.

У той час Ребекка Кван робить цю інформацію джерелом створення: усі магічні елементи в її творах напряду запозичені з китайської міфології, проте мають власну інтерпретацію. Крім того, вона формує збірний образ, демонструючи багатогранність релігії та її пристосування до різноманіття культурних впливів.

Зрештою, обидві авторки дотримуються єдиного курсу щодо використання магії у своїх творах, лише по-різному його корелюючи. Однак переважно міф і магія відіграють важливу роль у побудові їхніх художніх світів.

Цього не можна сказати про насиченість історичними подіями. Ребекка Кван, яка скористалася історичними фактами періоду XX століття, інтерпретує їх крізь феміністичний дискурс: у її творах жінка приймає рішення, що призводять до трансформацій та катастроф, але водночас — до переосмислення суспільства. Сюжет сповнений різноманітних моментів, які значною мірою

відповідають історичним подіям, хоча іноді поєднуються з вигаданими елементами. Це дозволяє авторці не лише художньо відтворити, а й засудити рішення періоду падіння останнього імператора та подальших кривавих воєн, що сформували подальший історичний курс.

Цзюлу Фейсян натомість не застосовувала історичних прийомів для відтворення реальних подій, однак, з огляду на жанрові вимоги, використала образи імперської доби для наповнення історії міфопоетичним змістом.

Однак, попри відмінності у використанні міфів та історії Китаю, Р. Кван та Ц. Фейсян використовували класичні жанри уся та сянься, як підґрунтя створення власного фентезі, тим самим віддаючи данину китайській літературній традиції, яка бере свій початок від класичного роману «Подорож на Захід».

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що міфи й досі залишаються надзвичайно важливим чинником у розвитку сучасного фентезі, оскільки дозволяють зрозуміти сучасну інтерпретацію давніх уявлень крізь призму нових культурних змін. Водночас історична складова зберігає особливе значення переважно для діаспорної літератури, яка зосереджується на цінуванні минулого та прагненні ще раз переосмислити романтизований період історії. Хоча, зрештою, кожна з авторок застосовує власний, унікальний підхід.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило зробити низку ключових висновків щодо специфіки феміністичного дискурсу в сучасній китайській фентезійній прозі на матеріалі творів авторок материкового Китаю та діаспори.

Інтенсивність та характер феміністичного дискурсу безпосередньо корелюють із соціокультурним контекстом. Материковий Китай демонструє модель «пом'якшеного» фемінізму, де сильні жіночі образи (воїтельки, лідери) часто поєднуються з рисами, успадкованими від традиційного дискурсу, такими як самопожертва заради кохання. На противагу цьому, література діаспори тяжіє до радикального фемінізму, що виражається в рішучій боротьбі персонажок з патріархальними структурами та послідовному руйнуванні конфуціанського архетипу «жінки-домогосподарки».

Еволюція жіночих образів свідчить про значну трансформацію: від класичних моделей («журлива жінка») та маоїстського ідеалу («сталена жінка») до різноманіття архетипів, заснованих на внутрішній силі, інтелекті та професійних навичках. Ця диверсифікація включає також розвиток «квір-літератури» в мережевому просторі, що свідчить про розширення меж жіночого самовираження.

Чоловічі персонажі в рамках феміністичного дискурсу не піддаються демонізації, але їхня роль переосмислюється. У прозі материкового Китаю вони часто представлені як ідеалізовані супутники або рушійна сила сюжету. У літературі діаспори спостерігається більша схильність до створення неідеалізованих, комплексних образів, що відповідає загальній критичній оптиці.

Міфологічні та історичні інтертексти використовуються авторками по-різному, що зумовлено культурним середовищем: Цзюлу Фейсян (материк) працює в парадигмі прямої культурної спадкоємності, використовуючи легендарні мотиви (сакральні гори, міфічні істоти) як органічну основу для

побудови сюжету. Ребекка Кван (діаспора) застосовує методи збірного образу, авторської інтерпретації та прямого запозичення, радикально переосмислюючи традиційні символи (наприклад, Фенікс як втілення помсти). Крім того, її творчість характеризується використанням алюзій на реальні історичні травми Китаю (Нанкінська різанина, Опіумні війни), які, будучи інтегрованими у фентезійний наратив, слугують інструментом критичного осмислення історії та формування ідентичності діаспори.

Публікаційні стратегії також розрізняються: материкові авторки активно використовують можливості мережевої літератури та адаптивних видавництв для просування на міжнародній арені, тоді як авторки діаспори орієнтуються на класичні моделі західного книжкового ринку.

Таким чином, феміністичний дискурс у китайській літературі не є єдиним явищем, а розгалужується на дві виразні парадигми. Материкова традиція, будучи обмеженою конфуціанською спадщиною, демонструє пошук компромісу між новими ідеалами жіночності та традиційними цінностями. Література діаспори, інспірована радикальними західними теоріями, виступає як інструмент соціальної критики та формування нової, незалежної жіночої ідентичності в умовах міжкультурного діалогу.

Отримані результати та висновки даного дослідження відкривають низку перспективних напрямів для подальшої наукової розвідки. Актуальним є аналіз того, як сприймаються перекладені твори китайських авторок (як материкових, так і з діаспори) західною аудиторією. Це може включати як аналіз критичних відгуків у західній пресі, так і дослідження особливостей перекладу феміністичної термінології та культурно специфічних концепцій, а також вивчення читацьких обговорень у соціальних мережах та на онлайн-платформах.

