

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОБИХВІСТ Марія Сергіївна

УДК821 – 31.091

ДИСЕРТАЦІЯ

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФЕМІННОСТІ У РОМАНАХ ҐАБРІЄЛЯ ҐАРСІА
МАРКЕСА, САЛМАНА РУШДІ І МО ЯНЯ

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

М. С. Обихвіст

Науковий керівник – Криворучко Світлана Костянтинівна, доктор
філологічних наук, доцент

Харків – 2018

АНОТАЦІЯ

***Обихвіст М. С.* Репрезентація фемінності у романах Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді і Мо Яня. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2018.

Дисертація присвячена проблемі осмислення загальних закономірностей репрезентації фемінності у жіночих образах романів Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, які були виявлені в процесі виокремлення концептів «фемінний», «феміністичний», «жіночий» у колізіях найбільш репрезентативних з точки зору зображуваних жіночих художніх образів романів Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді та Мо Яня («Кохання під час холери» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), «Прощальне зітхання мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), «Великі груди, широкі сідниці» (丰乳肥臀, 1996 р.). Уперше в українському літературознавстві зіставляються онтологічно схожі героїні, які представляють різні культури: індійську, колумбійську, китайську.

Аналіз становлення національних літератур дає змогу відзначити, що протягом ХХ ст. відбувається актуалізація гендерного фактора в мистецтві. Боротьба за гідне місце жінки у суспільстві протягом ХХ ст. змушує переосмислити і погляди на жіночі художні образи в літературі. Незважаючи на те, що зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними, однак навіть у найбільш патріархально орієнтованих суспільствах, як то Індія чи Китай, акцентується

увага на важливості рівного доступу чоловіків і жінок до освіти, поступово збільшується представництво жінок у культурній, соціальній і політичній сферах.

У роботі окреслено теоретико-методологічну матрицю дослідження, уточнено дефінітивні характеристики базових понять «природа» і «соціалізація», а також концептів «жіночий», «фемінний», «феміністичний»; на підставі аналізу провідних концепцій українського і зарубіжного літературознавства з'ясовано, що ключовими для визначення шляхів вираження фемінності у літературі є поняття «природи» і «соціалізації» безпосередньо пов'язані з концептами «жіночий», «феміністичний», «фемінний»; виявлено, що оповідні моделі проаналізованих романів спрямовані на актуалізацію особливого місця жінки у родині та суспільстві в цілому; осмислено специфіку наративних стратегій спрямованих на вербалізацію фемінності у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня.

У першому розділі у фокусі дослідження знаходяться основні праці українських і зарубіжних літературознавців, які займалися вивченням творчого здобутку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, аналізуються ключові проблеми, які розроблялися критикою та визначаються завдання, які ще не було розв'язано. Зокрема, виявлено, що не було проведено ґрунтовних розвідок специфіки жіночих образів у художніх творах письменників.

Проаналізовано теоретичні та методологічні роботи, які використовувалися у ході дослідження. Визначено, що релевантними є феміністична критика, постколоніальні студії, принципи компаративістики, історично-порівняльний і соціологічний методи, а також засади системного і психологічного підходу.

Визначено, що дослідники звертаються до реалізації концепції «магічного реалізму» у творчості письменників, аналізу наративних стратегій, ідіостилю та поетики творів письменників, питання можливості діалогу «Схід – Захід», впливу літератури та особистості автора в сучасному мультикультурному світі. Водночас поза увагою літературознавців

залишаються такі аспекти як аналіз жіночих образів у контексті гендерних студій, питання ідентичності письменника та аналіз лімологічної проблематики творів, який є актуальним із позицій постколоніальних студій та феміністичної критики.

У другому розділі центром дослідницької уваги стали літературні процеси в Латинській Америці, Індії, Англії та Китаї, що вплинули на формування творчої особистості авторів та їхню літературну діяльність. Проаналізувавши основні тенденції національних літератур, можна зазначити, що в ХХ ст. у літературі відбувається усвідомлення власної національної ідентичності, відбиваються драматичні соціокультурні та історичні зміни. Також підкреслюється, що феноменом середини ХХ ст. і більш пізнього періоду стає поява особистості, яка водночас належить до кількох систем соціальних і культурних цінностей, а відповідно наділена особливим міжкультурним відчуттям.

Проаналізувавши ключові тенденції відповідних національних літератур, а також основні екстралітературні фактори, можна стверджувати, що загалом, якщо розглядати місце жінки у китайському, індійському та колумбійському суспільстві, то, незважаючи на різницю у політичному становищі (як Колумбія, так і Індія довгий час були колоніями інших держав), культурних тенденціях (хоча у всіх трьох країнах елемент міфологічності та традиційності є невід'ємним, Колумбія більшою мірою зазнала впливу Заходу), соціального та економічного прогресу, іманентним для жінки залишалося її місце «Іншої» або «Другої» поруч із чоловіком, що яскраво відобразилося в усіх романах, які ми вивчаємо («Кохання в час холери» Габрієля Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» Салмана Рушді і «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня).

У третьому розділі продемонстровано, як через своїх героїв письменники намагаються розкрити чоловічі та жіночі патерни мислення, відобразити специфіку розподілу гендерних ролей у суспільстві, проілюструвати шлях еволюції становища жінки протягом ХХ ст., її провідну

роль в період історичних і суспільних змін. У ході дослідження у романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня виокремлено концепти «фемінний», «жіночий» і «феміністичний» у жіночих образах. Так, у Г. Гарсія Маркеса «жіночий» концепт простежується у героїнях Ферміні Даси, її свекрухи Бланки де Урбіно, Америки Вікунї (останньої коханки головного героя Флорентіно Аріси), а також матері головного героя Трансіто Аріси. У С. Рушді найбільш яскраво представлений «фемінний» концепт, який репрезентовано через реалізацію жінки у творчості (образи двох мисткинь – матері головного героя Аурори Зогойбі та його коханки Уми Сарасваті). У романі Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці», на противагу Г. Гарсія Маркесу та С. Рушді, саме материнство виходить на перший план і є лейтмотивом усіх сюжетно-фабульних ліній. Навіть назва роману покликана привернути увагу до першоприроди жінки як матері, чиє пишне тіло створене для продовження роду. У головній героїні роману Шангуань Лу – Матері – реалізується «жіночий» і «феміністичний» концепт: як жінка вихована на засадах конфуціанського суспільства вона покійно погоджується на шлюб за домовленістю, дотримується устою родини чоловіка, народжує дітей; але, коли чоловіки виявляються слабкими і безвольними, бере на себе роль захисника родини, твердо відстоює власне місце у суспільстві.

Виявлено, що одним із важливих інструментів, що слугують для більш яскравого представлення фемінності є екфразис. Найактуальнішим звернення до екфразису стає у романі «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді, де тема живопису, творчості, митця є ключовою, слугуючи засобом імпліцитної передачі як емоцій героїв, так і прихованих меседжів, значення яких повністю розкривається у «фемінному» концепті лише наприкінці твору. Сутність протагоністки Аурори да Гами Зогойбі, а також її антагоністки Уми Сарасваті можна зрозуміти лише осмисливши ідеї прагнення творчої самореалізації, що передані в їхніх картинах. Таким чином, С. Рушді звертається до неміметичного екфразису як літературного засобу вербалізації

характеру персонажів. Розглядаючи роман «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, можна зазначити, що автор вводить елементи музичного екфразису з метою передати настрій та почуття героїв. У романі «Великі груди, широкі сідниці» Мо Янь користується засобами екфразису для передачі соціально-історичних умов на різних етапах становлення держави.

Таким чином, у дисертаційному дослідженні здійснено багатоплановий аналіз шляхів зображення жіночих художніх образів в обраних творах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня. В аналізованих романах проілюстровано, як на прикладі долі окремої жінки можна у збільшеному масштабі розглянути процес становлення цілої держави (у романі «Прощальне зітхання мавра» образ мисткині Аурори корелюється з образом Матері Індії, а у романі «Великі груди, широкі сідниці» доля простої селянки Шангуань Лу віддзеркалює складні перипетії сучасної історії Китаю). Дослідження трьох романів доводить, що письменники прагнуть зобразити жінку в образі матері, дружини, коханки, водночас, надаючи їй право голосу і додають до характеру героїнь ще й феміністичну складову.

Ключові слова: художній образ, концепт, жіночий, фемінний, феміністичний, природа, соціалізація, гендер, феміністична критика, постколоніальні студії.

SUMMARY

Obykhvist M. S. Representation of femininity in the novels by G.Garcia Marquez, Salman Rushdie, Mo Yan. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

The thesis for obtaining a scholarly degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.05 «Comparative literature». – V. N. Karazin National University, Kharkiv, SHEI «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2018.

The dissertation is devoted to the comprehension problem of common features of femininity representation in female characters in the novels by Gabriel García Márquez, Salman Rushdie and Mo Yan, which were discovered in the process of revealing concepts feminine, feminist, female in the conflicts of the most representative novels as for the depicted female characters: «Love in Time of Cholera» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), «The Moor's Last Sigh» (1995), «Big Breasts and Wide Hips» (丰乳肥臀, 1996). For the first time in Ukrainian literature studies we compare ontologically similar heroines who represent different cultures: Columbian, Indian, Chinese.

In the dissertation we denoted theoretic and methodological matrix of the research, specified definitional characteristics of basic notions nature and socialization, as well as such concepts as female, feminine, feminist. On the basis of the analysis of the leading conceptions of national and world literature studies, it was defined that the key element to reveal ways of femininity expression in literature is the notion of nature and socialization which are closely related to the concepts female, feminine, feminist. It was discovered that the narrative models of the novels that we analyzed are aimed at the maintenance of a special place of a woman in a family and society in general. We also comprehended the specificity of narrative strategies intended to verbalize femininity in the novels by Gabriel García Márquez, Salman Rushdie and Mo Yan.

The first chapter focuses on the main works of Ukrainian and foreign theorists of literature who concerned themselves with the research of the works by G. García Márquez, S. Rushdie and Mo Yan. We analyze the main problems that were in the center of attention of critical literary practice. Thus, we can define the tasks that have not been solved yet. In particular, we have established the fact that no fundamental studies of peculiarities of female characters in these authors' novels have been conducted till this moment.

While exploring theoretic and methodological foundation we appealed to in our research, it was discovered that the most relevant methods for conducting our study are feminist criticism, postcolonial studies, principles of comparative

literature, historical comparative and sociological methods, basic concepts of system and psychological approaches.

The second chapter elucidates literary trends in Latin America, India, England and China that influenced the development of authors' creative personality and their literature practice. Having analyzed primary tendencies of national literatures, we can note that in the XXth century the process of perception of one's own national identity arises in literature, literary works reflect dramatic sociocultural and historical changes. In addition, the phenomena of emergence in the middle of XXth century a personality that belongs to different systems of social and cultural values, thus he/she is endowed with special intercultural sensation, is being accentuated.

After the analysis of the specifics of the key trends in respective national literatures, as well as extraliterary factors, we can affirm that when considering a woman's place in Chinese, Indian and Columbian society in general, despite of the difference in political situation (both Columbia and India were colonized by Western countries), cultural tendencies (although for all the three cultural mythological and traditional subcomponents are essential, Columbia was affected by western culture to a greater extent), social and economic progress, the place of the Other alongside a man was immanent for a woman. This trace is mirrored in all the three novels that we analyze: «Love in Time of Cholera» by G. García Márquez, «The Moor's Last Sigh» by S. Rushdie and «Big Breasts and Wide Hips» by Mo Yan.

In the third practical chapter of the dissertation it is highlighted how the writers use their characters to reveal male and female patterns of thinking, reflect the specifics of gender roles assignment in society, illustrate a woman's position evolution throughout the XXth century, her leading role in the times of historical and social changes. In the course of research we specified the concepts female, feminine, feminist in female characters of the novels «Love in Time of Cholera» by G. García Márquez, «The Moor's Last Sigh» by S. Rushdie and «Big Breasts and Wide Hips» by Mo Yan. As a result of a detailed examination of characters'

representation peculiarities, it was elucidated that the female concept in the work by G. García Márquez is traced in the characters of Fermina Daza, her mother-in-law Blanca de Urbino, América Vicuña (main male character's Florentino Ariza's last lover), and the main character Florentino Ariza's mother Tránsito Ariza. S. Rushdie reveals the feminine concept most prominently, it is represented through a woman's manifestation in visual arts (images of two female artists – the main character's mother Aurora Zogoiby and his lover Uma Sarasvati). In Mo Yan's novel we can see that primary role is given to the motherhood, which becomes the core motif of all the storylines. Even the name of the novel «Big Breasts and Wide Hips» serves to limelight a woman's nature as a mother, whose body is destined to produce offsprings and give life to mankind. The main character of the novel Shangguan Lu – the Mother – exposes the female and feminist concepts: as a woman brought up in the traditions of Confucianism she humbly agrees to a set marriage, follows her husband's family norms, gives birth to children; but when the men prove to be weak and invertebrate, she exercises the function of the protector of the family, defends her place in society.

As the research material demonstrates, one of the vital instruments that serves to a more colorful demonstration of femininity is ekphrasis. Ekphrasis is largely used by S. Rushdie in his novel «The Moor's Last Sigh», in which the themes of art, painting, artists are crucial, so the author uses this stylistic device as a mean of an implicit disposition of characters' emotions, hidden messages, the meaning of which can be fully revealed by the feminine concept at the end of the novel. The essence of the protagonist Aurora da Gama Zogoiby and her rival Uma Sarasvati can be comprehended only if we acknowledge the idea of striving for artistic personal fulfillment conveyed in their art. Thus, S. Rushdie applies nonimitative ekphrasis with the aim to verbalize characters of literary images. Considering the novel «Love in Time of Cholera» G. García Márquez's, we can see that the author uses the elements of musical ekphrasis in order to stress the mood and feelings of the characters. Mo Yan in his novel «Big Breasts and Wide

Hips» uses the means of ekphrasis to demonstrate special social and historical conditions on different stages of the country's establishment.

Thus, the dissertational research conducts a complex multifaceted analysis of representation of female characters in the analyzed novels by G. García Márquez, S. Rushdie and Mo Yan. The three novels exemplify how through the example of one particular woman we can examine in the enlarged scale the process of a country establishment as a whole (in the novel «The Moor's Last Sigh» the image of the artist Aurora correlates with the image of Mother India, and in the novel «Big Breasts and Wide Hips» the fate of simple villager Shangguan Lu mirrors complex twists and turns of the history of China). The study of all the three novels proves that the writers aspire to portray a woman as a mother, a wife, a lover together with enduing her the right to speak, while supplementing to their characters feminist features.

Key words: visual image, concept, female, feminine, feminist, nature, socialization, gender, feminist criticism, postcolonial studies.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Обихвіст М. С. Єдність людини та природи у романі Мо Яня «Країна вина». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2014. Випуск 1 (77). Частина 2. С. 115–123.
2. Обихвіст М. С. Символи в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання в час холери». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2015. Вип. 26. С. 243-246.
3. Обихвіст М. С. Роль матері як невід'ємний аспект «соціалізації» жінки у романах С. Рушді «Останнє зітхання мавра» та Мо Яня «Великі

груди, широкі сідниці». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2017. Випуск 2 (86). Частина 2. С. 186–196.

4. Обихвіст М. С. Еволюція жіночих образів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2017. Вип. 28. С. 183-189.

5. Обихвіст М. С. Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня «Кохання під час холери». *Султанівські читання: збірник статей*. Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2017. Вип. VI. С. 203–209.

6. Обихвіст М. С. Елементи міфологічного безсвідомого у романі Мо Яня «Країна вина». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC2015 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2015. С. 268–271.

7. Обихвіст М. С. Репрезентація «феміністичного» та «фемінного» в жіночих образах роману Салмана Рушді «Останнє зітхання мавра». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC 2017 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 125–129.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1. Інтерпретація творчих здобутків Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді, Мо Яня у літературознавчому дискурсі.....	25
1.2. Теоретичні та методологічні основи дослідження: концепт «фемінності».....	48
РОЗДІЛ 2. СПІЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ, АНГЛОФОННОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ	59
2.1. Становлення латиноамериканської літератури кінця ХХ ст.	63
2.2. Особливості англофонного літературного дискурсу кінця ХХ ст.....	70
2.3. Китайський літературний дискурс кінця ХХ ст.	80
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ПРИРОДИ» ТА «СОЦІАЛІЗАЦІЇ» ЖІНКИ ЯК ШЛЯХ ЗОБРАЖЕННЯ ФЕМІННОСТІ В РОМАНАХ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА, САЛМАНА РУШДІ, МО ЯНЯ.....	89
3.1. «Фемінний», «феміністичний» і «жіночий» концепти в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня	89
3.2. «Материнство» як основа «природи» жінки в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня	102
3.3. Ідея «кохання» як способу реалізації «фемінності» в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня	132

3.4. Екфразис як інструмент відображення «фемінного» в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня	154
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	187
ДОДАТКИ.....	211

ВСТУП

Кінець XX ст. ознаменувався значними змінами у соціальній, культурній та політичній площині, які віддзеркалились у творах світової літератури. Вплив глобалізаційних чинників змінив основні акценти у сучасних проблемно-тематичних комплексах, сюжетно-фабульних системах, образно-символічних матрицях. Динамічні процеси, що відбуваються у світовій літературі кінця XX – початку XXI ст. породжують необхідність осмислення у компаративному плані маргінальних практик художньої творчості письменників, що не відносяться до «західного» літературного канону. Феміністичний рух, який активно діяв з середини XX ст. сприяв розвитку у межах багатьох гуманітарних наук жіночих студій, тематично-проблематичний спектр питань яких варіювався від критики андроцентризму до вияву жіночої компоненти у різноманітних сферах життя. Виходячи з того, який широкий резонанс отримали спроби визначити гідне місце жінки у соціумі та культурі, ми вважаємо, що на часі є дослідження, яке б сприяло заповненню прогалин в області аналізу жіночих художніх образів у різних національних літературах. На жаль на сучасному етапі бракує ґрунтовних праць, присвячених аналізу цього аспекту у прозі кінця XX ст.

XX ст. стає ареною двох світових війн, змінюються кордони держав, відбувається активний технічний, а також економічний прогрес. Людина опиняється на перехресті соціальних, філософських, світоглядних та культурних шляхів. Завдяки космополітичним поглядам на світ і тенденції глобалізації тіснішим стає соціо-політичний і культурологічний зв'язок між країнами. На перший план виходять питання «нації», «ідентичності», «гібридності». Конфлікт «Схід – Захід» породжує образ людини, яка опинилася між двох світів, двох культур. Бінарне світосприйняття маркує тенденції теорії літератури. Професор Г. Бгабга відзначає «силу письма, його метафоричність і риторичність дискурсу, як продуктивну матрицю, яка

визначає «соціальне» і робить його доступним як об'єкт, що спонукає до дій та над яким певні дії виконуються» [224, с.751]. У фокусі літературознавчих розвідок опиняються твори письменників, які своїм творчим доробком спростовують універсальність західного літературного канону. Творчий доробок Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді та Мо Яня, які є найбільш яскравими репрезентантами своїх сучасних національних літератур та у романах яких змальовуються унікальні жіночі художні образи, яскраво демонструє, що на часі переосмислення жіночих художніх образів у світовій літературі, а поза так і шляхів вираження «фемінності». Ця ситуація породжує необхідність відходу від європоцентризму в літературно-критичному дискурсі. Паритетне представлення письменників різних культур збагачує ідейно-тематичне наповнення сучасного культурно-літературного дискурсу. Виразною ознакою творів письменників є те, що вони виводять на перший план загальнолюдські, онтологічні проблеми, роблячи при цьому їхнім тлом близькі їм і впізнавані країни Латинської Америки, Індії, Китаю.