Перспективним є порівняння творчості китайських авторок із письменницями з інших східноазійських країн (наприклад, Японії, Південної Кореї, Тайваню), які мають схожу конфуціанську спадщину, але різний політичний та соціальний контекст для розвитку феміністичного руху. Також

актуальним є дослідження трансформації маскулінності в китайській жіночій прозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1) Ісаєва Н. Інтер'єр «внутрішніх покоїв» у дзеркалі китайської традиційної жіночої лірики // Закарпатські філологічні студії. 2024. 37. с. 323–330.
- 2) Zhang Y. Building a national literature in modern China: Literary criticism, gender ideology, and the public sphere // Journal of Modern Literature in Chinese. 1997. Vol. 1, № 1. С. 47–74.
- 3) 陳平原. 二十世紀中國小說史. 北京 : 北京大学出版社, 1989.
- 4) Chow R. Mandarin Ducks and Butterflies: Female Melancholy as Fiction and Commodity // Selected Papers in Asian Studies: Western Conference of the Association for Asian Studies. 1985. No. 21. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/wcaaspapers/vol1/iss21/1>
- 5) Fiss G. Feminine and Masculine Dimensions of Feminist Thought and Transcultural Modernism in Republican China // Frontiers of Literary Studies in China. 2014. Vol. 8, № 1. С. 101–125.
- 6) Larson W. The End of «Funi Wenxue»: Women's Literature from 1925 to 1935. Durham : Duke University Press, 1993.
- 7) Hird D. Masculinities in China // Routledge Handbook of East Asian Gender Studies. 2019. С. 350–366.
- 8) Liu L. H. Invention and Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature // Gender Politics in Modern China. Durham : Duke University Press, 1993. С. 33–57.
- 9) Ni Y. Rematerialising Chinese feminism: socialist memories and new problematics // Feminist Review. 2024. Vol. 138, № 1. P. 68–83. DOI: 10.1177/01417789241292621
- 10) Луцюк М. Мережева література Китаю: феномен популярності // Питання сходознавства в Україні. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2024. С. 40–42. URL: <https://ekhnuir.karazin.ua/handle/123456789/18552>

- 11) Ma W., Chen Zh., Li Y., Ju G., Chen Y. The shackles of gender still exist: Chinese women authors' consciousness in boys' love fiction // Chinese Journal of Sociology. 2024. Vol. 10, № 1. С. 19–58.
- 12) Ісаєва Н. Проблемно-тематична парадигма китайської жіночої прози початку ХХ ст.: шлях до самовизначення // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2015. Т. 2, № 19. С. 85–89.
- 13) Луцьюк М. Роман «Подорож на Захід» у Чен-Еня як прецедентний текст сучасного китайського фентезі. Київ, 2025. URL:
- 14) Тан Ф. Literary Fantasy in Contemporary Chinese Diasporic Women's Literature: Imagining Home. Lexington Books, 2019.
- 15) Бекетова А. Літературна інтерпретація міфу в сучасному китайському фентезі (на матеріалі роману Цзян Наня «Оповідь про дев'ять летючих островів (九州缥缈录)») // II Всеукраїнський форум молодих сходознавців [Електронне видання]. 2024. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/49898/1/M_Lutsiuk_KNF.pdf
- 16) Savitt J. Female Stereotypes in Literature (with a focus on Latin American writers) // Curriculum Units by Fellows of the Yale-New Haven Teachers Institute. 1982. Vol. 5. С. 1–21.
- 17) Turello E. Modern-Day Fantasy: The Progressive Role of the Active Female. 2021. Vol. 4. № 1. URL: <https://digitalcommons.sacredheart.edu/shusolar/vol4/iss1/3>
- 18) Nasriddinov D., Safarov Yoqub. Comparative Study of the Conflict, the Clot, and the Characters in Women's Fantasy Fiction // Academic Scientific Research. 2025. Vol. 8, № 9. С. 3–9.
- 19) Кван Р. Макова війна / пер. з англ. А. Литвиненко. Харків : Жорж, 2023. 496 с.

- 20) Кан Р. Полум'яний бог / пер. з англ. А. Литвиненко. Харків : Жорж, 2023. 584 с.
- 21) Кван Р. Республіка Дракона / пер. з англ. А. Литвиненко. Харків : Жорж, 2022. 616 с.
- 22) 九鹭非香. 与凤行. 2014.
- 23) Кемпбелл Д. Тисячоликий герой. Київ : Альтернативи, 1999.
- 24) McKenzie S. D. Custodial Heroes, Moral Soldiers, and Willing Sacrifices: Heroic Masculinity in Modern Epic Fantasy : Thesis. Regina : Faculty of Graduate Studies and Research, University of Regina, 2009. URI: <https://hdl.handle.net/10294/13725>.
- 25) Мельник Н. Місія людини в філософії стародавнього Китаю: конфуціанство і даосизм // Філософські та культурологічні проблеми людства очима студентства : матеріали IV Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. Миколаїв : Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова. 2022.
- 26) 1. Interview | R.F. Kuang. Reading Women. URL: <https://www.readingwomenpodcast.com/blog/interview-with-r-f-kuang>.
- 27) Zhu L. Fenghuang and Choenix: Translation of Culture // International Journal of Languages, Literature and Linguistics. 2020. Vol. 6, № 3. С. 122–128.
- 28) Cotter C. Choenix and Fowl: Birds of a Feather // Emerging Infectious Diseases. 2005.
- 29) Zhu L. Fenghuang and Choenix: Translation of Culture // International Journal of Languages, Literature and Linguistics. 2020. Vol. 6, № 3. С. 122–128.

ДОДАТКИ

Оригінал та переклад проаналізованих прикладів

Оригінал	Переклад
«敢拦本王，有胆色。»沈璃眸光一凛，一柄银色长枪在掌心一转，枪刃划出银色弧度，杀气自周身澎湃而出，震荡衣角：»尽管来战！»	— Ти смієш піти проти мене? Таким ти вже хоробрим став, — в її очах загорілася жага як вона сильніше стиснула спис. Лезо прутко окреслило дугу у повітрі і вбивча аура вирвалася з тіла. — Тож биймося!
自幼便极受关注，在她五百岁时第一次立战功之后魔君便封她为碧苍王，此后更是殊荣加身，放眼魔界谁敢轻慢她一句，	Відтоді як вона отримала свій перший військовий подвиг, у віці п'ятисот років, Цар Демонів коронував її як Біхайцан і з того часу вона отримала ще більше почесей. Тож, хто у світі демонів посмів висловити неповагу до неї?
沈璃忧心魔界尚有残留的瘴气会对他有所妨碍，径直带着他去了人界，买了间小屋，一如当初他还是行云的时候。	Шенлі хвилювалася, що залишки міазмів у Царстві Демонів зможуть зашкодити, тому вона забрала його до людського світу та купила маленький будинок, як і тоді, коли він ще був Сін'юнем.
被金色发带高束起来的长发随风而舞，衣袂翻飞间，被唤为碧苍王的女子缓缓道：»本王不回。»她的束身黑袍上绣着张扬的牡丹，一如她的声色，有着女子少有的英气和魄力，»谁的令也没用。»	На її чорному халаті яскравими королями розійшлися вишиті півонії. В її голосі, що йшов прямо з серця, було чути героїчний дух та мужність: — Я не схилюсь перед жодним наказом.

此次天外天松动，稍后我自有补救之法。人界山林烧毁，我也愿承担责任。唯独沈璃，我一步也不会退。	Зараз на Небесах коїться безлад, але я спробую це виправити потім. Зараз я готова взяти всю відповідальність за спалювання гір та лісі у людському світі. Я, Шенлі, не відступлю ні на крок.
沈璃记得，拂容君与行止神君在我魔界之时，魔界上下虽算不得倾国力以待，但也是礼数周全，而今沈璃才来第一晚，下了毒的饭菜尚在桌上，空气中仍有异香，银针沈璃也还留着，仅这一夜便收到三分重礼，敢问天帝，天界便是如此待客？	Шенлі пам'ятає, що коли Фу Жунцзюнь та Сін Чжишенцзюнь прийшли до мого Царства Демонів, усі поставилися до них з усією повагою. А тут лише перша ніч для Шенлі, як їй подали отруєну їжу, яка стоїть у кімнаті з ядучим запахом та вона ще досі тримає голку просякнуту небезпечною речовиною. О ці небесні дари. Варто все ж запитати у Небесного імператора чи це така гостинна традиція у їхніх краях.
所以我只好带着这孩子躲到此处来。哪想这山里可以吃的东西也少得可怜，无奈之下，我们才想到此下策，打劫路人的银钱食物，用于维持生计。	Тож у мене не було іншого вибору, окрім як сховатися тут з дитиною. Але в горах було так мало їжі. У нас не було іншого вибору, окрім як вдатися до грабунку перехожих, щоб дістати гроші та їжу, аби звести кінці з кінцями.
景惜的爹看起来只是个普通的道人，而她的那景言哥哥竟与上一世的睿王长得太过相似。而此时，景言身边正躺着一个粉衣女子，看样子是生了病，正在昏睡当中。那女子的模样虽与上一世的叶诗也有所相同。	Батько Цзін Сі виглядав як звичайний даоський священник, але її брат Цзін Янь мав разючу схожість з королем Жуєм з її попереднього життя. А біля нього лежала непритомна жінка в рожевому вбранні, що скидалася на Є Ши з попереднього життя.

直至所有人都走完，沈璃才撤了火焰，抱着行止，静静坐着：»你自由了。»她声色沙哑，»你看，没人会再用神的身份禁锢你了。»	Тільки після того, як усі пішли, Шенлі прибрала полум'я, обійняла Сінчжі та прошепотіла: — Ти вільний. — Її голос був хрипким: — Тепер ніхто більше не використовуватиме статус бога, щоб ув'язнити тебе.
«王上。»墨方声音低沉，»墨方仅能助你至此。保重。»言罢，他用尽全力推了沈璃一把。	— Ваша Величносте, я допоможу. Будьте обережні. — тихо промовив Мо Фан і щосили штовхнув Шенлі.
«王上。»墨方打断她的话，垂眸说着：»不管墨方意愿如何，只要是你的命令，我都会去做。»	— Ваша Величносте, — перебив її Мо Фан і, опустивши очі, сказав: — Якими б не були мої бажання, ваш наказ - це закон і я його виконаю.
如是也好，近来我身子疲乏，不想动弹，那天界送来的百花宴的请帖，便由你代我去吧。好歹你日后也是要嫁过去的，早些去熟悉一下天界的环境也好。»	Останнім часом в мене зовсім немає сил. Піди за мене на бенкет Ста квітів у Небесному царстві. Зрештою, тобі треба знати у яке місце тебе видають заміж. Так і при звичайшся швидше.
与此同时，另外两名女子皆出现在屋内，一人将大眼丫头扶了起来，三人一同瞪着沈璃，一副同仇敌忾的模样：»拂容君从来不是你这样的人可以私占的。»	Одна з них допомогла дівчині з великими очима підвестися, після чого всі в трьох вони грізно поглянули на Шенлі, а в їх очах читалося: «Ти не гідна Фу Жунцзюня.
«皇爷爷.....»拂容君两眼泪一含，欲言又止的瞅了行止一眼，本还觉得不好意思，但心里一琢磨，左右也是挨	— Імператоре... — Фу Жунцзюнь з очима, повними сліз, кинув нерішучий погляд на Сінчжи. Спершу йому було

骂，有外人在至少不会骂得那么难听，»皇爷爷，那魔界的碧苍王，孙儿实在不能娶啊！»他痛哭，»孙儿有疾！会影响两界关系啊！»	ніяково, та, трохи подумавши, вирішив, що сваритимуть у будь-якому разі, а при сторонніх принаймні не так жорстко. — Імператоре, я не можу одружитися з Біцанваном з Демонічного царства, — вигукнув хлопець крізь сльози. — Я дуже хворий! Це ж вплине на стосунки між двома світами!
是苻生，这些日子日日来拷问她的人，也是抓她来这里的人，在经历过那样的炙烤之后，沈璃觉得自己是凤凰，天赋异禀，大约不怕火，然而这个家伙居然也没有死，这便令人有些难以置信了。	Це був Фу Шен — той самий, хто останнім часом щодня приходив її катувати, і той, хто привів її сюди. Після тих пекельних тортур Шенлі вже почала вважати себе феніксом — істотою з небесним даром, якій не страшний вогонь. Однак те, що цей чоловік теж не загинув, видавалося їй майже неймовірним.
方才一时欣喜竟然忘了她识得的那个人小荷已经为他喜欢的人牺牲了自己	Щойно зрадівши, вона згадала, що та Сяо Хе, яку вона знає, віддала життя заради свого коханого.
许是吸食了我们心里的那些情绪与欲望。	Можливо, воно поглинуло емоції та бажання наших сердець.
雪祭殿是魔界禁地，与魔族镇守的墟天渊一样，是镇压极厉害的妖物之地，而与墟天渊不同的是。雪祭殿中	Як Сюйтаньюань, що знаходиться під охороною демонів, Снігова жертвна зала – заборонене місце для демонів, де ув'язнюють непокірних злих духів.