Як стверджує у своєму есе, присвяченому розвитку теорії літератури, французький літературознавець А. Компаньон «літературний об'єкт – це ані об'єктивний текст, ані суб'єктивне переживання, а віртуальна схема (своєрідна програма або партитура), яка складається з пробілів, лакун та невизначених елементів. Іншими словами, текст діє як інструктор, а читач як конструктор» [76, с.176]. Тобто можна сказати, що, знайомлячись із текстами Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, кожен із нас, пропускаючи їх зміст крізь власний суб'єктивний досвід і сприйняття, отримує певну ідейно-образну схему. Промовистий доказ значущості творчого доробку письменників та визнання їхніх здобутків на світовій літературній арені – це присуджені престижні нагороди: Нобелівська премія (Г. Гарсія Маркеса 1982 р., Мо Янь 2012 р.), Букерівська премія (С. Рушді 1981 р.). Наявність спільних соціоісторичних умов (патріархальний устрій суспільства, воєнні протистояння, колоніальне минуле Колумбії та Індії) створює концептуальну

основу становлення та розвитку жіночих художніх образів у романах письменників.

Порівняльний аналіз романів відкриває спільні та відмінні риси художнього модусу зображення жінки. Письменники висвітлюють у своїх творах широкий тематичний спектр питань: від екзистенційних – про місце людини у світі, шляхів інтеграції у суспільство – до проблем андроцентризму, виявлення багатоплановості бінарних опозицій «чоловіче – жіноче», «східне – західне». При цьому жіноче питання розкривається крізь суб'єктивне чоловіче сприйняття, однак письменникам вдається не тільки передати повагу до жінки як матері і коханої, але й відтворити своє захоплення нею як сильною особистістю.

Прикметно, що попри патріархальну доміную складову у традиційному східному суспільстві, на перший план виходять саме художні образи жінок, заламуючись у призмах чоловічого сприйняття вони відображають контрверсійні ролі жінки у знаковому просторі соціуму. Письменники вказують на асиметрію стосунків між статями, долають усталені гендерні стереотипи: кохання можливе лише у юності («Кохання в час холери»), високе мистецтво – це маскулінна царина («Прощальне зітхання мавра»), родиною має керувати чоловік («Великі груди, широкі сідниці»).

Український літературознавець А. Юриняк у своїй монографії «Літературний твір і його автор» відзначає: «Ідеї літературно-мистецького твору живуть в образах. Якщо вони «живуть», то це значить діють як живі люди, особи чи персони. Ще хочемо додати, що «образ-ідея» включає також оживлені творчим генієм митця речі та явища природи... Твір мусить жити в ритмі, щоб читач міг чути його життя в серці» [201, с. 12]. Г. Гарсія Маркес, С. Рушді та Мо Янь оживляють образи «матері», «коханки», «суспільного діяча». Їхні візії місця жінки у сучасному суспільстві доводять, що неможливо редукувати роль жінки лише до єдиної репродуктивної функції, заключивши її у матрицю маскулінних кодів.

Художньо-ідейна цінність романів «Кохання в час холери» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), «Прощальне зітхання мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), «Великі груди, широкі сідниці» (丰乳肥臀, 1996) та самотність зображуваних художніх образів доводить їхнє особливе місце у творчому доробку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня. Саме в зазначених романах письменники представили найбільш проміненітні жіночі образи, які цілком релевантно відображають роль жінки в межах широкого суспільного контексту.

Актуальність дисертаційного дослідження визначається необхідністю аналізу стратегій репрезентації фемінності в колі проблематики світового та українського літературознавства. Дослідження дає можливість пролити світло на складність і неоднорідність відображення «фемінності», а також сприяє подоланню стереотипних уявлень про місце жіночих образів у переважно андроцентричній романістиці.

Одним із ключових концептів, через який в літературі розкриваються фемінні риси, є «материнство», відповідно, ми вважаємо за необхідне виокремити у нашому дисертаційному дослідженні специфічність репрезентації означеного концепту у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, які створюють складні, багатопланові художні образи. У площині феміністичної критики вважаємо за необхідне проводити розвідку, виходячи з того, що одним із її ключових завдань є дослідження жіночих образів у світовій літературі з метою переоцінити досвід, переглянути літературний канон. Послідовники феміністичної критики часто під час аналізу художніх образів виявляють відмінності між чоловіками та жінками, намагаючись означити чи спричинені вони біологічною «сутністю» людини, чи соціально сконструйовані. Тож ще одним важливим аспектом прояву «фемінності» можна назвати те, яким чином жінки, які діють на теренах *terra masculine*, реалізують концепт «кохання».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри

романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в межах реалізації науково-дослідної теми «Типологія стилів і напрямів у літературному процесі» (номер державної реєстрації 0115U004050 УкрІНТЕІ). Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 12 листопада 2015 р.).

Метою дослідження є виявлення специфіки жіночих художніх образів, розкриття «природи» та засобів «соціалізації» героїнь у романах Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці».

Мета дослідження зумовила необхідність розв'язання наступної низки **завдань**:

- опрацювати провідні наукові розвідки, присвячені літературному доробку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня і визначити пріоритетні питання, які потребують розробки;
- окреслити специфіку жіночих художніх образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня;
- виокремити концепти «фемінний», «феміністичний» і «жіночий» як ключові поняття для характеристики жіночих образів у літературі;
- встановити дефінітивні характеристики понять «природа» та «соціалізація»;
- оприятити образно-символічні коди, через які реалізується «природа» та здійснюється «соціалізація» жінки;
- виявити спільне та відмінне у шляхах репрезентації жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня;
- визначити специфіку зображення фемінності у сюжетних конфліктах романів «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня.

Вирішення поставлених завдань потребує аналізу естетичних критеріїв та інтерпретацій притаманних літературі Сходу та Латинської Америки, аналізу доробку письменників в аспекті висвітлення ними теми місця жінки у сучасному світі, дослідження ними у своїх романах генези нового образу жінки, протиставлення у цьому контексті «тоді» і «зараз», розподілу гендерних ролей.

Об'єктом дослідження стали романи «Кохання в час холери» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985) Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995) С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» (丰乳肥臀, 1996 p.) Мо Яня.

Предметом дослідження є виявлення «природи» та «соціалізації» героїнь на засадах порівняльного аналізу, виокремлення в художніх жіночих образах «фемінного», «жіночого» та «феміністичного» концептів у романах представників колумбійської, англійської та китайської літератури з метою з'ясування спільних та відмінних рис у творах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, які проявилися на ідейно-тематичному та філософсько-естетичному художніх рівнях.

Головним підґрунтям для вибору об'єкту дослідження стала специфіка зображення письменниками жіночих образів. Авторам вдається створити яскраві художні образи, в яких розкриваються «фемінний», «феміністичний» і «жіночий» концепти. Попри те, що на перший погляд головними виступають чоловічі образи, однак вирішальна роль залишається за жінками, саме жінки впливають на спрямування вектору розвитку сюжетоутворювальних колізій романів. Усі романи написані наприкінці ХХ ст., відображаючи переломні для Колумбії, Індії та Китаю події. Письменники включають у свої твори політичну складову, відтворюють через жіночі образи специфіку становлення державності. Також кінець ХХ ст. позначився відходом від постмодернізму і переходом до естетики нового літературного напрямку – критичного вимислу, що знайшло своє

відображення у романах «Кохання в час холери», «Прощальне зітхання мавра» та «Великі груди, широкі сідниці».

Досліджуючи творчість колумбійського письменника Г. Гарсія Маркеса літературознавці переважно концентрують увагу на магічному реалізмі у доробку автора, спираючись, перш за все, на роман «Сто років самотності» (*Cien años de soledad*, 1967). Проте дослідження стосунків чоловіка та жінки, специфіки художніх жіночих образів практично залишилось поза увагою. Своєрідне розкриття та еволюція жіночих образів відбулася у романі колумбійського письменника «Кохання в час холери» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), якому не було приділено достатньо уваги. Роман, який був опублікований майже через двадцять років після легендарних «Ста років самотності» переносить акцент із владних відносин, долі людини на фоні творення історії на міжособистісні стосунки, загальнолюдські теми кохання, віку, часу. Це не просто історія кохання, яке головні герої пронесли через усе життя, долаючи випробування часом, це історія терпіння, вірності та сили духу. Жіночі образи в цьому творі представлені досить різнобічно і з точки зору соціального статусу, і відповідно до вікової градації, але їх усі поєднує те, що доленосним у житті та долі кожної стає кохання. Отож, ми пропонуємо розглянути «природу» жінки та етапи її «соціалізації» у суспільстві крізь призму її ставлення до кохання та реалізації у материнстві.

Беручи до уваги те, що ракурс осмислення розкриття своєрідності жіночих образів у творчому доробку С. Рушді досі залишається поза увагою літературознавців, ми присвятили своє дослідження саме аналізу жіночих образів у романі «Прощальне зітхання мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), впливу світових процесів глобалізації на соціокультурні уявлення про роль жінки. Наші розвідки сконцентрувалися навколо трьох концептів, через які можна простежити «природу» і шляхи «соціалізації» жінки: кохання, материнство та творчу реалізацію (яку ми розглядаємо крізь призму звернення автором до засобів екфразису).

Методи дослідження. У роботі використано комплекс наукових методів. Метод літературної компаративістики дає змогу розкрити спільне та відмінне у шляхах репрезентації «фемінності» в різних національних літературах. На засадах літературної феміністичної критики, гендерного аналізу досліджено способи вираження «фемінності» (як соціокультурного та естетичного конструкту) у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня на різних рівнях тексту, а також визначено стереотипні жіночі образи. Виходячи з того, що «фемінне» жіночих образів у їхніх романах репрезентоване на фоні історичних змін та становлення національної ідентичності у XX ст., аналізуючи вибрані твори одним із основних методологічних орієнтирів виступає порівняльно-історичний метод. Культурно-історичний та соціологічний методи дозволили сфокусувати увагу на виявленні національної специфіки жіночих творів, зумовленої культурним середовищем та історичним часом.

Тлумачення текстів з позицій феміністичної критики дозволяє виявити широкий арсенал засобів представлення «фемінного» у світовій літературі. Розглядаються проблеми «природи» та «соціалізації» жінки, питання «жіночого», «фемінного» та «феміністичного» концептів як таких, що визначаються біологічними і соціальними чинниками, означається ступінь кореляції тілесного та психологічного у жіночих художніх образах.

На засадах психологічного підходу доречно під час аналізу літературного твору враховувати індивідуальний емпіричний досвід, який впливає на систему мислення автора, а відповідно і на інструментарій, який він залучає для створення художніх образів. Із метою досягнути зміст романів в аналіз відповідно до принципів психологічного підходу включаються приховані мотиви.

Таким чином, **теоретичну та методологічну основу** розвідки складають праці С. Бройтмана, О. Веселовського, В. Жирмунського, О. Михайлова, О. Фрейденберг, Б. Успенського (порівняльно-історичний метод); С. де Бовуар, Т. Гундорової, С. Криворучко, С. Маценки, Т. Мой,

С. Павличко (феміністична критика); Г. Бгабги, Е. Саїда, Г. Співак (постколоніальна критика); Н. Конрада, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, Г. Маркевича, Д. Наливайка, І. Неупокоевої, М. Полякова, І. Пригожина, Ю. Тинянова (системний підхід); Л. Виготського, В. Вундта, А. Горнфельда, О. Потебні, Б. Лезіна, Д. Овсянико-Куликовського, В. Харциєва (психологічний підхід).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що вперше у руслі компаративних студій проводиться багатопланове дослідження жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, розглядається роль аспекту фемінності у сучасному романі. Дослідження творів цих письменників порушує проблему інтерпретації жіночих образів у світовій літературі. Аналіз обраних романів заповнить прогалину у вивченні світової літератури межі ХХ–ХХІ ст. та допоможе краще зрозуміти цей період.

Практичне значення отриманих результатів полягає у проведенні в контексті українського наукового дискурсу аналізу вибраних романів таких репрезентативних постатей сучасного світового літературного процесу, як Г. Гарсія Маркес, С. Рушді та Мо Янь, що дає змогу розкрити специфіку зображення ними жіночих образів. Результати дослідження можуть бути використані в нових наукових розвідках, присвячених вивченню творчості Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, а також специфіки літературного процесу кінця ХХ ст. Результати дисертаційного дослідження можуть застосовуватися під час розробки лекційних курсів з історії світової літератури ХХ ст., інтерпретації теми фемінності у світовій літературі, при підготовці спецкурсів із зарубіжної літератури ХХ ст., під час написання курсових і магістерських робіт.

Апробація роботи. Основні положення роботи обговорювалися на науково-методичних семінарах професорсько-викладацького й аспірантського складу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (2014 – 2018 р., Харків), окремі аспекти викладено у виступах

на міжнародних наукових конференціях: «Дев'ятнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 2014), «VI международная научная конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока» (Санкт-Петербург, 2014), «XIII Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 2014), «Художні феномени в історії світової літератури перехід мови в письмо. I міжнародна наукова конференція» (Харків, 2015), «XIV Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 2015), «Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція» (Дніпропетровськ, 2015), «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2015)» (Івано-Франківськ, 2015), «Художні феномени в історії світової літератури перехід мови в письмо. II міжнародна наукова конференція» (Харків, 2016), «XV Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 2016), «Питання східознавства в Україні» (Харків, 2017), «Художні феномени в історії світової літератури перехід мови в письмо. II міжнародна наукова конференція (екоцентризм: культура і природа)» (Харків, 2017), «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2017)» (Івано-Франківськ, 2017), «Питання східознавства в Україні» (Харків, 2018), «Художні феномени в історії світової літератури перехід мови в письмо. IV міжнародна наукова конференція («Постколоніальні стратегії»)» (Харків, 2018). Дисертацію обговорено на засіданні кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 9 від 12 березня 2018 р.).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною працею, в якій викладене авторське розуміння ключових шляхів репрезентації фемінності у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Ян.

Публікації. Найважливіші положення й результати дослідження висвітлено в 17 публікаціях, із них 7 – основних (6 – у наукових фахових

виданнях України, 1 – в іноземному науковому виданні) та 10 додаткових. Усі статті одноосібні.

Структура та обсяг роботи Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (261 позиція) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 215 сторінок, із них 174 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧИХ ЗДОБУТКІВ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА, САЛМАНА РУШДІ, МО ЯНЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Інтерпретація творчих здобутків Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді, Мо Яня у літературознавчому дискурсі

Творчість латиноамериканського, індійського англомовного та китайського сучасних письменників Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня привертає увагу читачів і дослідників усього світу. Усі три митці походять із суспільств з давньою історією та яскравою культурою, однак як на Сході, так і у країнах Латинської Америки традиційно панував патріархальний устрій з притаманним йому андроцентризмом, тим більш цікавим стає те, яким чином письменники репрезентують у своїх романах образ жінки, представляють фемінні риси своїх героїнь. Їхні героїні втілюють «фемінні», «жіночі» та «феміністичні» концепти, що дозволяє нам проаналізувати шляхи вербалізації «природи» та «соціалізації» жінки у сучасній світовій літературі. Порівняльний аналіз романів відкриває спільні та відмінні риси художнього модусу зображення жінки.

Починаючи аналіз обраних романів письменників, ми, перш за все, розглядаємо те, яке місце їхня творчість займає як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. Дослідників приваблюють рефлексії стосовно феномену «магічного реалізму» у доробку авторів, аналіз ідіостилю та поетики творів письменників, питання можливості діалогу «Схід – Захід», вплив літератури та особистості автора у сучасному мультикультурному світі.

У публіцистичній збірці «Крок за межу» (*Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992–2002*, 2002) Салман Рушді пише про сучасний стан літератури та взаємодію автор – читач: «Література – справжня література – завжди була надбанням меншості. Культурне значення літератури впливає

не з перемоги у змаганнях рейтингів, а з уміння передати нам такі знання про нас самих, які не можна отримати ні з якого іншого джерела. І зазначена меншість (та, що готова читати і купувати справжні книжки), власне, ніколи раніше не була більш численною, ніж зараз. Проблема в тому, аби пробудити у цієї меншості інтерес до книг» [161, с. 234]. Вочевидь, романи Габріеля Гарсія Маркеса, Салмана Рушді та Мо Яня, чий творчий доробок відзначається високою оцінкою критиків та численними нагородами, можна впевнено віднести до «справжньої літератури». Однак, незважаючи на те, яке значне місце їхня творчість займає у сучасній світовій літературі, художні твори письменників є «надбанням меншості», вони все ще залишаються на маргінесі вітчизняного літературознавства.

Шведська Академія, характеризуючи володаря Нобелівської премії з літератури 1982 року Габріеля Гарсія Маркеса (Gabriel José de la Concordia García Márquez, 1927 – 2014), назвала його «письменником, який поєднує широкий, практично всеохоплюючий талант оповідача з майстерністю свідомого, дисциплінованого та популярного майстра слова» [236]. Українському читачеві тексти Г. Гарсія Маркеса доступні у перекладі С. Борщевського «Осінь патріарха» (1978 р.), Г. Грабовської «Записник з моїми сумнівними курвами» (2005 р.) та «Літак сплячої красуні. Я наймаюся бачити сні» (2007 р.). У 1999 р. видавництво «Класика» випустило роман «Кохання в час холери» у перекладі В. Шовкуна. У 2004 р. у видавництві «Всесвіт» вийшла книга «Сто років самотності», до якої окрім відомого роману, також увійшли оповідання та повісті майстра.

Здобуткам Г. Гарсія Маркеса присвячено численні наукові роботи, з яких у нашій розвідці ми аналізуємо – дисертації: 2 іспанські, 3 російські, 1 українська; статті: 3 іспаномовні, 7 англomовних, 6 українських, 8 російських. У 1971 р. відбувається захист докторської дисертації М. Варгаса Льоси «Гарсія Маркес: мова та структура оповіді» (*García Márquez: lengua y estructura de su obra narrativa*, Madrid, 1971) [252]. Творчість Г. Гарсія Маркеса привертає увагу дослідників, які вписують його доробок у дискурс

магічного реалізму. І. М. Петровський аналізує ідіостиль письменника [151], Ю. В. Андрійченко зосереджується навколо лінгвопрагматичного аналізу вираження емотивності в творчості Г. Гарсія Маркеса [3], К. В. Казанкова інтерпретує фольклорно-міфологічні аспекти творчості Г. Гарсія Маркеса [72], К. М. Плужникова аналізує зміни та розвиток романної поетики у творчості письменника [153]. Творчий доробок письменника розглядається у багатьох статтях, есе, нарисах, біографічних творах.

У книзі «Мотиви і класичні теми любові у романі "Кохання в час холери"» М. Кабейо Піно докладно досліджує різноманітні теми кохання, які Г. Гарсія Маркес описує на сторінках свого роману, зіставляє їх з мотивами, що описані у класичних творах західних письменників [215]. Робота присвячена вивченню специфіки розкриття теми кохання у різноманітних сюжетних колізіях роману.