封印的咒力比墟天渊更强，但却只能封印一只妖物。而	
«呵。»太子冷笑，»公子无非是想抬抬身价罢，成，你若能算中我心中之事，我允你荣华富贵高官厚爵，若待我登基之后，奉你为国师也不是不可。» 行云摇头：»不去。»	– Ха, господарю, Ви просто намагаєтесь набити собі ціну. Добре, я подарую вам багатство, пошану, високу посаду... А після того, як я зійду на престол, я можу навіть призначити Вас своєю правою рукою. – Сін'юнь похитав головою: «Ні».
«别吵了，睿王大方，给了我一些银钱，今天去买肉吃吧。»	Припини сперечатися. Принц Жуй щедрий: він дав мені трохи грошей. Ходімо купимо м'яса.
一个凡人，能算天命，又懂如此多的稀奇阵法，但却没有法力不会法术，你到底是什么人？	Смертний, який може передбачати долю та знає стільки дивних утворень, але не має ні магічної сили, ні заклинань, хто ж ти такий?
«不过上过战场，看了太多战死的孤魂。»沈璃话锋微带沉重，»我不知今日这般劝她是对是错，也不知今日这般是好是坏，但我想，若日后待我有了亲人爱人，我若战死，心里最希望的，定是让他们快些忘掉我。因为以前已成虚妄，只有以后才能称作生活。»	— Але, побувавши на полі бою та побачивши забагато самотніх душ, які загинули в бою, — сказав Шенлі дещо важким тоном. — Я не знаю, чи правильно було казати їй це, я не знаю, чи добре це було, чи погано. Але я думаю, що якщо в мене в майбутньому будуть родина та близькі, і якщо я загину в бою, найбільше я сподіватимуся, що вони забудуть мене якомога швидше. Бо минуле — це

	ілюзія, а життям можна назвати лише майбутнє.
沈璃深呼吸，将月华之气吸纳入体，她俯身轻啄白石，光华一胜，沈璃一睁眼，看见白石之中金光不停的蹿动，但最后仍是消失无际。	Шенлі глибоко вдихнула, вбираючи в себе холодне місячне сяйво. Вона нахилилася й обережно дзьобнула білий камінь. Спалахнуло світло, і коли Шенлі розплющила очі, то побачила, як у камені тремтить і пульсує золотаве сяйво. Проте за мить воно згасло, щезнувши без сліду.
但武功身法却是牢记于心的，对付这几个凡人简直绰绰有余。在红领侍卫尚未反应过来之际，他手中举着的腰牌便被沈璃夺了过去，她双手一掰，只听一声脆响，两块废铁被掷在红领军士脚下，»你教教我这两个字怎么写啊。«	Хоч її магічна сила вже й ослабла, бойові мистецтва та техніка руху залишилися глибоко вкоріненими в тіло й свідомість. Більш ніж достатніми, щоб розібратися з такими смертними. Поки Червоний гвардієць устигнув лише зойкнути від подиву, Шенлі вже вихопила зброю із його пояса. Одним легким, майже недбалим рухом пальців вона жбурнула до його ніг два шматки холодного залізного брукху.

Переклад уривка з роману Цзюлу Фейсян «Фенікс»

Оригінал	Переклад
第一章 第一节 黑云忽如其来欲摧城，云中雷霆滚滚，城镇中人们皆避不出户，唯有城西一处普通民宅的主人推开后院的门，院中修竹与藤架被大风拉出簌簌声响，他的发丝与衣摆如同飘落的竹叶一样随风而飞舞。 «天气……变得糟糕了啊。」唇角一丝弧度扬起，他仰望天空，但见黑云之处有一点银光慢慢坠下消失在城外山野之间，»有变数。» 第二日，行云身着青衣白裳走过热闹集市，嘈杂的声音中仿似有另一种声音在召唤着他，让他不由自主的脚步一顿。«卖鸡咯，肥鸡啊！」摊贩招呼的声音在耳中格外响亮，他脚跟一转往那方走去。 鸡篓之中，十数只鸡挤在里面，其中有一只无毛的鸡看起来格外醒目。只是它精神看起来极其不好，	Розділ 1 Глава 1 Темні хмари неочікувано насунулися на місто, громовиці так лякали людей, що ті ховалися по домівках. Лише єдиний хлопчина байдуже відкрив бамбукові віконниці, з яких можна було побачити двір. Вітер, який гуляв вуличками, все підіймав волосся та одяг немов запрошуючи на танок. — Яка жахлива погода, — промовив він як раптом серед сірих хмар з’явилося дивне сріблясте світло, яке повільно спускалося з небес та зникало за обрисами міста. — А може й просто дивна. Наступного дня Сін’юнь вбравшись в чорно-білу одяжину відправився на жвавий базар. Серед усього цього гамору щось змусило його зупинитися. — Купляйте свіженьких курок! Жирненькі! — продавець все припрошував до його лавки. Сін’юнь підійшов до чоловіка.

垂头低目一副快死了的模样。行云目不转睛的盯了它许久，然后笑道：「我要这只。」

摊贩应了一声：「哎，这只鸡太丑，要的话我就给你算便宜点……」

「不用。」行云摸出钱放在摊贩手中，「它值这个价，卖便宜了它不会不高兴。」

鸡还会生气？摊贩挠头目送他走远，转头摊开手掌一看，愣了许久，忽然大喊道：「哎！公子你给的这些钱不够买那只肉鸡啊……哎！那位公子！哎！喂！哎呀！小混蛋你给老子站住！你钱给少了！」

而行云已早不见了人影。

世界混沌一片，迷迷糊糊之中沈璃看见满脸胡茬的粗壮大汉向自己走来，他毫不客气的将她拎住，奸恶的一笑。

「狗胆包天的家伙！放开本王！」
「皮肤火辣辣的疼痛起来，她拼命的挣扎，用尽全力的想要逃跑，可太过

З десяток курок товклися у тісній бамбуковій клітці, однак серед них була одна, яку складно було не помітити. Вона виглядала вкрай кволою, вона була зовсім знічена наче ось-ось помре. Сін'юнь довго на неї витріщався, а потім сказав:

— Дайте цю.

— Ця курка вже геть погана. Так вже й бути, продам тобі подешевше, — відповів продавець.

— Не варто, — Сін'юнь заперечив та поклав руку на стіл. — Вона того вартує. За нижчу ціну, скаже, що поскупився.

Курки вміють сердитися? Торговець розгублено провів рукою по волоссю, потім розвернувся, безпорадно розвів руками й раптом різко вигукнув услід:

— Гей, тут не вистачає, от тобі й покупець. От поганець, обвів мене довкола носа. Тут геть грошей мало!

А від Сін'юня й тіні не лишилося.

Серед цього хаосу світу Хундуня¹, Шеньлі розплющила очі та побачила нечіткий силует чоловіка,

¹ У китайській міфології бог Хаосу

虚弱的她还是被人从背后紧紧的扭住胳膊，绑住双腿，然后……

拔光了浑身的羽毛。

混账东西！有胆解开绳索与她一战，她定要戳瞎这没见识的凡人一双狗眼！

恶梦惊醒，沈璃粗粗的喘着气，缓了好一会儿她才在青草地上慢慢抬起头，左右一打量，这好似是哪户人家的后院，有用石子砌出来的小池塘，有刚发了嫩芽的葡萄藤，藤下还有一把竹制摇椅，上面懒懒的躺了一个男子，不是满身横肉的猎人，也不是一脸猥琐的鸡贩，而是一个青衣白裳的白净男子，他闭着眼，任由透过葡萄藤的阳光斑驳的落他一身。

沈璃不适时的呆了一瞬，即便见过不少美男子，但拥有这般出尘气质的人即便是天界的神仙也没有几个吧……沈璃转开目光，现在可没时间沉迷与美色，沈璃知道若她在一个地方待久了必定会被人发现，她得赶快走……

який направлявся до неї, схопив та лукаво посміхнувся.

— Ах ти покидьку, відпусти мене! — у неї боліла кожна частинка її тіла, але вирватися не могла, бо руки та ноги міцно зв'язані та й сил зовсім не лишалося. На її тілі не лишилося жодної пір'їнки…

Який же він покидьок! Як тільки вона звільниться, одразу ж йому очі виколе, цьому невігласові!

Шенлі різно прокинулася від кошмару, її груди здіймалися у намаганнях схопити якомога більше повітря. Коли трохи отямилась, повільно підвела голову й оглянулася. Здавалося, вона була у чиємусь подвір'ї: невеличкий ставок, обкладений камінцями, виноградна лоза, що тільки-но взялася ягодами, а під нею — бамбукове крісло, на якому тихо сидів чоловік. Це був не той кремезний мисливець чи продавець. Його шкіра здавалася майже прозорою, що лише підкреслювала синьо-біла одежина. Він сидів із заплученими очима дозволяючи сонячному світлу падати на нього плямистим візерунком.

«啊，起来了。 «沈璃还没站起来，便听见男子带着初醒的沙哑道：»我还以为会死掉呢。 «沈璃转头看他，只见男子坐在摇椅上，连身子也没挪一下，望着她一笑，随手将手里的馒头屑往她这方一洒，然后嘴里发出了贱贱的逗鸡声，»咯咯哒。»

逗……逗鸡！

沈璃霎时僵住，她原身虽是凤凰，但自打出生便是人形，且衔上古神物碧海苍珠而生，自幼便极受关注，在她五百岁时第一次立战功之后魔君便封她为碧苍王，此后更是殊荣加身，放眼魔界谁敢轻慢她一句，今日……今日她这魔界一霸竟被个凡人当家禽调戏！简直是奇耻大辱！

沈璃咬牙努力的想站起来，但她不曾想墨方在她心口旁扎的那一剑竟是如此的厉害，让她到现在也无法动弹。她躺在地上抽搐了好一阵，愤恨之余又无奈之极，但她抬头一望，男子眉眼弯弯，又对她招了招手：»鸡来鸡来。»

来你大爷！沈璃暴怒而起，拼命往上一蹭，蹦跶起来，可扑腾了不

Шенлі вражено завмерла. За життя вона бачила чимало красивих людей, але навіть серед Небесних богів рідко траплялися такі. Але вона не могла витратити дорогоцінний час на споглядання. Чим довше вона затримається — тим більша ймовірність, що її викриють. Треба якомога швидше забиратися звідси.

— О, ти прокинулася, — сонно пролунало, ще до того як вона встигла підвестися. — Я вже думав, що ти помреш.

Шенлі повернула голову: незнайомиць все ще сидів у кріслі. Він посміхнувся та кинув в її сторону жменьку хлібних крихт, ще й почав дразливо звати:

— Куд-кудах, куд-кудах.

Шенлі на мить остовпіла від подиву. Вона — була народжена Феніксом, хоча й мала людську подобу та в ній ховався стародавній артефакт — Лазурна перлина. З дитинства її оберігали, а після першої перемоги Цар Демонів дарував їй титул Біцан. Її шанували, боялися, перед нею схилялися. Ніхто в Царстві демонів не смів і слова в її сторону

到一尺的距离便狠狠摔在地上，尖喙着地刚好戳在一块馒头屑上。

«莫急莫急，这儿还有。 男子说着，进屋拿了一个大馒头出来，在她面前蹲下，递到她面前，温和一笑，»给。»

谁要你施舍了！沈璃恨得咬牙切齿，但形势逼人，她只有双眼一闭，用喙在地上戳了个洞，将脑袋塞里边，恨不能把自己埋里面死了算了。

男子盯着她光秃秃的头顶，倏地唇角一勾，笑道：»不吃么，那先洗个澡好了。 说着，将她两个翅膀一捏，拎着便往池塘那方走去。

咦.....等等！什么情况！洗澡？谁说要洗澡了！混账东西！放开本王！只要你敢动本王一根毫毛！一根毫毛.....

沈璃愣愣的望着池塘倒影中的自己.....真是一根毫毛，也没有了.....

昨日她被墨方那一剑扎回原形，落入山野林间，被猎人捡到，她

сказати. І зараз... величну повелительку, якийсь смертний прийняв за худобу! Неймовірна ганьба!