У статті «Патріархат і соціальний конструкт фемінності в романі "Кохання в час холери"» [210] М. Андраде Молінарес аналізує образ головної героїні роману Ферміні Даси крізь призму ідеї залежності соціального конструкту фемінності від засад патріархального устрою, що позбавляють жінку можливості інтелектуального самовираження. Авторка досліджує презентацію елементів фемінізму у творі, дія якого розгортається на початку ХХ ст., коли роль жінки бачилася виключно декоративною.

М. Абдю у статті «Динаміка жіночого світу у роботі Габріеля Гарсія Маркеса» [208] досліджує специфіку зображення жіночих образів у романах «Дивна та сумна історія Ерендіри та її жорстокосердої бабці», «Сто років самотності», «Кохання в час холери», «Кохання та інші демони». Дослідниця аналізує вплив реальної та уявної присутності жінок у житті письменника-романіста на його творчу діяльність.

І. О. Оржицький у статті «Сервантесівські мотиви у Г. Гарсія Маркеса та каталонський чинник у обох митців: до питання про культурну матрицю» аналізує спільні риси у романах «Сто років самотності» та «Дон Кіхот»,

висвітлює «як культурно-літературна піренейська матриця утривалює себе в обох класичних текстах» [148].

У статті «Відтворення латиноамериканських реалій роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» в українському перекладі» О. Омельченко розглядає специфіку перекладу українською мовою латиноамериканських реалій, що зображуються у романі майстра [134].

Ю. В. Андрійченко у своїх статтях, присвячених творчому доробку колумбійського письменника зосереджується на шляхах передачі емотивності, інтерпретації емоцій у художніх творах Г. Гарсія Маркеса, доходячи висновку, що «домінуючим емотивним сигналом досліджуваних текстів художніх творів Габріеля Гарсія Маркеса, що забезпечує вихід на його змістову множинність і створює загальний емоційний фон тексту, є назва творів» [2].

До питання магічного реалізму звертається М. В. Фока у статті «Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса» [185]. На думку дослідника «магічне у творчості Г. Гарсія Маркеса походить від щирої віри у магію реального життя, і за цим магічним постають підтексти, декодування яких відкривають істинні смисли творів письменника» [185, с.119].

Про інтерес до неординарної постаті Г. Гарсія Маркеса у різних країнах світу свідчать публікації біографій письменника. Так, у 1986 р. виходить робота радянського літературознавця та культуролога-латиноамериканіста В. Б. Земскова «Габріель Гарсія Маркес: нарис творчості», присвячена життю та творчості митця. Дослідник зосереджується на аналізі еволюції творчої особистості Г. Гарсія Маркеса, вписує творчий доробок автора у корпус Латиноамериканської літератури. В. Б. Земсков вважає, що, якщо розділити шлях Г. Гарсія Маркеса на два великих етапи – навчання та зрілості, то «перше, що кидається в око при їхньому співставленні – різка різниця двох письменницьких образів, якими вони постають з його художнього світу. Спочатку перед нами молода людина, погляд якої на те, що її оточує сповнений непроникного драматизму; потім – зрілий письменник, у

сприйнятті якого світ знаходиться у постійному русі між полюсами трагічного та комічного; голос його набув надзвичайної рухливості, і вираз обличчя постійно змінюється у переході від відчаю до сміху» [57].

Літературознавець відмічає, що для Г. Гарсія Маркеса ідеальний роман – це «роман, який здатен показати світ не лише з «цього», але й з «іншого» боку, вивернути його навиворіт. Виворіт, інша сторона – це означає повнота світу, означає не лише смерть, але й життя, не лише важку серйозність історії, але й її святковість, не лише статику, але й рух; повнота буття – це серцевина протиставлення на новому зрілому етапі «буденному реалізму» – реалізму «святкового», який заперечує будь-яку однобарвну картину світу та прагне у своєму ідеалі до всеохоплюючого відтворення поліфонії буття [57].

Письменник послідовно намагається віднайти власний стиль і створити «ідеальний роман», який би відображав повноту буття не перекладаючи на читача тягар трагічної невідворотності буденності, що цілковито вдається зробити у романі «Сто років самотності».

Однією із найдокладніших та деталізованих робіт присвячених дитинству, юності та початку кар'єри є автобіографія письменника «Жити, щоб розповісти про це» (*Vivir para contarla*, 2002) [222], яка вперше вийшла іспанською мовою, а невдовзі була перекладена англійською (2003 р.). Однак ця праця охоплює лише 1927 – 1950 рр., тобто ще до феномену латиноамериканського літературного «буму» та отримання письменником Нобелівської премії.

У 2006 р. виходить збірка інтерв'ю «Розмови з Габріелем Гарсією Маркесом» (*Conversations with Gabriel García Márquez*, 2006) під редакцією американського літературного критика Жана Бель-Вілада (Gene H. Bell-Villada). У 2008 р. опубліковано книгу Джеральда Мартіна «Габріель Гарсія Маркес: життя» (*Gabriel García Márquez: A Life*, 2008), що стала результатом сімнадцяти років роботи професора Піттсбурського університету [117]. Щоб створити об'єктивний і повний біографічний опус, журналіст взяв майже триста інтерв'ю у людей з оточення письменника, серед яких очільник Куби

Фідель Кастро та колишній прем'єр-міністр Іспанії (1982 – 1996 рр.) Феліпе Гонсалес. Сам Г. Гарсія Маркес у 2006 р. заявив світовим ЗМІ, що Дж. Мартін є його «офіційним біографом». У книзі автор детально розглядає творчий шлях та етапи становлення Г. Гарсія Маркеса як письменника на фоні драматичних подій історії Латинської Америки. Вже за життя геній письменника було визнано на світовому рівні: «Коли у 1982 р. Гарсія Маркес завоював Нобелівську премію, преса Латинської Америки висвітлювала цю подію протягом семи тижнів – з моменту оголошення його лауреатом у жовтні до грудня, коли король Швеції вручив йому нагороду. У 1997 р., коли йому виповнилося сімдесят, у березні був організований тиждень святкувань, що широко висвітлювався у ЗМІ, а потім ще тиждень у вересні, в Вашингтоні, де святкували п'ятдесятиріччя друку його першого оповідання: генеральний секретар Організації американських держав організував прийом на його честь, письменник навідався до свого друга у Білому домі Білла Клінтона» [117]. Пізніше у березні 2007 р., коли відзначалося вісімдесятиріччя письменника, сорокаріччя роману «Сто років самотності» та двадцять п'ята річниця присудження йому Нобелівської премії, Г. Гарсія Маркесу був присвячений щорічний Картахенський кінофестиваль.

У 2014 р. у серії «Життя видатних людей» публікується книга російського журналіста-міжнародника С. Маркова «Габріель Гарсія Маркес», в якій автор стверджує, що «для Латинської Америки він більше ніж письменник. Він – пророк» [116]. Згадується у книзі і доля роману «Кохання в час холери»: «Через багато років Маркес сказав, що, перечитавши «Кохання...», здивувався, як це у нього вийшло тоді – хоча вважав, що скоро помре; і був гордий за себе» [116]. Спираючись у своїй роботі на слова американського письменника Томаса Пінчона, С. Марков пише щодо роману «Кохання в час холери», що навіть такий безжалісний критик визнавав, що «потрібно мати надзвичайну мужність, щоб писати про кохання у нинішній час, але Гарсія Маркес блискуче впорався з задачею. Як чудово він пише, з пристрасною стриманістю, з маніакальною безтурботністю. Ніколи не читав

нічого подібного. Справжня симфонія» [242]. Це був перший роман автора після отримання ним Нобелівської премії. Він був хвально зустрітий як критикою, так і читацькою аудиторією. «Кохання в час холери» – один із найбільш романтичних творів Г. Гарсія Маркеса, в якому, хоча і осмислюються теми старості та смерті, провідною ідеєю стає концепція всепереможного кохання.

За словами Г. Гарсія Маркеса «літературна оповідь – це гіпнотичний інструмент, як і музика, і будь-яке порушення його ритму може зруйнувати чари; я настільки піклуюся про це, що не відсилаю текст до видавництва доки не прочитаю його вголос, аби переконатися у необхідній плавності» [32]. Багатий творчий доробок автора охоплює широкий тематичний спектр проблем. На образно-тематичному рівні текстів розкриваються питання само ідентифікації особистості, становлення держави, постколоніальної ідентичності, реінтерпретується національна історія.

Поза тим, як ми бачимо, літературні розвідки зосереджуються переважно на темі магічного реалізму у творчості письменника, який аналізується, як правило, на матеріалі роману «Сто років самотності» (*Cien años de soledad*, 1967). Аналізуються герої роману, екстралітературні фактори, обрані автором художні рішення, поетика твору.

Творчість колумбійського митця справила сильне враження на одного з найбільш відомих сучасних китайських письменників – Мо Яня (莫言, справжнє ім'я Гуань Моє 管谟业). У книзі «Вранішнє сонце: інтерв'ю з китайськими письменниками втраченого покоління» (*Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, 1994) Мо Янь так згадує про своє знайомство з роботами Г. Гарсія Маркеса: «Коли я вперше прочитав Маркеса, то був вражений і розлючений. У мене виникло відчуття, що все, що вміє він, я теж вмію. І якби я сам про це здогадався, то так би і писав. Однак завдяки йому мені довелося багато що переглянути у своїй роботі. Лише подумайте: якщо би Маркеса не було, то у Китаї виник би свій власний Маркес. Але він був – і, нажаль, встиг першим. Китайську літературу неможливо відокремити

від світової. Вплив Маркеса на мене можна розглядати як інтелектуальний діалог китайського письменника та іноземного. На основі зовнішнього досвіду китайський письменник змінюється та віднаходить власний стиль» [230].

Українською мовою наразі перекладені лише два романи Мо Яня – «Червоний гаолян» (红高粱家族, 1987) (перекладач Н. Кірносова) та «Країна вина» (酒国, 1993) (перекладач М. Савченко). У російському перекладі доступні в перекладі І. О. Єгорова романи «Країна вина» (2012 р.), «Великі груди, широкі сідниці» (2013 р.), «Втомився народжуватися та помирати» (2014 р.).

Літературна спадщина Мо Яня привертає увагу дослідників та читачів. Із сновних критичних праць, присвячених творчим здобуткам та біографії Мо Яня, доречно звернути увагу на статті та інтерв'ю: 6 китайських, 6 англомовних, 3 українських, 6 російських, у яких дослідники намагаються зрозуміти суть таланту та масштаб літературного доробку цієї видатної особистості.

Якщо Г. Гарсія Маркес пише про себе, що у нього «покликання та природжені здібності оповідача, як у сільських вигадників, що жити не можуть без історій – правдивих чи вигаданих не має значення» [32, с. 176], то китайського письменника Мо Яня надихнули оповідачі, що виступали у селах. Навіть власну нобелівську лекцію письменник назвав «Оповідач».

У своїй статті «Доктрина селянського героя – погляд зблизька» (审视: 农民英雄主义, 1987) китайський дослідник Ван Бінгень розглядає селянські мотиви у творах Мо Яня, аналізує те, як автор висвітлює питання зв'язку поколінь [260, с. 124].

У статті «Народна міфотворчість і сучасність» (现代人的民族民间神话, 1988) Лі Хунчжень простежує вплив конфуціанства на художнє тло робіт Мо Яня, а також таких західних теоретичних доктрин як, наприклад, теорія психоаналізу З. Фрейда [260, с. 168]. Чжан Цзюн підходить до аналізу

творчого доробку письменника з точки зору сатири, сарказму, зокрема, називаючи у своїй статті «Мо Янь – саркастичний митець» (莫言:反讽艺术家, 1996) роман «Великі груди, широкі сідниці» «романтичною іронією» [260, с. 258].

Об'єктом досліджень багатьох критиків стає роман Мо Яня «Червоний гаолян» (红高粱家族, 1987) [257], за яким було знято однойменний фільм режисера Чжана Їмоу (нар. 1950), що був відзначений головною нагородою на 38 міжнародному Берлінському кінофестивалі (1988 р.), призом критиків на Сіднейському кінофестивалі (1988 р.). Роман описує трагічну долю молодії пари у 20–30-ті рр. XX ст., яка займається виробництвом гаолянового вина на північному сході Китаю, мирне життя селища перериває вторгнення японців. Також, у 2014 р. за мотивами роману вийшов телевізійний серіал «Червоний гаолян». У своєму листі до Мо Яня сучасний китайський письменник Ло Цянліе пише, що «"Червоний гаолян" – це дітище любові та ненависті, у мене постійно зберігається таке суперечливе ставлення до свого рідного краю. Моя любов до жителів селища, до червоного гаоляну обертається на критичне захоплення; моя ненависть до жителів селища, ненависть до червоного гаоляну перетворюється на захоплену критику. І це моє відношення і як митця, і просто як людини» [260, с. 12]. Китайський критик і письменник Лей Да вважає, що у романі «Червоний гаолян» Мо Янь «передає виразний дух реалізму, що власне і створює внутрішнє ядро та сутність роману, однак це не означає, що він не може звертатися до романтичних образів, невимушених описів, магічних символів» [260, с. 101]. Тож, вже у цьому романі формується притаманний письменникові ідіостиль, у якому поєднується зображення жорстоких реалій буття із комбінацією з традиційною китайською міфологічністю.

У своїй статті «Мо Янь та дух Китаю» (莫言与中国精神, 2003) літератор Лі Цзінцзе відзначає, що у Мо Яня склалися важкі стосунки з власною епохою, з теперішніми читачами та навіть самою літературою.

Дослідник пише про те, що «письменник розкриває перед нами картини, які нам важко тверезо оцінити, які хочеться забути, це низини нашого світу приховані спільними зусиллями «історії», суспільства, нашого повсякденного життя та повсякденного досвіду, а також нашої літератури» і врешті доходить висновку, що «Мо Янь водночас і безкінечно далекий від власної епохи, і незрівнянно близький до неї» [260, с. 328]. Тобто можна сказати, що письменник за допомогою власних творів вкладає у руки сучасного китайського читача люстерко, змушуючи його прямо подивитися на усі, навіть найбільш відразливі реалії життя.

Дж. Колозе акцентує увагу на гострій проблемі ставлення до абортів у творах Мо Яня, оскільки це питання займає особливе місце у дискурсі демографічних змін у Китаї. У статті «Питання абортів у вибраних творах китайського письменника Мо Яня» (*Abortion in Selected Works by Mo Yan of the People's Republic of China*, 2010) дослідник розглядає проблему замовчування цієї болючої теми, шляхи її висвітлення у літературній творчості та суголосність позиції Мо Яня офіційному погляду влади на аборт як інструмент контролю приросту населення [227].

Д. С. Циренова у статті «Про вплив творчості Вільяма Фолкнера на творчість Мо Яня» (2009 р.) проводить паралель між творчим доробком американського та китайського письменників, зокрема доходячи до висновку, що знайомство з творчістю В. Фолкнера допомогло Мо Яню знайти власний творчий шлях [195]. Дослідниця також звертається до питання аналізу магічного реалізму у роботах китайського автора, стверджуючи, що Мо Янь у своїх творах «переїняв літературний досвід та прийоми латиноамериканського «магічного реалізму» і на національному ґрунті створив дивовижний і своєрідний східний «магічний реалізм», демонструючи різнобічний характер китайського народу» [194, с.137].

Свою оцінку роману «Великі груди, широкі сідниці» дає українська синолог Н. С. Ісаєва у статті «Роман Мо Яня «Пишні груди, широкі стегна» в оцінці китайської феміністичної критики» [63]. Проаналізувавши критичні

роботи доцента кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Університету Сунь Ятсена (м. Гуанчжоу) Ке Цяньтін, дослідниця відмічає, що в її оцінці «роман виглядає як твір, написаний у традиційному андроцентричному дискурсі, що представляє жіночу тілесність лише як предмет зацікавлення чоловіка, а місію материнства, як основне призначення жінки, що заступає всі інші її здібності й прагнення. Однак, дослідниця вирізняє новаторство Мо Яня, що полягає в чоловічій самоіронії, вираженій через образ нежиттєздатного, інфантильного Цзіньтуна, а також створенні цілої галереї образів сильних жінок, що сутнісно відрізняються від традиційних образів "уречевлених" у чоловічій свідомості красунь» [63, с. 45].

Поза увагою дослідників залишилось дослідження художніх образів у більш пізніх романах Мо Яня, його активне висвітлення саме жіночих образів, які пори патріархальні домінанти та переважаючий андроцентризм китайської літератури, постають сильними та незалежними особистостями.

Орієнтальні студії стають все більш популярними у вітчизняному літературознавстві, однак досі немає вичерпних праць, присвячених аналізу робіт Мо Яня. Попри те, що письменник у 2012 р. отримав Нобелівську премію з літератури, він залишається доволі контроверсійною фігурою, і ставлення до нього як за кордоном, так і на батьківщині письменника не є однозначним. Письменник створив 11 романів, 24 оповідання та кілька десятків розповідей. Вчений-китаїст І. О. Єгоров у своєму інтерв'ю журналу «Китай», яке він дав після отримання письменником Нобелівської премії, стверджує, що «причиною негативного ставлення до нього є неповне розуміння глибини його творчості. Цей самородок, селянський син досяг небувалих вершин майстерності у літературній творчості. А його ставлення до світу, його світогляд настільки відрізняється від багатьох, настільки глибокий, що його дуже важко досягнути. Крім того, його особливість у тому, що він багато не договориює, пише в дуже характерному стилі. Проте за усім цим вдумливий читач може розгледіти філософську глибину. Наприклад, його найбільший роман «Великі груди, широкі сідниці». Ані у китайській, ані

у світовій літературі немає роману, який би починався з образу Диви Марії і закінчувався б словами «Амінь». Мо Янь дуже образно проникає у глибину ставлення китайців до іноземців. Тим не менш, я вважаю, що він ще не до кінця розкрив свої можливості та свій світогляд. Свого останнього слова він ще не сказав. У якомусь інтерв'ю він зізнавався, що в нього сюжетів і задумів на 300 книжок» [169]. Ми можемо судити про мультикультурність автора, синтез східного та західного, в своїх роботах він створює багатовимірний простір письма, де конфліктують різні дискурси.

За словами критика С. П. Костирка, який у статті «Фізіологія буття» (2013 р.) розмірковує над романами «Країна вина» та «Великі груди, широкі сідниці», «Нобелівська премія у нашому розумінні – акт структурування вже існуючого навколо нас культурного простору», відповідно, коли премію отримав письменник із далекого від західного сприйняття світу Китаю, «почали говорити про політичний жест, який було зроблено Нобелівським комітетом у бік Китаю, а самому лауреатові довелося відповідати на безліч гострих запитань» [79, с. 172]. Безсумнівно, одержання премії сучасним китайським письменником пожвавило увагу до орієнтальних студій, і, хоча переважна частина розвідок є спорадичними, важливим є те, що інтенсифікується процес вивчення новітньої літератури Китаю.