Стиснувши зуби, вона спробувала підвестися, та меч Мофана поранив її так, що вона не могла ступити й кроку. Вона довго лежала, почуття безпорадності та злості вирували їй у грудях. Глянувши на чоловіка було помітно дивну гримасу, він покликав її:

— Йди сюди, давай-давай.

Та йди ти до біса! Вона з усіх сил змахнула крилами, намагаючись підстрибнути, але так і гепнулась назад.

— Не поспішай, не поспішай, вистачить на всіх, — заспокоював її чоловік, зайшовши в середину по ще одну булку. Він присів біля неї та простягнув буханець. — Тримай.

Та хто ти взагалі такий! Злість аж гризла Шенлі зсередини, їй хотілося провалитися під землю та тихо померти.

Чоловік подивися на неї і раптом усміхнувся:

知道自己那一身金灿灿的毛被人拔了去，但万万想不到的是那糙爷们的猎人竟如此过分的心灵手巧啊！这是将她拿到滚水里去烫了一遍吧！浑身上下一根毛也没有了啊！一根也没了啊！他到底是怎么做到的啊！沈璃欲哭无泪，她恍然记起前些日子还在笑朝中一文臣谢顶，她那时糊涂，不明白为何他会哭，现今真是恨不能把那时的自己戳成筛子，是她嘴贱，今日遭了报应了……

「洗澡咯。」「还不等沈璃将自己的造型细细品味一遍，男子突然手一甩，径直将她扔进池塘里。

一落下去沈璃便呛了几口水，生存的欲望让她两只没毛的翅膀不停的扑腾，男子本还在笑她胆小，但见沈璃扑腾得实在厉害，眉头一皱苦恼问道：「咦，你不会水吗？」

你家鸡会水吗！你到底是多没有常识啊！

重伤在身，没有法力，这般折腾了一会儿她已经撑不下去了，就在她以为自己今日会被一个凡人玩死在手里的时候，一根竹竿横扫而来，忽

—— Якщо немає бажання їсти, то час для ванни. — Чоловік схопив її під крила та потягнув в сторону ставка.

Гей, гей! Яка ще ванна? Хто тут хоче приймати ванну? А ну відпусти мене негіднику! Та нехай, ти, лише торкнешся хоч однієї волосинки на моїй голові! Однісінької!

Коли Шенлі глянула у відображення вони, то побачила, що там і пів волосинки немає…

Вчора Мофан, своїм мечем, повернув її до первісної форми та відкинув її за ліси та поля, де її знайшов мисливець. Вона пам'ятала скубання, але й гадки не мала, що це роблять так вправно! Та її наче окропом облили! Пір'їнки не зосталось. Жоднісінької! Як він так зробив? Дівчина просто хотіла розплакатися, але й сліз не знайшлося. Раптом їй загадалося як вона насміхалася над чиновником, який почав лисіти. Тоді їй розуму не вистачило, щоб усвідомити чому він плаче. Тепер вона хотіла дати по голові своїй минулій «я». Все повертається сторицею, буде їй урок.

的把她挑起，捞到池塘边上来，男子蹲下身意思意思的按了按她光溜溜的胸脯：»保持呼吸，不要断气，这样你就能活下来了。»

湿漉漉的身体不受控制的抽搐着，昏迷之前，沈璃目光死死的瞪着他：这家伙是故意折腾他的吧！绝对是故意的吧！

眼瞅着沈璃两眼一翻晕死过去，他只是淡淡一笑，戳了戳她光秃秃的脑门道，»做人得礼貌，吾名行云，可不是什么家伙。»

沈璃再醒过来时已是第二日的清晨了，在晨曦的光芒中，她正好看见那人正趴在池边掐馒头喂鱼，他好似喜欢极了这一池鱼，衣袖浸在水中也全然不知，侧脸在逆光之中竟有几分难以描绘的神圣。

神圣？一个凡人？

被他折腾的记忆铺天盖地而来，沈璃使劲儿眨了眨眼，甩掉眼中的迷蒙，换以戒备的眼神。

许是她这眼神光过于专注灼人，行云倏地扭头瞥了她一眼，淡淡

— Час для ванни. — перш ніж Шенлі встигла звикнути до свого нового відображення чоловік кинув її у ставок.

Як тільки її голова опинилася у воді, вона почала захлинатися. Інстинктивно почала борсатися крилами у воді. Чоловік сміявся з її страху, однак побачивши намагання дівчини насупив брови та запитав:

— Ти що, плавати не вмієш?

Домашні курки не плавають! Ти навіть елементарного не розумієш, бевзь!

Тяжко поранена та без жодної магічної сили Шенлі не могла витримати цього навантаження. Тоді вона думала, що так і помре від його «забав», як раптом бамбукова жердина з'явилася з нізвідки та витягла її до берега. Чоловік присів навпочіпки та притулив її до голих грудей:

— Дихай. Вдих і видих, так і продовжуй. Ти не вмереш.

Її мокре тіло тряслося від холоду. Перш ніж втратити свідомість їй подумалося: «Йому подобається мене мучити! Цей простолюдин навмисно це робить!»

道：»我叫行云。《就像是故意强调出来的一样。沈璃一怔，却见行云拍了拍衣袍站起来，一边锤着麻掉的脚，一边嘀咕着»啊，该喝药了。《然后一瘸一拐的进了屋，姿态甚至别扭得有些滑稽。

沈璃觉得肯定是她之前眼神出了什么问题，这种人哪来的神圣出尘，他明明就.....普通极了。

懒得继续在一个凡人身上花心思，沈璃动了动脑袋，试着站起来，她本以为照着昨日的伤势来看，现在定站不起来，然而这一试却新奇的发现自己经过那般折腾，体力竟恢复得比往常还快些！

沈璃没有细想，当即便气息往体内一探，她失望叹息，果然法力是不可能恢复得那么快的.....不过这样也好，魔界的人暂时无法探出她的气息。但依魔君的雷霆手段，找到她只是迟早的事，到时候她若还没恢复法力.....

«咯咯哒，来。»

Побачивши як неприємніс курка, чоловік посміхнувся і тицьнув у її лису голову:

— Буть ввічливішою. Мене звати Сін'юнь, а не «простолудин».

Коли Шенлі прокинулася минув день. У світлі світанку вона побачила чоловіка, який стояв навколішки та годував булочкою рибок у ставку. Напевно він надзвичайно любить цих риб, бо він навіть не помітив, що його одяг просякнутий водою. Ранкове світло огортало його, мов німб.

Святий чи смертний?

Однак спогади про її знущання повернули її до тями та вона почала бути настороженою.

Можливо через її погляд, але Сін'юнь раптово повернувся та глянув на неї:

— Мене звати Сін'юнь, — це було схоже на жарт, але чоловік підвівся обтрусив свій одяг і обтер коліна. — Час пити ліки.

І потім він незграбно пошкунтильгав до будинку. Його хода видалася їй дуже смішною.

Шенлі вмовила себе, що її вигадки про неземне походження то

沈璃正想着，忽听得背后这声唤，她怒而转头，却见青衣白裳的男子坐在青石板阶上，向她递出了一个白面馒头：»吃饭咯。«

沈璃心中一声冷哼，扭头不理，但恍然记起她昨日受的罪好似皆因»不肯吃饭«而起。她身子一僵，琢磨了半晌，终是一咬牙，梗着脖子极不情愿的迈着高傲的步伐走到男子跟前。

嗅到他身上飘散出来的淡淡药香，沈璃这才仔细看了行云一眼，见他唇色隐隐泛乌，眼下略有黑影，乃是短寿之相。

甚好！沈璃心想，这凡人虽看到她许多丑模样，但好在命短，待死后轮回忘却所有，她依旧是光鲜的碧苍王不会有任何污点。如此一想，她心一宽，伸脖子便啄了馒头一口，糯软的食物让沈璃双眼倏地一亮，这……这馒头，好吃得一点也不正常！

лише ранкове мариво. Він був ... звичайним.

Відкинувши всі непотрібні думки про якоесь чолов'ягу Шенлі спробувала підвестися. Вона припускала, що після вчорашніх травм їй це не вдасться, але на диво все вийшло напрочуд швидко.

Дівчина не надала цьому аж надто великого значення, але спробувала перевірити свою внутрішню силу. На її розчарування — вона ще не відновилася від слова зовсім. Але це й добре, не варто, щоб люди з Царства Демонів знайшли її. Знаючи методи Царя Демонів, це лише питання часу, а якщо її сили не відновляться..

— Куд-куд, йди сюди.

У роздумах вона не помітила, як Сін'юнь сів на сходах у синьо-білому халаті та простягнув булочку:

— Час підкріпитися.

Шенлі зневажливо хмикнула собі подумки і вже була відвернулася, аж потім згадала, що вчорашні тортури були через відмову від їжі. Тож вона завмерла та переступивши

没等男子反应过来，沈璃张大嘴将馒头抢过，放在干净的青石板上便狼吞虎咽起来。

魔族不比天上那帮不需要吃喝也不会死的神仙，他们和人一样也需要食物，但沈璃素来只爱吃荤，半点素也不沾，是以能让她吃馒头，着实不易。

将馒头屑也啄食干净，沈璃这才抬头看了行云一眼。却见身旁的人以手托腮，眸光轻柔，似笑非笑的将她望着，其实这本是极正常的一个瞅宠物的眼神，但沈璃一时不慎，竟被这平凡眼神瞧得心口一跳，她略有些不自在的扭开了头。

魔族的文臣怕她，武将敬她，别的男人离她三步远就开始哆嗦，谁敢这样看她。可心悸也只是一瞬，沈璃毕竟是一个见惯了风雨的王爷，她迅速拔出了心口里冒出的小芽，给予不人道的毁灭，然后用光秃秃的鸡翅膀毫不客气的拍了拍行云膝盖，又用喙戳了戳刚才吃馒头的地儿。

свою гордість попрямувала до чоловіка.

Підійшовши ближче, вона відчула запах лікарських трав, Шенлі пильніше поглянула на чоловіка. Його губи були почорнілі, під очима — темні тіні. Він був смертельно хворий.

— Прекрасно, — хоч Сін'юнь бачив її в не найкращій подобі, його життя було коротким. А після переродження він забуде все і вона так і залишиться ідеальною принцесою Біцан. Це трохи її заспокоїло і вона витягнула шию та відкусила шматочок від булочки. М'яка та клейкувата структура змусили її обличчя засяяти. Це ж просто шедевр вищої кулінарії!

Перш ніж чоловік зміг зрозуміти, що трапилося Шенлі вихопила з його рук хлібець та понесла до каменю, де почала дзьобати.

На відміну від Небесних жителів, яким не потрібно харчуватися для існування, демони як і люди потребують їжі. Однак Шенлі була поціновувачкою м'яса і недолюблювала овочі, тому булочки

«嗯？还要一个？」行云一笑，「没了，今天只做了这么多。」

言罢他起身回屋，沈璃一愣，急急的跟着他走进屋子里去。真是放肆，竟妄想用一个馒头来打发她！说什么也得拿两个！

她跟着行云脚边追，可她现在体力不济，光爬个门槛便喘个不停，唯有眼巴巴的望着行云拎上包袱走过前院，推门离去，只留下一句淡淡的：「咯咯哒，好好看家，我卖完身就回来。」

混账！竟敢将她当看门狗使唤！不对……等等，她愕然的盯住掩门而去男人身影，他刚才说卖……什么？

沈璃趴在地上将屋子里打量了一番，这人生活过得不算富裕但也并不贫穷，他堂堂一个七尺男儿，好手好脚，什么不能做，竟要……啊，对，说不准人家偏好这口。沈璃恍然大悟，但望了望外面的天色不由皱了眉头，这种生意在白天做真的好

також не входили в її щоденний раціон.

Доївши до кінця Шенлі поглянула на Сін'юня. Вона побачила, як людина поруч із нею, поклавши підборіддя на руку, дивиться на неї ніжним, напівусміхненим поглядом. Це був цілком звичайний погляд для людини, яка дивиться на домашнього улюбленця, але Шенлі на мить заскочили зненацька і її серце забилося від цього звичайного погляду. Вона ніяково відвернулася.