Розглядаючи роман «Великі груди, широкі сідниці» (丰乳肥臀, 1996 р.), який викликав неабиякий резонанс суспільної думки, можна відмітити, що в ньому Мо Янь розкриває китайську картину світу. Наративна організація роману дозволяє авторові відтворити притаманні китайському суспільству маскулінні принципи буття, при цьому артикулюючи амбівалентність самовизначення жінки. Розкривається вплив соціально-історичних чинників на долю окремої особистості. На думку С. П. Костирка, «європейська літературна традиція історичної оповіді привчила нас до розділення світу, що зображується на «світ великий», де діють герої, полководці, царі, де війни та революції визначають долі держав і народів, і на світ «малий» – повсякденне життя приватних осіб, що опинилися втягнутими в історичні події. Долі

героїв за подібних умов мають немов сповнити «людським змістом» головне – історію «великого світу». Мо Янь, у свою чергу, переміщує «великий світ» до ставка з жабами, з метеликами, що відкладають яйця на внутрішній стороні листя, з черв'ячком на щоці солдата, що помирає. Для Мо Яня страждання Шангуань Лу, яка народжує двійню, цілком прирівнюються до страждань ослиці, у якої застряг плід; переляк дівчаток при вигляді помираючої людини ставиться в один ряд із переляком крихітної рибки, яка б'ється поруч з її відкритим ротом» [79, с. 178]. Автор у новому світлі розглядає стереотипні образи матері, доньки, коханки, зміщуючи гендерні ролі та зосереджуючи переломні для держави історичні події в одній географічній точці – невеличкому селищі на північному сході Китаю, він зміщує фокус, продукує ідею хисткості людського життя та відносності домінант гендерної приналежності. У жіночих образах розкриваються комплекси кохання, тілесності та гендерної ідентичності.

На думку критика, «Мо Янь від початку не належить до авторів «літератури шрамів». Для нього «китайська ситуація ХХ століття» – це можливість поговорити про певні загальнолюдські, а не регіональні проблеми. І парадоксальним чином – через залучення сучасного інструментарію «інтелектуальної прози» – Мо Янь повертає нас до одвічних традицій китайської класичної літератури» [79, с. 180]. Таким чином, до аналізу творчості письменника можуть застосовуватися різноманітні інтерпретаційні моделі, що дозволяє вписувати його доробок як у китайський, орієнтальний дискурс, так і у річище новітнього світового роману.

Як зазначає у своєму інтерв'ю 2013 р. Г. Голдблатт, перекладач Мо Яня англійською мовою, письменника більш за все критикували за його «погляди та висловлювання стосовно цензури; для нього цензура, включаючи само цензуру, є частиною системи, у якій працює він та його побратими по перу і саме так сприймається більшістю в тій чи іншій мірі до поки вона слугує країні, а не є просто складовою бюрократії, яка нав'язується навмання» [249].

І. О. Єгоров, використовуючи китайський вираз, називає Мо Яня «журавлем серед качок». Перекладач каже під час свого майстер класу: «Він [Мо Янь] височіє над усією сучасною китайською літературою, як окрема величина. По-перше, ця людина – самородок. Так, він закінчив Літературну академію імені Лу Сіня, однак вищої академічної освіти у нього немає. Ще він цікавий тим, що вже три десятиліття, тобто протягом усієї своєї письменницької діяльності, незмінно утримує високий рівень своїх творів, що вдається далеко не кожному авторові. Усі його романи отримали високу оцінку світового літературного співтовариства, кожен з них демонструє глибину та широту його виключного таланту. Крім того, Мо Янь, селянин за походженням, відмінно знайомий із китайською літературою» [47, с. 10].

Суголосними є і твердження Г. Голдблатта, який в одному з інтерв'ю зазначив, що Мо Янь «стоїть окремо від більшості своїх однолітків, зовсім не обов'язково, але часто через тематику та ідеологію, і вже напевне через стиль. Він маніпулює часом – рухаючись вперед і назад уздовж прямої наративу, часто явно поступаючись логікою («Червоний гаолян»), також він залучає різних оповідачів, які представляють суб'єктивний погляд на події («Сандалова смерть», «Часникові казки»). Він може бути не унікальним, але більш майстерним у цьому, ніж інші. Однак є один аспект, в якому письменник дійсно є неповторним: вигаданий автор (на ім'я Мо Янь) з'являється у ролі референта, навіть одного з персонажів у багатьох його романах та історіях, та у жодній і з таким геніальним ефектом, як у романі "Країна вина"» [249].

Творчість Мо Яня літературознавці Лю Юн, Н. К. Хузіятова, Д. С. Цирєнова та ін. часто порівнюють з такими класиками як Г. Гарсія Маркес, У. Фолкнер та ін. Нобелівську нагороду письменнику було присуджено із формулюванням «письменнику, який з галюцинаторним реалізмом поєднує казки, історію та сучасність» [237]. Г. Голдблатт констатує, що «його новели неодноразово називали такими, що притаманні Кафці, хоча, на мою думку, схожість незначна. Більш переконливим є їхнє

співвідношення зі східноєвропейськими письменниками, такими як Михайло Булгаков або Богуміл Грабал, чий комічний тон відповідає кращим традиціям сатири. В той час як порівняння з Оруелом є обмеженими та поодинокими, на мою думку, критичні проекти цих авторів схожі й однаково гідні похвали» [249].

Через «галюцинаторний реалізм» творів Мо Яня письменника порівнюють із класиком «магічного реалізму» Г. Гарсія Маркесом. Обидва письменника географічним центром творчості зробили власний рідний край. Якщо події усіх творів Мо Яня розгортаються у реаліях північного сходу Китаю в уїзді Гаомі провінції Шаньдун, то «Гарсія Маркес наділяє вселенським масштабом свою малу батьківщину – містечко Аракатака, де він народився, містечка та поселення різних провінцій Колумбії, а для читачів цією малою батьківщиною Гарсія Маркеса стало Макондо, вигадане містечко, деживуть герої письменника» [32, с. 200]. Таким чином, Г. Гарсія Маркес переносить міфопоетичний світ усієї Латинської Америки у вигадане ним містечко Макондо, а Мо Янь поселяє дух Китаю у рідному для нього Гаомі.

Під час виступу на фестивалі культури та мистецтва в Циньдао у 2014 р., де Мо Янь на церемонії виголосив промову «Роман та Батьківщина», письменник казав, що «усі звертаються до канонічних творів та сподіваються на появу сучасних Л. М. Толстого та О. де Бальзака. «Наше покоління дуже різноманітне, література вже не така виняткова, як у минулому, і дивлячись у вічі неймовірно насиченому та мінливому життю письменникам необхідний час на процес засвоєння. Адже видатні твори не можна породити під тиском обставин, і це також не завжди залежить від палкого прагнення письменника; але іноді, коли цього зовсім не очікуєш, саме тоді твори стають по-справжньому великими» [259].

До числа тих, на кого значний вплив справила творчість Г. Гарсія Маркеса належить і англійський письменник індійського походження Салман Рушді (Sir Ahmed Salman Rushdie, нар. 1947 р.). В останні роки творчість володаря Букерівської премії 1981 р. та премії «Букер Букерів» 1993 р. (за

роман «Опівнічні діти» (*Midnight's Children*, 1981р.) як найкращий роман, що коли-небудь удостоювався Букера) опинилася у фокусі дослідження багатьох літературознавців, які головним чином займаються вивченням ідіостилю письменника. Для розуміння спадщини С. Рушді доречно проаналізувати основні критичні праці, присвячені творчим здобуткам та біографії С. Рушді, зокрема ми розглядаємо— дисертації: 3 англomовні, 2 російські, 1 українська; статті: 7 англomовних, 4 українських, 1 російська, у яких дослідники роблять спробу вписати творчі здобутки письменника у сучасний літературний дискурс. П. А. Роха у дисертаційному дослідженні «Салман Рушді: критичний аналіз романів» (2008 р.) підходить до аналізу творів письменника («Опівнічні діти», «Сором», «Земля під її ногами», «Лють», «Останнє зітхання мавра», «Клоун Шалімар») з точки зору постмодернізму та постколоніальних студій [243]. Радавичіуте Юрате характеризує постмодерністські риси романів С. Рушді (*Postmodernism in Salman Rushdie's Novels Midnight's Children and Shame*, 2011). Сербська дослідниця Н. Б. Глішич висвітлює наративні стратегії романів (*Representation of levels of reality in Salman Rushdie's novelistic fiction; Принципы показа слоев реальной действительности в романах Салмана Рушди*, 2016). І. Ю. Облачко (2005 р.) виокремлює приховані смисли у романах Салмана Рушді [129]. Н. З. Шамсутдинова (2008 р.) зосереджує свою увагу на аналізі елементів магічного реалізму у творах письменника [198]. Д. М. Мазін (2003 р.) акцентує своє дослідження на міфопоетичних аспектах [109]. П. А. Кантор розглядає зображення історичних аспектів у доробку автора [214, с. 121]. С. Бейкер підходить до вивчення творчості письменника в ракурсі постколоніальної критики [214, с. 233].

У своєму дисертаційному дослідженні Д. М. Мазін відмічає, що «Рушді усвідомлював існування тривалої традиції західного орієнталістського письма або його проявів навіть у творчості тих західних письменників, які прагнули до об'єктивного відображення реалій і особливостей східної культури. Тому своїми текстами він вступає у свідому полеміку зі звичними

способами художнього освоєння східної культури, так само як і з утвердженою західними орієнталістськими студіями образністю» [110, с. 12]. Важливим аспектом творчості С. Рушді є відстоювання автентичності орієнтального світосприйняття та розкриття неповторності культурно естетичного простору Сходу, письменник у своїх романах і оповіданнях підкреслює «самодостатню цінність східної культури, її право на самовизначення на основі внутрішніх, властивих їй критеріїв. Письменник повсякчас критично деконструє спроби представників західного світу наділяти східну цивілізацію онтологічною цінністю лише на основі її контактів із західною (найбільш помітна критична увага автора до цих питань у романах «Діти півночі» та «Прощальне зітхання мавра»). Основний ракурс художнього відтворення східних реалій у романах Рушді свідчить про перевагу художніх інтенцій письменника до саморозкриття особливостей східного життя, а не зіставлення або порівняння їх зі звичаями життя західного» [110, с. 18].

До питання релігійної терпимості та самовизначення звертається у своїй статті «Релігійний сором як результат невірного прочитання "Сатанинських віршів" Салмана Рушді» (Religious Infamy as Failed Apprehension in Salman Rushdie's The Satanic Verses, 2003) дослідниця Є. Патраску [241].

Актуальне питання постколоніального підходу до вивчення творчості С. Рушді на матеріалі романів «Опівнічні діти», «Сором» і «Клоун Шалімар» висвітлює румунська дослідниця Р. Марінеску, яка у своїй статті «Підробка національної ідентичності. Салман Рушді та постколоніальна жорстокість» (Forging National Identity. Salman Rushdie and (Post)Colonial Violence, 2007) розглядає проблему жорстокості, породженої конфліктом «Індія – Пакистан – Кашмір» та впливу її жертв на формування культурного конструкту [233].

Літературознавець Дж. Друган об'єктом свого дослідження робить роман С. Рушді «Опівнічні діти». У статті «Пам'ять, історія та ідентичність у пост-релігійному світі роману Салмана Рушді "Опівнічні діти"» (Memory,

History, and Identity in the Post-Religious Universe of Salman Rushdie's *Midnight's Children*, 2009) він простежує зв'язок власне біографії самого письменника з його подальшою творчою діяльністю, доходячи висновку, що «походження та історія Рушді заклали в ньому цінності та світогляд, які ніяк не можна назвати традиційними, релігійними або навіть сумісними з релігією, тим не менш, якість, якою без сумніву наділені його персонажі – це їхній безкінечний оптимізм і безмежна надія» [219, с.216].

Румунська дослідниця І. Меріла у статті «Зміна текстуальної ідентичності у романі Салмана Рушді "Опівнічні діти"» (*Changing Textual Identities in Salman Rushdie's Midnight's Children*, 2012) привертає увагу до питання нерозривного зв'язку між окремою особистістю та країною в цілому і досліджує роман у ракурсі постколоніальних студій [224].

Індійські дослідники М. Рой та А. Дж. Рой звертаються до образу Бомбею у романах «Опівнічні діти», «Сатанинські вірші», «Останнє зітхання мавра», «Земля під її ногами». У статті «Бомбай у романах Салмана Рушді: дослідження з глобальної перспективи» (*Bombay in Salman Rushdie's Novels: a Study from Global Perspective*, 2014) вони наголошують на тому, що відтворення відчуття місця С. Рушді є прогресивним і суголосним сучасному глобальному настрою, що не вдається до ностальгії, але і не перетворюється на безлику місцину [244].

Український дослідник Д. М. Мазін присвячує свої розвідки аналізу оповідної структури романів у парадигмі постколоніальних студій («Синкретичний наратив романів Салмана Рушді (функції я-оповіді)», 2011) [111] та використанню міфологічного, історичного та літературного матеріалу у романах С. Рушді («Міфопоетичні координати творчості С. Рушді», 2012) [109].

С. К. Криворучко привертає увагу до циклу «Схід, Захід». У своїй статті «Світосприйняття героя як віддзеркалення індійської культури в оповіданні Салмана Рушді "Радіоприймач" циклу "Схід, Захід"» (2015 р.) дослідниця з позицій імагології аналізує сюжетно-фабульну структуру

оповідання «Радіоприймач» (*The Free Radio*, 1994), в якому описується жорстка політика планування сім'ї в Індії під час «правління» Індіри Ганді [87].

У статті «"Ріст" і "Енергія" у романі Салмана Рушді "Останній подих мавра"» (2018 р.) С. К. Криворучко звертається до стратегій екокритики з метою прояснити еволюцію художнього образу головного героя – Мавра, осмислити відносини чоловіка і жінки у ракурсі «енергії» та «росту» стосунків і особистісної еволюції героїв, при цьому робиться акцент на процесах «старіння»/«молодості», на біоритмах потоків, на довкіллі [86].

Досліджуючи своєрідність та розвиток сучасного англійського роману А. С. Стовба у статті «Жанрова своєрідність і тенденції розвитку англійського постмодерністського роману к. XX – п. XXI ст.» пише: «Вихідці з колишніх британських колоній створюють літературу англійською мовою, намагаючись осмислити власну культуру та культуру метрополії, сучасний світ і своє місце у цьому світ. Безумовно, поява письменників «змішаної ідентичності» (В. С. Найпол, Х. Курейши, С. Рушді, К. Ісігуро, Б. Окрі та ін.), здобутки яких відмічені багатьма європейськими преміями, змінює уявлення про англійську літературу, оскільки їхня творчість вводить до «новітньої англійської літератури» низку тем і мотивів (найчастіше заснованих на міфах, традиціях, етнокультурних стереотипах поведінки східних народів), які не зустрічалися раніше у жодному європейському творі» [170, с. 194]. Романи С. Рушді присвячені проблемам еміграції та пошуків власного місця у світі («Сатанинські вірші», «Прощальне зітхання мавра»), питанню становлення сучасної індійської держави («Опівнічні діти», «Останнє зітхання мавра»), проблемам Індії та Пакистану («Сором»), питанню глобалізації та віднайдення себе («Лють»). Відповідно ми бачимо, що письменник звертається до актуальних проблем сучасності як на рівні окремої особистості, так і на рівнях державному та глобальному.

Скандалозна та неординарна постать письменника привертає увагу громадськості ще з періоду, коли після опублікування роману «Сатанинські вірші» (*The Satanic Verses*, 1988) у лютому 1989 р. іранський лідер аятолла

Рухолла Хомейні засудив твір за блюзнірство і віровідступництво та заочно приговорив С. Рушді до смерті. У 2012 р. виходить автобіографічний роман письменника «Джозеф Антон. Спогади» (*Joseph Anton: A Memoir*) написаний від третьої особи, в якому він детально описує цей період свого життя. Джозеф Антон – ім'я, яке довелося взяти С. Рушді на час, коли він знаходився під охороною поліції: «Він почав перебирати улюблених письменників та складати комбінації з їхніх імен і прізвищ. Володимир Джойс. Марсель Беккет. Франц Стерн. Він складав списки таких поєднань, і усі вони виглядали якось безглуздо. Але потім знайшлося одне, про яке не можна було цього сказати. Він написав поруч імена Конрада та Чехова – і ось вони ім'я та прізвище, які він буде носити одинадцять років – Джозеф Антон» [160, с. 552]. Таким чином, письменник немов дивиться на своє життя зі сторони, його близькі та оточуючі стають персонажами роману, а сам він намагається переосмислити та критично оцінити події, що відбулися у його житті через призму сприйняття «третьої особи» – Джозефа Антона.

Творчість експресійного С. Рушді привернула увагу чесько-французького письменника М. Кундери. У літературно-філософському есе «Порушені завіти» (*Les testaments trahis*, 1993), розглядаючи роль роману у сучасному світі, М. Кундера звертається до проблеми повсюдного засудження та критики «Сатанинських віршів», можна сказати, що С. Рушді сприймається ним, як людина у виключному положенні, чим, власне, і пояснюється та хвиля обурення, яка була викликана публікацією роману: «Унікальна для історії ситуація: за походженням Рушді належить до мусульманської спільноти, більша частина якої все ще живе в епоху, що хронологічно передує Новому часу. Він написав свою книгу у Європі в Новий час, або, точніше, в кінці цієї епохи». На думку письменника, «історія роману з Рушді переходила від м'якої професорської посмішки Томаса Манна до нестримної уяви, яка знаходила натхнення у заново відкритому джерелі раблезіанського гумору. Доведені до межі протилежності зустрілися» [95, с. 25]. С. Рушді, що народився в Індії, навчався в Англії, чия родина згодом

переїхала до Пакистану – людина, яка не є носієм єдиного культурного коду, а належить до кількох систем цінностей, внаслідок чого приймаючи їх, тим самим збагачує себе.

Варто відзначити, що, як і у випадку з Мо Янем, на творчість С. Рушді вплинула мати письменника. Так, у автобіографічному романі «Джозеф Антон. Спогади», який написано від третьої особи, він згадує: «Коли він виріс і зробився письменником, мати сказала йому: «Я більше нічого не розповідатиму тобі, тому що ти вставляєш мої розповіді у книги, і від цього в мене неприємності». Вона казала правду, можливо, їй варто було припинити, але вона страждала невідворотнім потягом до пліток, і відмовитися від них для неї було б не простіше, ніж батькові зав'язати з алкоголем» [160, с. 54].

Також у книзі «Джозеф Антон. Спогади» С. Рушді згадує про своє заочне знайомство з Г. Гарсія Маркесом, коли під час його перебування у Мексиці Карлос Фуентес організував телефонну розмову двох видатних письменників: «Він [С. Рушді] говорив про ті численні сторони латиноамериканського життя, що перегукувалися з південноазійським досвідом: обидва ці світи мають довге колоніальне минуле, у них обох жива, могутня та часто важко тисне на людину релігія, у них змагаються за владу цивільні та військові лідери, у них яскраво простежуються неймовірні крайнощі багатства та бідності, а посередині із надлишком вистачає корупції» [160, с. 160]. В свою чергу Г. Гарсія Маркес відповів, що «на письменницьку манеру південноамериканських авторів суттєво вплинули чарівні казки Сходу» [160, с. 167]. Таким чином, і самі письменники погоджуються щодо невідворотності взаємопроникнення та взаємовпливу культур.