Чиновники боялися її, генерали поважали її, а інші чоловіки тремтіли навіть на відстані. Хто смів дивитися на неї таким поглядом. Калатання серця протрималося ще недовго, вона була було володаркою, яка бачила вже все. Вона викорінила те почуття зі свого серця не бажаючи, щоб воно зруйнувало її. Потім вона ляснула своїм голим крильцем Сін'юню по коліні та дзьобом показала на місце, де щойно була булка.

— Що хочеш ще? Немає, це все, що я сьогодні зробив. — розсміявся він і пішов у дім. Шенлі злякалася та поспішно пішла за ним. Яка

么……罢了，架不住人家喜欢。她也就在这里养几天伤，随他去吧。

沈璃将脑袋搭在后院门槛上休息，院里的阳光慢慢倾斜成下午的角度，耳朵里一直有葡萄藤上的嫩叶被风摇晃的声音，这样舒坦的日子已阔别甚久，沈璃一时竟有些沉迷了，脑子里那些繁杂的事几乎消失不见，正当她快睡着之时，一声细微的响动传来。

久经沙场的人何其敏感，沈璃当即一睁眼，双眸清凉的望着传来声响的地方，只见一个布衣少女从院墙外探出个头来，左右一瞅，动作笨拙的爬上墙头，但骑在墙上她又不知该怎么下来，最后急得没法，身子一偏重重的摔了下来。

摔得结实，沈璃心想，这么笨还做什么贼啊，东西没偷到能将自己先玩死。

那姑娘揉揉屁股站起来，径直往屋里走，沈璃悄悄退到暗处，却见布衣少女找出了扫帚和抹布，沉默又利落的打扫起屋子来，待将屋子收拾得差不多了，她又开始擦桌子，然而

зухвалість! Хотів надурити мене булочкою. Вона неодмінно мала з'їсти дві, чого б їй це не вартувало.

Вона погналася за Сін'юнем, але була виснажена і задихалася, щойно переступивши поріг. Вона могла лише безпорадно спостерігати, як Сін'юнь схопив свій клунок, пройшов через передній двір, відчинив двері та пішов, залишивши після себе лише слабке:

— Хе-хе, стережи будинок. Я повернуся, як тільки продамся.

Та щоб його! Як він сміє так поводитися з нею, наче вона сторожовий пес! Хвилиночку, вона здивовано поглянула на постать чоловіка, який зачиняв двері. Що він там собі продає?

Шенлі лежала в кімнаті та оглядалася довкола. Цей чоловік не був багатієм, але й бідним його не назвеш. Звичайний молодий чоловік, якби ж він захотів, то зміг би... А може це просто йому подобається. Шенлі раптом саянула думка: «Та хіба таке роблять вдень?» Ну й годі, якщо людині так подобається. Вона й так

擦着擦着她的眼泪便开始啪啪的往下掉，最后趴在桌上大声哭了起来。

沈璃费了大力气才隐约能听到她嘴里呜咽着什么»再也见不到了»之类的话，这约莫是喜欢行云的姑娘吧。沈璃心里正琢磨着，却见那姑娘哭够了，自己用抹布将落在桌子上的眼泪一抹，转身欲走。

正适时，过于专心打量她的沈璃还没来得及找地方躲起来，两人便打了个照面，对视了许久，沈璃本想着如今自己被打回原形应当不会引起什么不必要的误会，哪想那姑娘竟径直冲她走来，嘀咕道：»行云哥真是，拔了毛的鸡怎么还放出来跑呢，可得赶紧炖了。»她一抹泪，»也算是给你做顿告别饭吧。»

做你大爷啊！谁要你多管闲事啊！沈璃闻言大惊，她现在法力全无，要真拿锅里一炖了那还了得！她扭身就往屋外跑。姑娘也不甘示弱拔腿就追：»哎呀，跑脏了不好洗！»

沈璃此时真是恨不得喷自己一身粪，她愿意脏到死好吗！

поживе тут кілька днів, поки рани загояться — хай робить, що хоче.

Шенлі прилягла на порозі, до заднього двору. Сонячне світло поволі пливло до заходу, а листя винограду тихенько шелестіло в грі з вітром. Дівчина давно не відчувала такого спокою, всі думки наче покинули її і майже задрімала, коли раптом почула віддалений звук..

Її військове минуле дало про себе знати, одразу ж розплющила очі і погляд спрямувався до джерела звуку. Вона побачила звичайну дівчину, що зазірала з-за стіни внутрішнього двору. Озирнувшись, вона незграбно вилізла на стіну, але розгубилася і не знала як злізти. Втратила рівновагу вона зрештою гупнулася на землю.

Шенлі подумала: «Яка дурна мала злодійка, вона поки щось вкраде, скоріше вб'є себе».

Дівчинка потерла місце, де вдарилася та попрямувала до будинку. Шенлі сховалася в затінку і тихо спостерігала за наступними кроками грабіжниці, а натомість побачила як та взяла ганчірку та віника і почала прибирати. Потім витирала стіл — і

раптом розплакалася, закривши обличчя руками.

Шенлі уважно почала дослухатися до схлипувань дівчини:

— Я більше ніколи його не побачу, — бубоніла дівчина під ніс.

Мабуть, їй подобається Сін'юнь. Поки Шенлі про це думала, дівчина закінчила плакати, втерла сльози ганчіркою для столу, розвернулася та пішла.

І тоді, коли Шенлі була надто поглинута спостереженням за дівчиною, вона не встигла сховатися і їхні погляди зустрілися. І наче б то подоба курки не мала викликати жодних непорозумінь, але сталося не як гадалося, злодійка підійшла до неї та пробурмотіла:

— Навіщо тримати обскубану курку? Краще її стушкувати. Вважатимемо це прощальною вечерею.

«Та йди собі! Хто суне носа до чужого проса!» — подумки відповіла Шенлі. Запанікувавши, без й крихти магічної сили, вона почала вірити, що її справді звaryть і вискочила на задній

	двір. А дівчина не хотіла просто так її відпускати: — Якщо забруднишся, буде важче відмити! — крикнула крадійка вслід. А в Шенлі тільки зростало бажання показати їй, що таке справжні курячі фекалії.
--	---