Звертаючись до автентичного життєвого досвіду С. Рушді розкриває у своїх романах проблему міграції, втрати Батьківщини, малюючи при цьому близький йому самому образ мультикультурної людини. Як зазначає письменник в одному зі своїх недавніх інтерв'ю, йому «ми живемо у час, в якому міграція є визначним чинником, мені так і не вдалося створити роман

без індійських героїв, де б не відбувалася дія, у Бомбеї, Нью-Йорку чи деінде, все одно присутні персонажі-індійці» [248]. Можливо, це можна назвати однією з переваг творів С. Рушді, адже як він каже далі, «роман змушує нас зануритися у суб'єктивну реальність інших» [248], а отже ми можемо поглянути на світ очима людини, що належить до іншої нації, пропустити крізь себе її соціокультурні принципи. В умовах нової реальності XXI ст., коли мобільність вже стала невід'ємною частиною об'єктивної дійсності, а тема міграції стоїть надзвичайно гостро, погляд позбавлений національних стереотипів є як ніколи актуальним. Можна сказати, що у випадку із літературним доробком С. Рушді основний вектор розвідок направлений на аналіз романів з точки зору постколоніальних студій.

Досліджуючи романи С. Рушді, можна простежити синкретизм східних і західних поетологічних рис у творчості письменника, що генерується багатоваріативністю природи поезики його романів. Характерною рисою творів С. Рушді можна назвати динамічну структуру, постійні пошуки нових способів художнього вираження, трансформацію існуючих прийомів вербальної репрезентації.

У перекладі українською мовою вишли такі твори письменника як «Флорентійська чарівниця» (*The Enchantress of Florence*), «Гарун і Море оповідок» (*Haroun and the Sea of Stories*), «Лука і вогонь життя» (*Luka and the Fire of Life*), «Джозеф Антон. Спогади» (*Joseph Anton: A Memoir*), «Сатанинські вірші» (*The Satanic Verses*) (переклад Т. Бойко), «Опівнічні діти» (*Midnight's Children*) (переклад Н. Трохим), «Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей» (*Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*) (переклад А. Савенець).

У сучасних умовах глобалізації, міжкультурна комунікація стає невід'ємним аспектом звичайного життя, а отже мусимо погодитися зі словами І. О. Єгорова, який зазначає, що «чим краще ми будемо розуміти інший народ, знати його літературу, культуру, традиції, тим ближче ми стаємо і тим легше нам спілкуватися та працювати одне з одним» [47, с.17].

Письменники у своїх романах репрезентують мультикультурне бачення світу на межі XX та XXI ст.

Підсумовуючи результати аналізу історії питання, зауважимо, що найбільший корпус критичної літератури зосереджений на дослідженні художньої специфіки певних романів Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня. Інтерес численних дослідників викликав феномен «магічного реалізму», тож частина літературознавців спрямовує свої зусилля на виокремленні елементів цього напрямку у творчому доробку авторів.

Концептуально важливим для нашого дослідження став аналіз доробку письменників в аспекті висвітлення ними образу жінки та її місця у сучасному світі, дослідження ними у своїх романах генези нового образу жінки, протиставлення у цьому контексті «тоді» і «зараз», розподілення гендерних ролей.

Наукова розвідка висвітлює основні аспекти життя Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня й обставини, які вплинули на формування їхніх світоглядних позицій і особистості. Крім того, у роботі подано детальний аналіз романів «Кохання в час холери», «Великі груди, широкі сідниці» та «Останнє зітхання мавра», як таких, що найбільш яскраво розкривають аспекти «природи» та «соціалізації» жінки. Така постановка предмета дослідження мала на меті визначення того, як саме митці-чоловіки, поетично осмислили та відобразили суспільну дійсність у своєму літературному доробку та яким чином відобразили жіночу ідентичність.

Виразною ознакою творів письменників є те, що вони виводять на перший план загальнолюдські, онтологічні проблеми, роблячи при цьому їхнім тлом близький їм і впізнаний край Латинської Америки, Китаю, Індії. Дослідники зосереджують увагу на вивченні ідіостилю Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, специфіці наративних стратегій, елементах «магічного реалізму» у творчому доробку письменників, однак залишаються невивченими саме художні образи романів, що робить актуальним

дослідження жіночих художніх образів романів «Кохання в час холери», «Великі груди, широкі сідниці» та «Прощальне зітхання мавра».

Ми не ставимо за мету представити результати усіх існуючих досліджень через відсутність можливості це зробити у межах відведеного обсягу нашої розвідки. Творчість Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня представляє неординарний матеріал для літературознавчих досліджень.

Незважаючи на посилений інтерес до творчості письменників як у наукових колах вітчизняних літературознавців, так і зарубіжних дослідників, на сьогодні висвітлені не всі аспекти творчості письменників, зокрема поза увагою літературознавців лишилися такі аспекти: аналіз жіночих образів у контексті гендерних студій, висвітлення питання ідентичності письменника та аналіз лімологічної проблематики творів, який є актуальним з позицій постколоніальних студій.

Таким чином, із урахуванням досягнень попередників, варто зосередити додаткові дослідницькі зусилля на аналізі та співставленні художніх образів. Не існує єдиної вірної парадигми, у рамках якої можливо було б провести повний аналіз та співзіставлення актуалізації та функціонування жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, однак, зважаючи на поставлені нами задачі ми звертаємося до інструментарію феміністичної критики, залучаємо здобутки постколоніальних студій, гендерного аналізу та ін.

1.2. Теоретичні та методологічні основи дослідження: концепт «фемінності»

Протягом ХХ ст. відбувається динамічне розгортання боротьби за права жінки, розпочинається процес переосмислення ролі жінки у суспільстві та культурі, «жіночої ідентичності», що спричиняє потребу визначення місця «жіночих образів» у художньому дискурсі, де домінують чоловіки, стимулює теоретичне розкриття понять «природи», «соціалізації» жінки, які є ключовими у зображенні жіночих художніх образів. Поняття «природа» та

«соціалізація» розкриваються, на думку Т. Мой у концептах «жіноче», «феміністське», «фемінне».

Виходячи з того, що «фемінне» жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня репрезентоване на фоні історичних змін та становлення національної ідентичності у ХХ ст., аналізуючи вибрані твори, ми звертаємось до принципів порівняльно-історичного методу. У використанні зазначеного методу ми спираємось на здобутки літературознавців-теоретиків О. М. Веселовського, який втілює засади цього методу у книзі «Історична поетика» [25], В. М. Жирмунського, концепція якого розкрита у праці «Вступ у літературознавство» [50], С. Н. Бройтмана, який поставив питання зв'язку художніх творів із історичною традицією у роботі «Історична поетика» [19], О. В. Михайлова [121], що проаналізував становлення важливого понятійного апарату у роботі «Проблеми історичної поетики в історії німецької культури», О. М. Фрейденберг, яка у своєму докторському дисертаційному дослідженні «Поетика сюжету та жанру», опрацювала проблеми генези літератури [187], Б. А. Успенського «Поетика композиції», який впровадив осмислення питань композиції та «точки зору» [182].

Інтерпретацію творів письменників різних національних літератур доречно здійснювати через порівняння та співзіставлення, засади яких виникли у компаративістиці, що можна назвати одними з основних інструментів, які сприяють кращому розумінню тексту. М. М. Бахтін відмічає, що «текст живе лише стикаючись з іншим текстом (контекстом). Лише у точці цього контакту текстів спалахує світло, яке опромінює і назад і вперед, долучає даний текст до діалогу» [10, с.384]. На концептуальних принципах компаративістики слід проаналізувати та співзіставити шляхи висвітлення жіночих художніх образів у різних національних літературах, що у роботі представлені творами Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді, Мо Яня, що, в свою чергу, сприяє виявленню місця жінки у літературному каноні кінця ХХ ст.

У сучасному світі беззаперечним є феномен взаємопроникнення та взаємовпливу літератур. Як наголошує словацький дослідник Д. Дюрішин [46] однаково важливими є як процеси впливу, так і процеси сприйняття, що підкреслює діалогічний характер порівняльного літературознавства. Потрібно підкреслити, відповідно позиції Д. Дюрішина, як саме як С. Рушді, так і Мо Янь визнають вплив на їхню творчість доробку Г. Гарсія Маркеса.

Важливим для нашого дослідження є бачення компаративістики польського дослідника Е. Касперського, який наголошує, що «літературна компаративістика досліджує участь зі стилістичного, мовного, культурного й етнічного боку різних літератур – через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації – у формуванні світової літератури та, з другого боку, участь світової і регіональної літератур у формуванні окремих літератур, передусім національних. Етноцентричній перспективі компаративістика протиставляє поліцентричну концепцію літератур одночасно різнорідних і рівноцінних, які перебувають у спільній залежності й доповнюють одна одну, перебувають у живому контакті й ситуації діалогу» [126, с. 126]. Відповідно ми розглядаємо творчий доробок Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня як такий, у якому формується сучасний художній образ жінки у світовій літературі, його місце та функції у різних національних літературах.

Слід звернути увагу, що події у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня розгортаються на фоні драматичних історичних і суспільних змін, на становлення та еволюцію персонажів впливає ціла низка соціальних чинників. «Підґрунтям» [42], що складає основу романів Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня складають об'єктивні реалії, над якими не владні герої, в той час як для створення «фону» [42] та вираження авторських думок письменники вводять різних другорядних персонажів, які не мають прямого відношення до ключових конфліктів творів. При цьому залучення соціологічного методу дозволяє розкрити вплив екстралітературних чинників на творчий доробок письменників, що дозволить виявити соціальні та

історичні закономірності, закладені у створення романів. Що стосується критичної та ідеологічної оцінки подій, яка має актуалізуватися у романах, що відображають оточуючу дійсність, то, як зазначає В. Н. Волошинов, заради збереження поетики творів, «оцінка має залишатися у ритмі, у порядку, в якому розгортаються зображені події, вона має здійснюватися лише формальними засобами матеріалу» [27, с. 84]. Доречно звернути увагу, як через роздуми своїх персонажів, як жіночих, так і чоловічих, автори дають оцінку місця жінки у суспільстві на певних історичних етапах. Так, наприклад, у романі Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» військовий командир Сима Ку каже: «Жінка – чудова річ, скарб зі скарбів, найцінніше, що є на землі» [256, с. 467]. Тобто у Китаї середини ХХ ст. жінка не сприймається як окрема незалежна особистість, це красивий об'єкт, що цінується чоловіком як такий, що має приносити радість і задоволення. Хоча у романах не дається пряма оцінка доленосних подій, які виступають тлом еволюції героїв, однак застосування соціологічного методу дозволяє глибше зрозуміти вплив соціальних перетворень на життя людини, простежити взаємозв'язок літератури та реальності.

Зосереджуючись у дисертаційному дослідженні на аналізі жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та МоЯня, ми вважаємо за необхідне проводити розвідку у річищі феміністичної критики, одним із ключових завдань якої власне і є дослідження жіночих образів у світовій літературі, з метою переоцінити досвід, переглянути літературний канон. Прихильники феміністичної критики часто під час аналізу художніх образів виявляють відмінності між чоловіками та жінками, намагаючись означити чи спричинені вони біологічною «сутністю» людини, чи соціально сконструйовані. Як зазначає С. К. Криворучко «феміністична критика зосереджується навколо образу жінки в літературі, оскільки у прагненнях і покликанні героїнь, на думку її представників, виявляється форма «соціалізації» на рівні вірогідності наслідування» [88, с. 39]. Одним із незаперечних досягнень школи феміністичної критики є заперечення понять

«об'єктивності» та «нейтральності». Послідовники феміністичної критики наголошують на тому, що людина пише, виходячи з суб'єктивних позицій, що зумовлені особливими обставинами [224, с. 668].

Спираючись на здобутки доробку С. де Бовуар, яка у своїй фундаментальній праці «Друга стать» (*Le Deuxième Sexe*, 1949), звертаючись до вивчення історії, життєвого та літературного досвіду, аналізує «природу» жінки та шляхи її «соціалізації» у суспільстві. Дослідження жіночих художніх образів у романах провідних сучасних письменників сприятиме виявленню іпостасі «Іншої», яка, з точки зору письменниці, є психологічним комплексом неповноцінності.

Виразну критичну думку щодо андроцентричного канону як ідеологічного поняття сформулювала Т. Гундорова, продовжуючи розпочате С. Павличко [149] дослідження способів канонотворення: «Літературна традиція — не нейтральний культурний простір, а поле, де активно діє гендерна влада, а стать письменника значною мірою визначає його місце в культурній ієрархії [35, с. 19]». На думку Т. Гундорової, канон «за своєю суттю явище афірмативне (стверджувальне), себто в найзагальнішому філософському сенсі він утверджує певну культурну ідентичність і при цьому становить інструмент ідентифікації [33, с. 15]». Тому розширення конвенційного канону за рахунок корпусу художніх текстів, написаних жінками, актуалізує цінність жіночого досвіду та сприяє легітимації жіночої «інакшості». Саме через різницю між статями позиціонування жінки утверджує її амбівалентність у культурі загалом і в літературі зокрема (С. Маценка [118, с. 46-47], Г. Улюра [179]).

Важливим бачиться те, як на текстовому рівні автор вводить елементи фізіологічності, тілесності. Цікавим видається погляд на проблему тілесності української германістки С. Маценки, яка у контексті цього феномену підкреслює: «Значення тілесних практик особливо помітні в кризові перехідні епохи. Тіло розгортає психологічну, антропологічну перспективи. Тілесні повідомлення у вигляді інтенсивних моментів щастя, а ще частіше

травм та болю передають особистісну, культурну чи соціально-історичну інформацію, будучи безпосередньо пов'язаними із «пам'яттю тіла» [119]». Концепт тілесності є одним із ключових у кожному з трьох романів, у романі Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери» через тілесність розглядається роль кохання в житті людини, проводиться розділення гендерних ролей. У романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» тілесність реалізується по-різному через різних персонажів: тілесність як намагання подолати свою відокремленість від суспільства (Мораїш Зогойбі), експлуатація власної тілесності як спроба позбавитися комплексу «Іншої» (Аурора Зогойбі, Іна Зогойбі). Цілковито іншій меті слугує звернення до тілесності у Мо Яня в романі «Великі груди, широкі сідниці», письменник використовує її як метафору материнства, а також акцентує фізичну беззахисність жінки перед чоловіком.

Аналізуючи гендерні особливості у літературному процесі, С. К. Криворучко виявляє, що «гендерна відмінність» тлумачиться у трьох ракурсах: 1) «подолати гендерну несправедливість неможливо, оскільки біологічна відмінність між жінками та чоловіками є постійною величиною»; 2) «прогресуюча культура звільнить чоловіка від його фалоцентричних та патріархальних властивостей»; 3) «освіта і життєва доцільність зроблять міжгендерні відносини гуманними» [88, с. 40]. У межах нашого дисертаційного дослідження аналіз гендерних ролей та гендерної відмінності дозволяє виявити фемінні риси героїнь, простежити їх координацію з патріархальними нормами оточення та протистояння маскулінному кодуванню.

Романи Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, в яких представлені різні аспекти, контексти та традиції репрезентації жіночих образів, є благодатною ареною для виявлення широкого арсеналу засобів представлення «фемінного» у світовій літературі. Питання «умовності» та «соціалізації» є ключовим у розрізненні понять «феміністичний», «жіночий» і «фемінний». Як пояснює Т. Мой, перше – це «політична позиція», друге –

«питання біології», а третє – «набір визначених культурою характеристик» [122, с. 145]. «Феміністичний», «жіночий» і «фемінний» концепти у кожному романі розкриваються у різній мірі, функціонують і на рівні психологічного портрету героїнь, і на рівні логіки розгортання сюжету, зазнають впливу певного національного середовища.

Із огляду на те, що всі три письменники є носіями свідомості колоніального минулого: два письменники є представниками культури Сходу, а один – Латинської Америки, релевантним для вивчення їхнього творчого доробку видається залучення постколоніальних студій. Виходячи з аналізу жіночих образів, цікавими є постколоніальні тлумачення ідентичності, які локалізують цю категорію в національній площині. Нині вони тісно взаємодіють із фемінізмом та ідеологічно-критичним дискурсом. Постколоніальний погляд на жіночий суб'єкт, узагальнює Г. Ч. Співак, розглядаючи його подвійне підпорядкування з огляду на політичний контекст [168, с. 715]. До національних дискурсів, уражених імперськими процесами, звертаються і в Україні, зокрема О. Забужко [51], Н. Зборовська [55, с. 3], Н. Монахова [123, с. 124]. Вони наголошують на національній ідентичності жінки з огляду на її активне включення в націєтворчі процеси посттоталітарного суспільства.

У центрі романів опиняються табуйовані та ігноровані культурою приватні теми дому, родини, дитинства, сексуальності, спроектовані на національно-культурну площину. Це сфери побутування жінки, які розглядаються письменниками-чоловіками.

Із середини ХХ ст., коли англійська мова як мова імперії, внаслідок звільнення колоній та змін на карті світу, почала сприйматися в новому світлі, прийшло усвідомлення того, що багато творів «англійської літератури» (як літератури написаної англійською мовою) розробляли проблеми різних географічних регіонів, що поклало початок постколоніальним студіям. Одним із фундаторів досліджень у сфері колоніальної та постколоніальної літератури став професор англійської та

американської літератури індійського походження Гомі Бгабга, який у книзі «Нація та наратив» (Nation and Narration, 1990) вивчає питання національної ідентичності та її вираження за допомогою мови. Дослідник стверджує, що «нації, як і нарративи, втрачають власне коріння у міфах породжених часом і в повній мірі розкривають свої горизонти лише крізь призму ментального погляду» [213, с. 12]. Звертаючись до подібної романтичної метафори, вчений, за його власними словами, «прагне підкреслити ту амбівалентність, яка переслідує ідею нації, мову тих, хто про неї пише та життя тих, хто нею живе» [213, с. 23].

Протягом становлення постколоніального напрямку дослідження літератури, змінювалися і підходи до нього. Так, на початковому етапі такі вчені як Ф. Фанон та В. Дюбуа зверталися до питань етнічної ідентичності та ідеалів традиційної «народної культури», згодом мислителі наголошували на ізоморфізмі расизму та расистської ідеології, інші наполягали на тому, що зміна курсу на нібито більш автентичну традиційну культуру як протиставлення імперіалістичному або неокolonіальному домінуванню лише применшує складну історію культурних змін до неточного фольклорного міфу та вибірково надає переваги привабливим «племінним» практикам, які помилково сприймаються як оригінальні [231, с. 1073].

Доречно звернути увагу на постколоніальну концепцію з точки зору інтерпретації жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді, Мо Янця. Американський літературний критик палестинського походження Е. Саїд у своїй роботі «Орієнталізм» (Orientalism, 1978) простежує генезу європоцентризму до політичних теорій націоналізму та національної ідентичності французького філософа Е. Ренана (1823 – 1892), які змістили авторитет від священних текстів до етноцентричної філології, що призвело до зниження статусу семітських мов та Сходу [247]. На думку вченого протягом XIX – XX ст. орієнталізм подолав фазу «само метаморфози від наукового дискурсу до імперіалістичної інституції» [247, с. 95]. Е. Саїд наголошує на важливій ролі орієнтальних студій та приходять до висновку,

що «дослідження орієнталізму пропонує інтелектуальні шляхи подолання методологічних проблем, висунутих історією у питаннях Сходу» [247, с. 110].

Г. С. Співак, американська дослідниця індійського походження, чия сфера наукових інтересів охоплює фемінізм, постколоніалізм, глобалізацію, у дослідженнях відкидає будь-яку можливість відкритого протистояння між колонізатором та колонізованим, гнобителем і жертвою, оскільки з'являється занадто сильна спокуса розглядати іншого як власну проекцію або тінь. Як приклад дослідниця наводить спроби західних феміністок нав'язати власні схеми звільнення жінкам на колонізованих територіях, що, на її думку, може призвести до того, що не буде помічена культурно обумовлена специфіка характеру як гноблення, так і звільнення [224, с. 749]. Здобутки Г. С. Співак допоможуть нам зрозуміти нюанси психологічного мислення героїнь зазначених романів.

На засадах системного підходу, що представлені у працях Н. І. Конрада [77], Ю. Н. Тинянова [177], Д. С. Ліхачова [107], Ю. М. Лотмана [108], М. Я. Полякова [155], Г. Маркевича [115], І. Пригожина [157], І. Г. Неупокоевої [128], Д. С. Наливайка [127] виникає можливість поглянути на творчість Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня як на «об'єкт» [177, с. 282] у «системі» [177, с. 282]. Художні твори Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня висвітлюються в контексті «середовища» [77, с. 17] – латиноамериканської, англійської-(індійської) та китайської літератури кінця ХХ ст. У річищі системного підходу знаковими бачаться назви романів, які обумовлюють побудову творів загалом. Так, «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса вводить теми смерті та кохання, як способу втечі від неї; «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді передає надрич головного героя; «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня уособлює природу жінки, тему материнства.

Як ми вже зазначали раніше, важливим для аналізу є «діалогічний характер» літератури [10], розуміння як психології автора, так і наступного

сприйняття читача. У цьому руслі доречно спробувати досягнути фігуру автора, його погляди та психологію, а відтак виникає потреба звернутися до психологічного підходу. На засадах психологічного підходу аналізу літератури О. О. Потебні, Д. Н. Овсянико-Куликовського, А. Г. Горнфельда, В. І. Харциєва, Б. А. Лезіна, В. Вундт, Л. С. Виготського та ін. доречно під час аналізу літературного твору враховувати індивідуальний емпіричний досвід, який впливає на систему мислення автора, а відповідно і на інструментарій, який він залучає для створення художніх образів. Із метою досягнути зміст романів в аналіз відповідно до принципів психологічного підходу включаються приховані мотиви.

У зіставленні творів Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня слід виявити оригінальні зв'язки та типологічні збіги, а також виокремити спільні тенденції у розвитку літератури кінця ХХ ст. Принцип історизму дозволить простежити закономірності визначення вектору розвитку світового літературного дискурсу.

Застосування порівняльно-історичного, типологічного методів аналізу з використанням системного і феміністичного підходів до літературних творів Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня сприятиме руху між читацьким і авторським «сприйняттям» [30, с. 41] у процесі від «нерозуміння» [58, с. 147] до «розуміння» [58, с. 147], яке слід вважати варіативним, а не остаточним на будь-якому історичному етапі.

Висвітлені філософські, психоаналітичні та літературознавчі чинники допоможуть простежити реалізацію категорії «природи» та «соціалізації» жінки у сучасній прозі на змістовному та формальному рівнях. Інтерпретація жіночих художніх образів дасть нам можливість зосередитися на природі «фемінного» світогляду, виявити його відмінність від «жіночого» світу та «феміністських» поглядів.

Література до розділу

2, 3, 10, 19, 25, 27, 30, 32, 33, 35, 42, 46, 47, 50, 51, 55, 57, 58, 63, 72, 77, 79, 86, 87, 88, 95, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 148, 149, 151, 153, 155, 157, 160, 161, 168, 169, 170, 177, 179, 182, 185, 187, 194, 195, 198, 208, 210, 213, 214, 215, 219, 222, 224, 227, 230, 231, 233, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 252, 256, 257, 260.

РОЗДІЛ 2

СПІЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ, АНГЛОФОННОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Межа ХХ та ХХІ ст. стала переломною в новітній історії людства, часом стрімкого наукового прогресу, що спричинив соціальні зміни, зміщення акценту примату загального на окремого індивіда. Важливим є те, що в цей період змінюється положення жінки, вона перестає бути лише тінню чоловіка, що має лише обов'язки, але не права. Ще у ХVІІІ ст. виникає новий суспільний рух, спрямований на захист політичних прав жінок – фемінізм, одним із перших документів якого стала «Декларація прав жінки та громадянки» видана в 1791 р. французенкою Олімпією де Гуж. Рух найбільш активно розвивався у 60-ті та 70-ті рр. ХХ ст. під гаслом «Якщо жінка має право на половину раю, то має право і на половину влади на землі», в західних університетах виникають центри «жіночих» або «феміністичних» досліджень. У 60-ті рр. з'явилося усвідомлення того, що «канон, який викладався у навчальних закладах, був цілковито маскулініним» [231, с.766]. У 80-ті рр. розвиваються так звані гендерні студії, розширюючи горизонти вивчення літератури.

Характеризуючи ХХ ст. французький філософ А. Бадью у своїй роботі «Століття» зазначає, що йому притаманна «пристрасть реального». Так, за словами філософа «пристрасть реального – це неминуче й підозра. Ніщо не може засвідчити, що реальне є реальним, ніщо, крім вигадки, коли вона грає роль реального. На всіх суб'єктивних категоріях революційної або абсолютної політики, як-от «переконання», «вірність», «чеснота», «класова позиція», «служіння партії», «революційний запал» тощо, відбилася підозра, що гадана точка реального тої чи тої категорії насправді не що інше, як видимість. Отже, взаємозв'язок категорії та її об'єкта треба завжди публічно

очищати. Тобто очищати суб'єктів серед тих, хто покликається на зазначену категорію, тобто чистити самі революційні кадри. Й важливо це робити за церемоніалом, що дає всім урок про непевності реального. Очищення – одне з великих гасел століття» [7, с.76]. Можливо, очищення в ХХ ст. стало найбільш актуальним для країн Азії та Латинської Америки, які після довгих десятиліть перебування у спільному контексті всесвітньої політики й культури перейшли до активного відвоювання авангардних позицій.

Дж. Аррігі, аналізуючи системні зміни, що відбувалися в світоустрої протягом ХХ ст., стверджує, що «можливості традиційних центрів сили капіталістичного Заходу у веденні війн та укріпленні держави зайшли настільки далеко, що можуть зрости ще більше лише в результаті створення по-справжньому глобальної світової імперії» [6, с. 445]. У своїх дослідженнях історичний соціолог передрікає зростання впливу Азії, адже «якою б не була задача цієї світової імперії (спасіння планети від екологічного самознищення; вказування місця бідності; створення умов для більш справедливого використання світових ресурсів і т.д.), її здійснення потребує контролю над найбільш багатими джерелами світового надлишкового капіталу – джерелами, які зараз знаходяться у Східній Азії» [6, с. 446].

Після закінчення Другої світової війни світ ще довго не міг повернутися до звичного життя, держави потребували не просто економічного відновлення, а й соціального та культурного очищення.

Концепція фахівця з порівняльної політології С. Гантінгтона [191] виокремлює джерело конфліктів межі ХХ – ХХІ ст., яке бере витoki із культури цивілізацій. Дослідник пропонує «групувати» країни виходячи із ознак цивілізації та культури. Категорію «цивілізація» він визначає через історію, мову, звичаї, релігію, соціальні інститути, які допомагають визначити самоідентифікацію людини, що є одним із ключових онтологічним елементом у космополітичному сучасному світогляді. С. Гантінгтон виокремлює вісім цивілізацій: конфуціанська, індуїстська, японська, латино-

американська, африканська, західна, православно-слов'янська. У цих цивілізаціях сформувався власний особливий код, який допомагає виявити «своє» та «чуже». Цей код виявляється у відносинах, що утворюють колективне безсвідоме індивідів – представників шкали цінностей, серед яких співвідношення свободи та примусу, прав і обов'язків, рівності та ієрархії. Цивілізаційний світогляд віддзеркалює контакти чоловіка і дружини, батьків та дітей, громадянина і держави, групи та індивіда, розкриває ставлення людини до Бога. Цивілізаційний комплекс виявляє самоідентифікацію індивіда на рівнях «схоже» та «відмінне», «спільне» та «різне».

На думку вченого, «незважаючи на те, що конфуціанство є основною складовою китайської цивілізації, китайська цивілізація – це дещо більше, ніж вчення Конфуція, і не обмежується також Китаєм як політичною цілісністю. Термін «синський», який вживали багато вчених, доречно описує загальну культуру Китаю і китайських спільнот у Південно-Східній Азії та усюди поза межами Китаю, а також споріднені культури В'єтнаму і Кореї» [191]. Таким чином, культура Китаю набуває більш широких характеристик і зближується з іншими культурами регіону, взаємопроникаючи та взаємовпливаючи.

За словами С. Гантінгтона, після закінчення «холодної війни» змінилося людське світосприйняття, найбільш важливими стали культурні відмінності. Вчений зазначає, що «народи та нації намагаються дати відповідь на найбільш просте питання, з котрим може зіштовхнутися людина: «Хто ми є?». І вони відповідають традиційним чином – звертаючись до понять, що є для них найбільш важливим. Люди самовизначаються, використовуючи такі поняття, як походження, релігія, мова, історія, цінності, звичаї, суспільні інституції. Вони ідентифікують себе з культурними групами: племенами, етнічними групами, релігійними спільнотами, націями і – на найбільш широкому рівні – цивілізаціями. Не визначившись зі своєю ідентичністю, люди не можуть використовувати політику для відстоювання

власних інтересів. Ми дізнаємося, ким ми є, лише після того, як нам стає відомо, ким ми не є, і тільки після цього ми дізнаємося, проти кого ми»[191].

За словами Д. С. Наливайка, «реноме та впливовість літератури можуть бути наслідком і поза літературних чинників, зокрема організованих політичних, ідеологічних та пропагандистських зусиль, зрештою державних акцій. Так само й «непопулярність» чи «невпливовість» окремої літератури часто буває непрямо пропорційною її фактичним здобуткам, її об'єктивному сущому внеску у світовий літературний фонд. Загальновідомо, що далеко не завжди ці здобутки ставали знаними за межами країни, що їх вихід за ці межі залежав не тільки від літератури, а й поза літературних чинників. Однак відсутність розголосу не може ставити під сумнів об'єктивну цінність здобутків національних літератур, так само як і їхню значущість у порівняльно-типологічному аспекті» [126, с.20].

Зникнення світових імперій і поява нових незалежних держав віддзеркалюється у літературі, що породжує постколоніальні студії. На думку С. Рушді, соціополітичні чинники мають вплив і на жанрові особливості, нарративні форми, «виникає певний новий роман – роман постколоніальний, роман децентралізований, транснаціональний, інтерлінгвальний, міжкультурний; і серед нового світового ладу (чи безладдя) ми знаходимо значно краще пояснення благополуччя сучасного роману» [161, с. 219].

Глобалізація звужує «різність» культур на загальному рівні, з одного боку, однак підкреслює її у повсякденному існуванні, з іншого. Для кращого розуміння відчуттів людини к. ХХ ст. доречно зіставити літературні твори, які розкривають культурне безсвідоме різних цивілізацій: латино-американської, індуїстської, конфуціанської, західної на рівні художніх образів жінок. Увагу слід зосередити на творах С. Рушді, які розкривають світогляд у рамках перетину ідуїської та західної культури, спадщині Г. Гарсія Маркеса, що віддзеркалює латино-американську культуру, та прозі Мо Яня, що репрезентує конфуціанські традиції. Щоб краще зрозуміти

естетику Мо Яня, С. Рушді та Г. Гарсія Маркеса слід розглянути середовище, в якому формувалась особистість письменників – духовне та інтелектуальне оточення, що формує мистецькі домінанти та ідіостиль.

2.1. Становлення латиноамериканської літератури кінця XX ст.

Латинська Америка є неповторним регіоном, у якому тісно переплелися індіанське коріння, колоніальне минуле та визвольні мотиви. Етнокультурні особливості держав, які утворилися на теренах колишніх колоній відбилися у специфіці національних літератур краю.

Як зазначає І. О. Оржицький, «усвідомлення національної самобутності в Латинській Америці у XX ст. являло собою двоєдиний процес: осмислення континентальної культурно-духовної єдності та пошук національного «я» окремих країн. Пошук основ континентальної самобутності був зумовлений, насамперед, незаперечною лінгвістичною єдністю, спільністю колоніального минулого й визвольної війни та підсилювався потребою протистояти економічному тискові розвинутих держав Заходу. Поряд із цим, саме існування національних держав, утворених на уламках іспанської колоніальної імперії всупереч мрії Визволителя – Сімона Болівара, «зобов'язувало» національні еліти до пошуків або й створення/винайдення культурної самобутності власних країн» [147, с. 42].

У латиноамериканській літературі XX ст. відобразилися візії національної ідентичності, письменники своїм пером долучаються до висвітлення наріжних питань, що поставали перед молодими державами. «Осмислення латиноамериканської самобутності значною мірою шло через художню літературу. Філософські праці самобутнісного спрямування (як «проіндіанські», так і «синтезні») своєю стилістикою та метафориною були дуже близькі до літературних текстів, виявляючи – або спонтанно-паралельно, або перейнявши, або випередивши – цілу низку ключових топосів, що визначатимуть художню своєрідність літератур регіону в XX ст.» [135, с. 60].

Для країн Латинської Америки були властиві різні культурно-філософські підходи до шляхів самовизначення, серед яких можна виокремити відстоюваний С. Боліваром «панамериканізм», «європоцентризм» А. Бельо, «індіанізм» Х. М. Аргедаса. Ідеї «космополітизму» і «філософії звільнення» у художніх творах підкреслювали важливість збереження особливостей етнокультури. За словами дослідника латиноамериканської літератури В. Б. Земскова досягнення літератури Латинської Америки середини, другої половини ХХ ст. стають «важливим явищем світової літератури» [69, с. 5].

Розглядаючи тенденції латиноамериканської літератури в цілому та колумбійської літератури зокрема, літературознавці В. Б. Земсков, Я. Г. Шемякін, В. Н. Кутейщикова, А. Ф. Кофман, Т. С. Паніотова, Е. В. Косьяненко відмічають, що у 50-60-ті роки розвивається започаткований у 20-ті роки ХХ ст. «магічний реалізм». Одними з ключових для творення особливої латиноамериканської літератури стали фольклорні джерела. Характер фольклорних традицій оброблявся для їхнього віддзеркалення в літературних творах, які тільки десь на перших порах витікали із взірців європейської літератури. Письменники країн Латинської Америки, спираючись на народну творчість своїх співвітчизників, пішли власним шляхом. Спосіб використання і застосування народних джерел позначився і на особливостях так званого «магічного реалізму». А. Ф. Кофман у своїй книзі «Латиноамериканський художній образ світу» аналізує твори латиноамериканських авторів і виявляє структуру, яку утворює низка базових міфологем [80].

В. Б. Земсков вважає, що для Г. Гарсія Маркеса «фантазія, вигадка – це те, що не має зв'язку з реальністю, не витікає з неї, не породжується нею, а тому послідовно відкидається» [57]. Дослідник спирається на статтю письменника «Фантазія і художня творчість у Латинській Америці та у Карибських країнах», де Гарсія Маркеса пише: «Як я розумію, фантазія це те, що не має нічого спільного з тим світом, у якому ми живемо, це суто

фантастичні вигадки, це брехня, і брехня поганого смаку, яке не пасує для мистецтва, як добре зрозумів той, хто назвав це «гамівною сорочкою фантазії». Яким би фантастичним не видавалося становище, за якого одного разу людина прокидається, перетворившись на величезну комаху, нікому і на думку не спаде стверджувати, що це фантазія, це творче відкриття Ф. Кафки, і, навпаки, немає сумнівів, що фантазія була головним інструментом Волта Діснея. У Латинській Америці та Карибському басейні митцям немає необхідності довго роздумувати над вигадками, можливо, тут перед ними постає інша проблема – як змусити повірити у дійсність, як зробити дійсність правдоподібною» [57].

Колективний характер фольклорної традиції не зник і в художній обробці, індивідуальній інтерпретації кращих латиноамериканських письменників. І саме це приваблює у їхніх творах і зарубіжного читача, який вчуває справжню, широку народну основу, багато вимірність, багатосторонність твору, автор якого виступає, умовно кажучи, одним із «споживачів» фольклорного тексту, надаючи йому остаточної, оригінальної інтерпретації, укладаючи його в художню літературну форму і пропонуючи читачу вже як мистецький літературний витвір, трансформований в іншу якість, і водночас такий, що має ще цілком живі й виразні фольклорні засади, зрозумілі широкому колу.

Окрему групу латиноамериканських прозаїків складають письменники, що присвятили більшість своїх творів життю сучасного латиноамериканського міста. Це зумовлює низку проблем соціального характеру, часто нових для Латинської Америки і мало освоєних на цьому континенті. Тут уже значно менший зв'язок із латиноамериканською літературною традицією, зауважує Ю. Покальчук, бо в ХІХ ст. говорити про «міську» прозу в Латинській Америці не доводилось, – адже й саме по собі в переважаючій більшості випадків ще становило перехідну стадію між селом і містом, а отже, не ставило перед літературою власне «міських» проблем. Лише з 30-х років ХХ ст. з'являються твори, присвячені життю міського

пролетаріату, бідноти, твори, пов'язані з проблемами міських жителів [154, с. 14].

На думку С. П. Мамонтова, «магічний реалізм» сприяв радикальному оновленню латиноамериканської прози та розквіту романного жанру, успіхи та своєрідність якого із 50-х рр. привели до появи поняття «новий латиноамериканський роман» [114, с. 29]. Засновниками нової течії в Латинській Америці вважаються гватемальський письменник М.А. Астуріас та кубинський письменник А. Карпентьєр, проте можна назвати й інших яскравих представників, у творчості яких проявляться тенденції оновлення: мексиканців – Карлоса Фуентеса (1928 – 2012 рр.) та Хуана Рульфо (1917 – 1986 рр.); лауреата Нобелівської премії 2010 р. перуанця – Маріо Варгаса Льосу (нар. 1936 р.); колумбійця – Габрієля Гарсія Маркеса (1927 – 2014 рр.); венесуельця – Мігеля Отеро Сільву (1908 – 1985 рр.); чилійця – Мануеля Рохаса (1896 – 1973 рр.); парагвайця – Аугусто Роа Бастоса (1917 – 2005 рр.); уругвайця – Хуана Карлоса Онетті (1909 – 1994 рр.); аргентинця – Хуліо Кортасара (1914 – 1984 рр.) та багатьох інших. Звісно, як відмічає С. П. Мамонтов, їхній розрив чи зв'язок із попередньою літературною традицією різняться за своїм характером, але усі вони так чи інакше відкидають попередню прозу Латинської Америки 20-30-х рр., що розвивалася у руслі нативізму [114, с. 30]. На думку В.М. Кутейщикової «формування нового латиноамериканського роману як загальнонаціонального, а багато в чому і загально континентального, перш за все поставило перед його авторами завдання естетичної розробки фольклорно-міфологічного мислення» [96, с. 24]. При цьому латиноамериканські письменники займаються розробкою питання відображення міфологічних уявлень про світ: А. Карпентьєр у романі «Царство від світу цього» висуває концепцію «чудової реальності», коли елементи чуда у творі можуть взаємодіяти з об'єктивною реальністю.

У 50-ті рр. майже водночас з'являється низка книг, відмічає Ю. Покальчук, які згодом лягли в основу золотого фонду новітньої

латиноамериканської літератури. 1953 р. виходить роман А. Карпентьєра «Загублені сліди», який і приносить йому світову славу. 1955 р. з'являється перша повість Г. Гарсія Маркеса «Опале листя», роман Х. Рульфо «Педро Парамо», перша збірка оповідань К. Фуентеса «Замасковані дні», роман М. А. Астуріаса «Зелений Папа», 1951 р. – перша збірка оповідань Х. Кортасара «Бестіарій», 1958 р. – роман Ж. Амаду «Габрієла» [154, с. 62].

Для літератури Колумбії були властиві загальні тенденції розвитку латиноамериканських літератур ХХ ст., при цьому у творах відбивалися історичні події, що відбувалися в країні, на них позначався рівень соціального розвитку держави. ХХ ст. для країни позначилося низкою конфліктів та економічною нестабільністю, можна сказати, що на цьому етапі найбільш гостро постають проблеми культурної ідентичності та національного самовизначення, що починають відображатися і в літературі. У своїй нобелівській лекції 1982 р. Г. Гарсія Маркес говорить: «Латинська Америка не хоче, не прагне бути лише порожньою мрією, не бачить нічого химерного в тому, що її прагнення незалежності і своєрідності перетвориться на щось подібне до західних домагань. А проте розвиток мореплавства, скорочуючи відстань між нашими Америками та Європою, нібито тільки збільшує культурну відстань між нами. Чому своєрідність, беззастережно прийнята нами в літературі, будить якусь недовіру до наших сутужних спроб соціального обміну?» [39, с. 609]. Справді, можливо навіть зараз на початку ХХІ ст., коли однією з основних світових тенденцій стала глобалізація та дифузійне взаємопроникнення культур, Латинська Америка залишається певною мірою «terra incognita».

Ю. П. Гавриков зауважує, що «У 20-ті рр. у Колумбії розпочався період, який у народі назвали «танком мільйонів». Досить вагомі й не завжди виправдані витрати виділялися на будівництво різноманітних об'єктів – мостів, доріг, адміністративних будівель. Проте «танок» відбувався на вельми нестійкій основі: економічний сплеск був результатом значних позик, які Колумбія отримала від закордонних компаній під високі відсотки» [29,

с. 56]. У 1929 – 1933 рр. країна опинилася під впливом світової економічної кризи, спостерігалася висока смертність, не розвивалася освіта – 80% населення залишалося неосвіченим. Темну сторінку в історії держави відкрив 1948 р. – 9 квітня в Боготі був убитий Хорхе Еліесер Гайтан (1903 – 1948 рр.) – один із лідерів ліберальної партії, кандидат у президенти, що спричинило збройне повстання – «Боготасо», а згодом стало початком Віоленсії – десятирічного збройного конфлікту у країні [86, с. 5]. У 60-70-х рр. у літературі простежується тенденція – створення «романів про насилля», відповідно якій тему Віоленсії письменники розробляють як у крупних, так і в малих прозових жанрах. До цієї когорти належать багато колумбійських письменників: Еутікіо Леаль, Мануель Сапата Олівелья, Ернандо Тельєс, Ектор Мадрид Мало, Карлос Руїс, Роберто Еліесер Бургос та інші [93, с.169].

У 70-80-х рр. соціальний, економічний та політичний стан у Колумбії залишався напруженим. Незважаючи на проведення боротьби з контрабандою, поширювався незаконний обіг смарагдів, кави та наркотиків. Ситуацію посилювала діяльність екстремістських організацій, таких як «Рух 19 квітня» («М – 19»). Значною була дитяча смертність. У Латинській Америці, за свідченнями Ю. П. Гаврикова, існує поняття «сімейний кошик» («*canasta familiar*») – це сукупність товарів та послуг, які споживає 30% родин у тій чи іншій країні, обсяг яких визначається урядом у результаті опитування населення. Якщо у середині 60-х рр. встановлена законом мінімальна заробітна платня в Колумбії забезпечувала у місті 60% «сімейного кошику», то наприкінці 1981 р. – лише 39%. За таких умов у родині мало працювати 2,5 людини, що не є реальним для Колумбії [29, с. 100]. Все це не сприяло покращенню іміджу Колумбії на світовій арені.

Ці події певною мірою відбивалися в літературі. Найбільш визначною фігурою колумбійської прози кінця ХХ ст. можна без сумніву назвати Г Гарсія Маркеса. Він розпочав свою літературну діяльність з журналістики, паралельно займаючись написанням оповідань та кіносценаріїв. Його творчість була відзначена літературними нагородами, а в 1982 р. письменник

став першим колумбійцем, який отримав Нобелівську премію. Політична ситуація в країні не могла не знайти своє відображення у творчому доробку письменника, журналіста та публіциста, який, внаслідок специфіки своєї роботи, був особисто знайомий із багатьма політичними діячами Латинської Америки. Диктаторські режими, широко розповсюджені в регіоні, Г. Гарсія Маркес гротескно вербалізував крізь збірний художній образ вічного диктатора у романі «Осінь патріарха» (*El otoño del patriarca*, 1975).

У колумбійській прозі другої половини XX ст., окрім Г. Гарсія Маркеса, виокремлюється Альваро Сепеда Самудіо (1926 – 1972 pp.), відомий, перш за все, як автор роману «Великий дім» (*La casa grande*, 1972) та збірок оповідань, що були написані з застосуванням сучасної оповідальної техніки у манері В. Фолкнера. Поруч із ранніми повістями Г.Г. Маркеса, на думку С. П. Мамонтова, роман «Великий дім», присвячений темі насилля – масовому розстрілу робітників бананових плантацій у 1928 р., позначає залучення колумбійської літератури до загального процесу оновлення латиноамериканської прози [114, с. 217].

Латиноамериканська література з середини XX ст. не втрачає своєї популярності та актуальності в межах світового літературного процесу, нова хвиля популярності була викликана присудженням Нобелівської премії 2010 р. перуанському письменникові Маріо Варгас Льосі, пізніше у листопаді 2012 р. в Мадриді під його керівництвом було проведено симпозіум присвячений латиноамериканській культурі та літературі «Канон «бума»».

У своєму дисертаційному дослідженні О. О. Протоковілова приходить до висновку, що «ключовим при створенні латиноамериканських літературних творів є концепт «уяви»». На думку автора, принципів реалізму не було достатньо для відображення латиноамериканської дійсності через існування в одному культурному просторі різноманітних типів світосприйняття, що суперечили одне одному, це приводить до того, що відмінністю латиноамериканської літератури стають фантастичні теми, а конституційними елементами «магічної» реальності – утопізм та «кіхотизм»

[159, с. 20]. Це відобразилося у таких творах як «Втрачені сліди» (Los pasos perdidos, 1953 р.) А. Карпентьєра, «Terra Nostra» К. Фуентеса, «Війна кінця Світу» (La guerra del fin del mundo, 1981 р.) М. Варгаса Льоси, «Сто років самотності» (Cien años de soledad, 1967 р.) Г. Гарсія Маркеса, «Я, Верховний» (Yo el Supremo, 1974 р.) А. Роа Бастоса, «В'язниця «Ель Сексто»» (El Sexto, 1961 р.) Х. М. Аргедаса та інших.

Латиноамериканська література ХХ ст. проходить непростий процес усвідомлення власної національної ідентичності. У художніх творах можна зустріти ідеї «панамериканізму», «європоцентризму», «індіанізму», в той же час акцентується значення збереження специфічної етнокультури. Один із найяскравіших представників латиноамериканської літератури колумбієць Г. Гарсія Маркес як письменник формується у дискурсі іспаномовної літератури загалом, але особливо виділяється тим, що у своїй творчості підіймає сучасні, актуальні теми, множинність культурних сенсів ставить письменника поза географічним простором і часом. Так, у романі «Кохання в час холери» вперше у світовій літературі розглядається досить провокаційне питання кохання зрілих людей. З'являється значимий жіночий образ – образ зрілої жінки, гідної кохання, яка готова відстоювати це своє право перед суспільством і своїми близькими. Внаслідок визнання значущості здобутків Г. Гарсія Маркеса та у світлі тенденцій ХХ ст. на світовий рівень виходить постколоніальна складова, що має акцентувати особливе місце Колумбії, не як іспанської колонії або частини федерації, а як незалежної самостійної держави.

2.2. Особливості англофонного літературного дискурсу кінця ХХ ст.

ХХ століття стало переломним для Індії – це час, коли країна здобула незалежність від Англії та стала на шлях формування єдиної держави. Проте через неоднорідність та багатогранність населення, культури, релігій, ціна, яку доводиться платити за самостійність та територіальну єдність і досі є

болючою. 15 серпня 1947 року Установчі збори прийняли на себе керування Індією, за деякий час міжобщинні сутички вийшли з-під контролю, почалося переселення людей із Індії до Пакистану й навпаки, що супроводжувалося численними жертвами. Прем'єр-міністр країни Джавахарлал Неру назвав цю ситуацію «кризою індійської душі» та «людським землетрусом» [202, с. 87]. Він казав: «Темна ніч раптово опустилася на цю землю, і шаленство оволоділо людьми» [202, с. 89]. Конфлікти не вдалося вирішити за понад п'ятдесят років незалежності.

За словами американського історика, який присвятив вивченню історії й культури Індії та Пакистану понад 60 років С. Уолперта, «ніщо з «Індії» не є таким простим, як може здаватися; кожна реальність лише одна із площин нескінченного життєвого шляху Індії, тонка нитка безшовного сарі її історії, погляд крадькома через незліченні завіси індійського світу ілюзій» [180, с. 12]. Навіть у XXI ст., коли світ став більш відкритим, а кордони досить умовними, Індія залишається далекою та незвіданою.

Протягом XX ст. різні політичні та суспільні діячі намагалися втілити в життя гасло «Єдність у різноманітті», проте країна, яка століттями складалася з невеличких князівств, а потім жила під колоніальним управлінням Великобританії, що ще більше урізноманітнювало мовну, релігійну, культурну картину та соціальну градацію, активізувало міграційні рухи, має прикладати значні зусилля для підтримання державної єдності.

Значні зміни в індійському суспільстві за роки незалежності призвели до більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя. Однак і досі жінки суттєво відстають від чоловіків за багатьма показниками суспільного розвитку (рівню освіченості, участі в культурній та економічній діяльності). Через те, що в родині зберігається негативне ставлення до дівчаток, розповсюджений жіночий інфантицид та зростаючу практику обов'язкового посагу, в індійському суспільстві зберігається потужний гендерний дисбаланс: кількість жінок значно менша ніж кількість чоловіків [202, с. 10]. Можливо, найбільший вплив на стан жінки в індійській

спільноті мав прихід до влади Індіри Ганді, за її правління в 1971 р. вперше було засновано Комітет з положення жінок. Дослідження комітету показали погіршення ситуації, в якій знаходилося жіноче населення: зменшення співвідношення кількості жінок і чоловіків у суспільстві, меншу тривалість життя жінок порівняно з чоловіками, низький рівень освіченості (22%). Особливо складною була ситуація у сільській місцевості, де жінки виконували шкідливу для здоров'я та важку фізичну роботу, виникла тенденція звільнення жінок аби не виконувати гарантовані їм соціальні права. Загалом за перші 15 років незалежності соціальні реформи мали найбільший вплив на жінок із вищих каст, які фактично отримали доступ до освіти та можливість працювати [202, с. 297].

Таким чином, можна побачити, що зміни, які спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними. У звіті Комітету з положення жінок зазначалося, що «жінки у своїй масі залишилися поза межами прогресивних форм суспільної праці, в характері їхньої зайнятості не відбулося значних структурних зрушень. Державі не вдалося виробити нові норми та створити нові інститути, які б покращили стан жінки. Більшість жінок не могли скористатися правами та можливостями, які були гарантовані в конституції» [203, с. 47]. Лише на початку 90-х рр. збільшилося представництво жінок у політиці, оскільки була реалізована 33%-а квота для жінок в органах міського та сільського самоврядування.

Значну роль, незважаючи на задекларовану в конституції країни рівність громадян незалежно від кастової, релігійної чи статевої приналежності в житті Індії продовжує відігравати кастова система. Кастове питання залишається картою, яку розігрують у політичній грі. Так, у 1977 р. в селі Белчі представники вищих каст спалили на вогнищі дев'ятьох колишніх недоторканих, І. Ганді, яка як раз переживала поразку на виборах, одразу ж вирушили в цю віддалену місцевість аби висловити співчуття родинам загиблих, що дозволило їй повернутися на політичну авансцену. Навіть у

XXI ст. зберігається залежність касті від спільної крові та членства за народженням. Так, А. А. Куценков вважає, що каста як універсальна структура пронизує всі рівні, інституції та сфери суспільного й духовного життя Індії. При цьому кастова система по-різному еволюціонує у містах і сільській місцевості: «процес розвитку міста, поява нових інтересів, сфер діяльності та ролей людини послаблюють відчуття спільності, приналежності до певного колективу, якщо він виявиться неспроможним піти на зустріч цим новим потребам та інтересам людей» [97, с. 261]. Звісно, і соціальний кастовий устрій і становище жінки відобразилися у літературі, так ще у давньоіндійському епосі «Рамаяна» представлені принципи соціального розподілу в Індії, а через образ дружини Рами Сіти зображується неповага до жінки, яка має доводити свою порядність проходячи випробування вогнем і навіть після цього, піддавшись тиску з боку підданих, які вбачають у Сіті приклад розпусти, Рама відсилає дружину до лісу, наприкінці, аби довести свою невинність Сіта просить мати-Землю прийняти її до своїх обіймів, таким чином ціною вірності стає життя. Можна побачити, що, як і в сюжеті давнього епосу, в Індії межі XX–XXI ст. доля жінки детермінується суспільною думкою.

Соціальні зрушення в країні відображалися в свою чергу і в культурній сфері. Вивчаючи про літературний процес в Індії, то він не був простим та однорідним, що пов'язано як з бурхливою історією, так і з багат шаровістю мови, культури, суспільного розподілу. За словами О. Д. Мальцевої до сучасної індійської літератури можна віднести як літературу хінді, так і англійською мовою (твори, що пишуться англомовними письменниками), телугу, тамілі, панджабі, бенгалі, гуджараті і т.д. [113, с. 225]. На думку відомого індійського літературного критика К. Сатчіданандана, сучасна художня література виникла в Індії дійсно із близького взаємозв'язку традиційного індійського повіствування та здобутків західної, особливо британської, літератури XIX ст. В останні роки з'являється багато жінок-письмениць, які творять регіональними мовами, забезпечуючи відображення

жіночих питань і перспектив в індійській прозі. [113, с. 229]. К. Сатчіданандан підкреслює, що письменниці (Лалітамбіка Антарджанам (1909 – 1987 рр.), яка описує складне становище жінки в індійському суспільстві; Амріта Прітам (1919 – 2005 рр.), яка відобразила у своєму поетичному доробку конфлікти, спричинені розділом Британської Індії, порушила проблему насильства над жінками; Крішна Собті (нар. 1925 р.), яка у своєму романі «Донька пам'яті» представляє трагедію жінки у часи змін; поетеса та письменниця Камала Дас (1934 – 2009 рр.), яка у своїй творчості розкривала тему материнства; Пратібха Рей (нар. 1943 р.), чия творчість відображає традиційний світогляд індійців) по-своєму передивляються патріархальні закони й літературну практику, висувають новий погляд на міфи, трактують епопеї, винаходять альтернативну мову й альтернативну семіотику тіла та душі.

Болючим виявляється бінарне протиставлення «Схід – Захід». Англійський письменник індійського походження С. Рушді наголошує, що «більш ніж дивною видається характеристика давньої витонченої культури Індії як такої, що «перебуває у більш ранньому та більш грубому стані» у порівнянні з культурою Заходу. В Індії, з її багаточисленним комерційним станом, розгалуженою сіткою чиновників, економікою, яка бурхливо розвивається, середній клас, один із найбільш солідних і динамічних у світі, існує заведне не довше, ніж у Європі. Ані велика література, ані широка читацька аудиторія для Індії не є чимось новим. Нове – це вихід на сцену покоління індійських літераторів, які пишуть англійською мовою. Нове у тому, що «центр» дозволив собі звернути увагу на «околицю», оскільки «околиця» почала розмовляти на безлічі варіантів мови, більш зрозумілої Заходу» [161, с. 221]. Отже набуття незалежності і генеза нової держави ведуть до потреби самоствердитися, відповідно одним із лейтмотивів сюжетно-фабульної специфіки індійської літератури кінця ХХ ст. стає проблема національної ідентичності.

Питання багатонаціональності, різноплановості Індії, кастового розподілу та становища жінок порушуються не тільки у творах власне індійських письменників, а й письменників індійського походження, які працюють за кордоном. Одним із яскравих представників письменників-дисидентів можна назвати С. Рушді, у творах якого порушуються теми становлення нової Індії після здобуття незалежності та ви будови відносин із Пакистаном («Опівнічні діти» *Midnight's Children*), соціальної прірви між багатими та бідними, пошуку свого місця, становища Іншого («Прощальне зітхання мавра» *The Moor's Last Sigh*), місця емігранта у світі глобалізації, де перетинаються Схід і Захід («Земля під її ногами» *The Ground Beneath her Feet*, «Клоун Шалімар» *Shalimar the Clown*) та багато інших.

У сучасній Індії з двадцяти однією офіційною мовою, популярністю користується література вітчизняних письменників, написана англійською. Всесвітньо визнані творчі здобутки Раджа Камала Джа (нар. 1966 р.), який порушує актуальні теми насильства, нетерпимості, конфліктів (романи «Синя ковдра» *The Blue Bedspread*, 2000; «Якщо ти боїшся висоти» *If You are Afraid of Heights*, 2003; «Вогнетривкий» *Fireproof*, 2006). Письменник і літературний критик Аміт Чаудхурі (нар. 1962 р.) у своїх романах висвітлює теми родини, місця людини в житті, а також гострі соціальні теми («Дивна та вражаюча адреса» *A Strange and Sublime Address*, 1991; «Пісня свободи» *Freedom Song*, 1998; «Новий світ» *A New World*, 2000; «Друг моєї молодості» *Friend of My Youth*, 2017).

Як ми бачимо, сучасна література Індії пройшла тривалий і непростий шлях становлення, відповідно в ідейно-сюжетному корпусі екстраполюється досвід генези молодого держави. Основними темами творів письменників кінця ХХ ст. стають питання політичних і релігійних конфліктів, рефлексії стосовно самовизначення та віднайдення власної ідентичності, діалог Сходу та Заходу. Відповідно до того, як поступово протягом середини ХХ ст. покращувалось становище жінок у суспільстві, на авансцену літературної діяльності виходять жінки-письменниці, нового осмислення набувають

жіночі художні образи, висвітлюються проблеми жорстокого ставлення до жінок, асиметрії стосунків між статями.

Історія Індії та Великої Британії тісно переплелися у XX столітті, Індія зазнала впливу західної культури, освіти, політичних стратегій. Заможні індійські родини відправляли своїх дітей на навчання до Англії, а коли вони поверталися на Батьківщину, то прагнули поширювати отримані знання у реаліях власної країни. Таким чином, це стало одним зі шляхів переходу Індії до мультикультуралізму. Безперечно цей період є найбільш драматичним часом в історії Великої Британії, оскільки стало для неї перехідним етапом від панівної позиції світової імперії з колоніальною владою до становища більш ізольованої острівної держави, що переживає як внутрішні економічні та соціальні потрясіння, так і є частиною глобальних економічних криз і військових конфліктів. Разом із тим як влада намагається зберегти свої позиції, відбувається тиск системи на індивіда, обмеження творчої свободи. Із середини XX століття збільшується міграційний рух, до Британії емігрують представники колишніх колоній, і їхня творча діяльність стає частиною культурного здобутку країни, при цьому вносячи специфіку власної історичної спадщини, вони залишаються маргіналами британської літератури.

Початок XX століття для Великої Британії позначився в серпні 1914 р. об'явою про вступ у Першу світову війну. Попри значні фінансові та людські втрати, участь країни у війні мала, як це не парадоксально. Слід відзначити й позитивний вплив на соціальну та культурну сфери. Важливе значення досвід війни мав для жінок – настала «ера жіночої емансипації». Так, у роки війни «тисячі жінок Британії служили у фронтових частинах, багато з них працювали у польових шпиталях. У самій Великій Британії керівниці руху суфражисток, такі, як місіс Еммелін Панкхерст та її старша дочка Крістабель, допомагали уряду здійснювати набір добровольців. У більш широкій перспективі перед жінками відкрилися нові можливості працювати у церковній та адміністративній сфері, на захисних та машинобудівних

підприємствах та інших галузях, які раніше були розраховані лише на чоловіків. На цьому етапі важко було підшукати переконливі аргументи проти того, що усі жінки мають отримати громадянські права. Акт про народне представництво 1918 р. надав право голосу жінкам від 30 років»[124, с. 422]. Таким чином, на початку ХХ ст. було зроблено крок на зустріч більшій свободі та рівності жінок у британському суспільстві. Участь Великої Британії у Другій світовій війні дала новий поштовх для соціальних і політичних змін, уряд змушений був надати більше прав колоніям. Відбуваються зміни у культурному житті, більшого впливу на суспільну думку набуває радіо, що стимулює розвиток музики та драматургії. У 1954 р. з'являється незалежне телебачення, яке привертає увагу до інтересів меншин, в тому числі емігрантів, багато з яких у 50-х роках переїхало з Індії, Пакистану, Західної Африки та Вест-Індії.

Правління у 80-ті рр. Маргарет Тетчер (1925 – 2013 рр.) зруйнувало стереотипи щодо жінок при владі. Вона часто цитувала Софокла: «Варто один раз поставити жінку на рівних із чоловіком, як вона почне перевершувати його» [78, с. 420]. Попри будь-який сексистський скепсис, жінка-міністр довела, що може бути сильним та успішним лідером, показавши, що жінки можуть працювати на рівних із чоловіками. При цьому вона зберігала фемінний аспект жіночої індивідуальності: «Бути могутньою – це як бути справжньою леді. Якщо вам доводиться нагадувати людям, що ви леді, то ви напевне не є нею» [78, с. 419]. Перша в історії Британії жінка-прем'єр надихнула власним прикладом багатьох сучасниць, мотивуючи їх зайняти більш активну соціальну позицію.

Власний погляд на вплив режиму М. Тетчер на розвиток літератури має С. Рушді. Письменник вважає, що «оглядаючи панораму сучасної прози неважко помітити спустошливий результат правління Маргарет Тетчер. Багато авторів писали, не плекаючи жодних надій. Вони втратили будь-яку здатність дерзати, будь-яке бажання боротися зі світом. У своїх книгах вони

описували крихітні шматочки дійсності, незначні уламки життєвого досвіду» [161, с.143].

Основними питаннями для Великої Британії у 90-ті рр. стало зближення з Європейським союзом, шляхи подолання економічної кризи, вирішення конфліктних питань із Північною Ірландією, Шотландією, Уельсом. Знаменною рисою стало більш широке залучення жінок до політичного процесу: на загальних виборах 1997 р. «до Парламенту було обрано не менше 120 жінок, понад 100 належали до Лейбористської партії та походили з середнього класу» [124, с. 478].

На межі XX та XXI ст. помітне місце в літературному процесі Британії зайняли письменники-маргінали: британський письменник, який разом із родиною ще в дитинстві емігрував з Японії, володар Букерівської премії 1989 р. за роман «Залишок дня» (*The Remains of the Day*) та Нобелівської премії 2017 р. (за те, що у «романах великої емоційної сили розкрив безодню, яка прихована за нашим ілюзорним відчуттям зв'язку зі світом» [238]) Кадзуо Ісігуро, роман якого «Не відпускай мене» (*Never Let Me Go*) включено до 100 найкращих англійських романів усіх часів за версією видання «Тайм»; син емігранта з Пакистану Ханіф Курейши, номінант та лауреат міжнародних літературних і кіно премій; письменник індійського походження лауреат Букеровської премії 1981 р., призу «Букер Букерів» 1993 р. за роман «Опівнічні діти» (*Midnight's Children*) С. Рушді, який у своїх творах розкриває тему самоідентифікації, релігійних і національних протиріч.

Наприкінці XX ст. в англійському романі спостерігається загальноєвропейська тенденція переходу від постмодернізму до «критичного вимислу», візії відображені у сучасних текстах більше тяжіють до повернення до лінеарності, класичних форм роману. А. М. Зверєв виділяє два протилежних підходи до проблем художньої традиції та спадковості – один, що базується на так званому «rupture» (розриві), невідповідності світу класичного спадку, інший – на своєрідній «археологічній реконструкції», визнанні класичного реалізму каноном і слідуванні традиції [56, с. 40].

Проводячи аналіз сучасного англійського роману, Т. Н. Красавченко зазначає, що для нього характерна гра з традицією – «процес взаємодії з літературою минулого, продовження та використання традицій попередників» [82, с. 128]. Таким чином, можна сказати, що в англійській літературі простежується характерний для європейської літератури перехід до «критичного вимислу», в естетичній парадигмі якого бачимо «відродження традиції – зв'язок із традиційною літературою; відродження історії; відродження сюжету, інтриги; відродження віри, цінностей» [83, с. 214].

Т. Н. Красавченко вважає, що прагнення письменників ХХ ст. створювати «вікторіанський роман» зумовлено тим, що у сьогоdnішній Англії «психологія, уявлення про моральність, характер культури, літератури багато в чому формувалися як реакція, тобто засвоєння та заперечення, подолання саме вікторіанського складу свідомості, етичних уявлень, канонів суспільного буття» [82, с.141]. Тобто можна зробити висновки, що англійська література межі ХХ – ХХІ ст. тяжіє до відродження класичних літературних форм, відновлення традицій і збереження зв'язку з кращими зразками літературних творів.

В епоху глобалізації важливою складовою сучасної англійської літератури стає поняття «мультикультурний роман». Як зазначає літературознавець Т. Н. Красавченко, зазначає, що «феномен «нових англійських літераторів» , таких як Салман Рушді, Бен Окрі, Ханіф Куріши, Тімоті Мо, Кадзуо Ісігуро, свідчить про виникнення нової британської ідентичності та «гібридної» літератури нового типу, яка сформувалася на базі злиття англійської та східних традицій (індійської, японської, китайської та ін.). Письменники мультикультурного напрямку часто пишуть про життя в Англії соціальних маргіналів, їм притаманна "подвійна сутність"» [81].

С. Рушді вважає, що література кінця ХХ – початку ХХІ ст. стикається з новими викликами, «літературі загрожує атака на інтелектуальну свободу як власне таку, а без неї ніяка література існувати не може. [...] Кожному письменнику знайомий тиск монополій і бюрократії, корпоративності та

консерватизму, в результаті якого урізають асортимент і знижується якість того, що потрапляє у друк. Що стосується натиску нетерпимості та цензури, мені особисто довелося дізнатися занадто багато на власному досвіді»[161, с. 42].

Нові соціально-політичні умови детермінують інші текstopороджуючі домінанти. В англійській літературі кінця ХХ ст. з'являється нова особистість, якій притаманна підвищена міжкультурна чутливість, часто самі письменники, а вслід за ними і протагоністи у їхніх творах, представляють людей, що належать до кількох культурних систем, а отже привносять до літератури кілька систем цінностей.

2.3. Китайський літературний дискурс кінця ХХ ст.

Для історії Китаю ХХ століття стало визначальним етапом, періодом значних потрясінь, воєнних конфліктів та поступового руху до більшої відкритості назустріч решті світу. Піднебесна з багатовікової імперії перетворюється на «народну республіку», вочевидь настільки значні суспільно-політичні метаморфози не могли відбуватися безболісно й різко відбивалися у житті населення країни. Постаттю, яка залишила чи не найбільший слід в історії Китаю ХХ століття безсумнівно можна вважати Мао Цзедуна. Роки його перебування при владі (1949 – 1976 рр.) відзначилися як змінами у господарській політиці держави, так і значними культурними потрясіннями.

21 вересня 1949 р. Народна політична консультативна конференція проголошує КНР «державою нової демократії», яка «веде боротьбу проти імперіалізму, феодалізму, бюрократичного капіталу, за незалежність, демократію, мир, єдність та створення процвітаючого і сильного Китаю» [67, с. 618]. У цей період було сформовано Центральний народний уряд, на чолі якого став Мао Цзедун, який одночасно очолив Центральну народну урядову владу, Народно-революційну владу та Загальнокитайський комітет НПКК, ставши таким чином найбільш впливовою людиною у країні. Очільник

держави прагнув до якнайшвидшого переходу до комуністичного режиму, комуністичних принципів управління і, звісно, посилення власних позицій. Це вплинуло як на економіко-господарську політику в Китаї, так і на культурну сферу. У 1958 р. під гаслом «три роки наполегливої праці – десять тисяч років щастя» усю країну було мобілізовано заради здійснення «великого стрибка» [67, с.658]. Проте у ході «битви за сталь» було завдано значної шкоди сучасній промисловості, також нетрадиційні підходи в сільському господарстві вилились у глибоку кризу в сільській місцевості. Провали політичної лінії призвели до критики Мао Цзедуна, що відобразилось у тогочасній літературі. Письменники закликали «писати правду», натякаючи на лицемірство, що супроводжувало політику КПК у роки «великого стрибка», деякі літератори публікували твори, які сприймалися в суспільстві як критика чи навіть висміювання «ідей Мао Цзедуна» [67, с.671]. Відомий літератор та історик У Хань опублікував низку творів присвячених життю Хай Жуя, мужнього сановника часів правління династії Мін, який не боявся критикувати імператора, що забув про інтереси власного народу, через це його було звільнено. За цим сюжетом було поставлено кілька театральних п'єс, у яких глядач міг простежити алюзію на конфлікт між Мао Цзедунем та Пен Дехуаєм, який виступав проти політики «трьох червоних стягів», в результаті чого був знятий з посту міністра оборони.

Фейлетони, в яких можна було простежити критичні випадки в бік голови ЦК КПК, видавав публіцист і партійний діяч, головний редактор газети «Женьмінъ жибао» Ден То. Проте в 1962 р. Мао Цзедун на X пленумі ЦК КПК застеріг своїх критиків – представників інтелігенції, називаючи «езопову мову» їхніх історичних п'єс та романів «антипартійною діяльністю» [67, с.672].

Однією з найбільш драматичних сторінок історії сучасного Китаю стала так звана «культурна революція» 1965 – 1969 рр., коли на державному рівні впроваджували тезу пріоритету соціальної активності особистості, яка

зайняла домінуючу позицію над індивідуальністю людини, а комуністична ідеологія взяла гору над багатовіковою історією, традиціями та культурою. У середині 1964 р. була створена «Група п'яти у справах культурної революції», метою якої було керувати репресіями проти культурних і літературних діячів, які наважувалися критикувати діяльність Мао Цзедуна. Влітку 1966 р. «культурна революція» досягла значних масштабів, активну діяльність з утиску інтелігенції та працівників навчальних закладів вели учасники хунвейбінівського руху («червоні охоронці»). Негативний вплив «культурної революції» на розвиток країни був не меншим за «великий стрибок». Дослідник А. В. Меліксетов зауважує: «Спостерігався спад промисловості, стагнації у сільськогосподарській сфері, були завдані значні збитки культурному життю та освіті. Головною книгою став цитатник Мао Цзедуна, визнані зразки світової класичної літератури публічно спалювалися. Вищі та середні навчальні заклади у ці роки не працювали, в результаті чого в країні зросла кількість неосвічених людей, а народне господарство не дорахувалося мільйонів кваліфікованих кадрів» [67, с.684]. Очевидно, що в цей період неможливо вести мову про еволюцію літератури, оскільки багато представників інтелігенції та письменників були відправлені працювати у сільські райони. Так, лауреат Нобелівської премії 2000 р. Гао Сіндзен (高行健) у період «культурної революції» не лише був змушений переїхати до віддаленого сільського району на Півдні країни, а спалив усі свої праці, написані до того часу, аби уникнути переслідувань [226, с.32].

М. Л. Титаренко відмічає, що після початку «культурної революції» в 1967 – 1969 рр. у країні не було видано жодного художнього твору професійного письменника, не видавався жоден літературний журнал для широкої аудиторії [45, с.169]. При цьому, на його думку, літературні твори, що почали виходити на початку 70-х рр. були значною мірою заангажовані та ідеологічно закцентовані, внаслідок чого переважна їх більшість тепер відійшла у небуття.

Як відповідь на події «культурної революції», зауважує Н. К. Хузіятова, розвивається так звана «література шрамів» [193], яка поклала початок відродженню літературного процесу та трохи пізніше «література роздумів над минулим» [193] – література, над творенням якої працюють письменники старшого покоління, відображаючи свій досвід, події пережиті у середині та наприкінці 60-х рр. Можна сказати, що перша відкривала негативні сторони «культурної революції», зривала завісу жорстокості та безкарності того десятиліття, а друга шляхом філософських роздумів та пошуків кореню проблеми намагалася подолати її наслідки для жертв режиму.

1983 р. розгортається компанія «Протистояння духовному забрудненню на ідеологічному фронті», що була спрямована проти розповсюдження тенденцій буржуазної лібералізації та підсилення недовіри до соціалізму й комунізму, тобто недовіри до діяльності Комуністичної партії. Цей процес відобразився в літературній площині, увівши певну цензуру над творчістю письменників.

Варто зазначити, що в середині 80-х рр. у Китаї спостерігається значне зростання книгодрукарства, перевидається китайська класика, з'являються видання нових творів, значний інтерес викликають переклади Ф. Кафки, Х. Л. Борхеса, Дж. Джойса, В. Фолкнера, Я. Кавабати, Ч. Айтматова та Г. Гарсія Маркеса, що в свою чергу впливає і на творчість національних авторів. Вплив західних і східних мистецьких тенденцій перебуває у зіткненні з національними давніми традиціями, що на поетикальному рівні відчувається у творах китайських письменників 80-х років. У 1985 році виходить стаття Хань Шаогуна «Корені літератури», назва якої дає ім'я новій літературній течії – «література пошуку коріння» (寻根文学). Представники цієї течії заговорили про ерозію традиційної китайської культури у XX ст. та про необхідність звернутися до витоків, культурного «коріння» нації. Дія багатьох творів відбувається у сільській місцевості, активно впроваджуються до сюжету міфи, казки, народні легенди, автори спираються на буддизм та

даосизм. Широко відомими стали оповіді Хань Шаогуна «Ба ба ба» («Папапа», 1985 р.) та «Нюй нюй нюй» («Жінка, жінка, жінка», 1986 р.), де автор описує людей з розумовими та фізичними недоліками. Н. К. Хузіятова зазначає, що поява представників літератури «пошуку коріння» дала початок «революційному розриву з тоталітаристською літературою та її набором клішованих прийомів зображення людини як позбавленої індивідуальності істоти»[193, с.145]. Дослідники відзначають, що на «літературу пошуку коріння» мали вплив «магічний реалізм» та творчість латиноамериканських письменників, в першу чергу Х.Л. Борхеса й Г. Гарсія Маркеса [167].

Сучасна китайська література зберегла попередню тематику, але у трансформованому вигляді, збагатившись новими темами та жанрами. Її специфіка визначається документальністю, притаманною китайським письменникам любов'ю до вітчизняної історії.

Дослідник Хуан Цзіншу відмічає, що в 1990-х рр. активно розвивається масова популярна література, яка «стає все більш прив'язаною до комерціалізації, таким чином, її зміст та стиль піддавалися впливу ринкових сил та потреб прибутків» [226, с.80]. Значне місце зайняли твори психологічної спрямованості з очевидним впливом європейського модернізму, з акцентованим аналізом емоцій і неонатуралістичним освітленням побуту. Література Китаю, яка до цього була однорідною, пережила зародження літературних шкіл і груп. Панівним напрямом на межі ХХ – ХХІ ст. залишався реалістичний, але соціальна критика у ньому слабшала[45, с.170]. Також у 90-ті рр. на представників китайської літератури значне враження справив комплекс ідей постмодернізму, які виникли під впливом латиноамериканських письменників, і з'явилась власна література, яку називають постмодерністською. До неї китайські літературознавці відносять творчість Ма Юаня, Юй Хуа, Ге Фея. Так само як і в літературі постмодернізму твори цих письменників об'єднують в собі елітарні елементи та поп-культуру. Із того часу, підкреслює М. Л.Титаренко, китайська література все більше визначається вимогами суспільства

споживання [45, с.173]. Окремо варто сказати про літературу Північного Сходу Китаю, де у 90-ті рр., незважаючи на посилення комерціалізації, літературні традиції займали тривкі позиції, що яскраво виявилось у творчості таких дунбейських авторів як А Чен, Сунь Чуньпін, Чи Цзицзянь, Сюй Гуанчжун. Віддаленість та менший розвиток північно-східного регіону сприяли збереженню традицій, і певною мірою пом'якшили вплив Заходу. О. Н. Рябченко відмічає, що місцеві письменники як і раніше багато пишуть про любов до рідного краю, описують його пейзажі, характер і звичаї місцевих жителів [163, с.50]. Акцент на традиціях, які творчо реалізуються у природних пейзажах, нюансах характеру художніх образів, притаманні і творчості Мо Яня, в яких дія відбувається саме у його рідних краях – Дунбеї, поетика пронизана безсвідомими настроями прив'язаністю до рідної землі, що відсилають до архетипів «землі» і «матері» – землі, де похована його матір.

Жанр роману у китайській літературі, відповідно національному менталітету – тяжіння до традиції, не зазнав таких конотацій, як у творах «західного» дискурсу. На сьогодні у Китаї щорічно видається приблизно чотири тисячі романів, серед найбільш помітних сучасних представників цього жанру можна назвати Хань Шаогуна (нар. 1953 р.), Цзя Пінва (нар. 1952 р.), Лю Чженьюнь (нар. 1958 р.). Однак і в китайській літературі простежуються «експерименти» під впливом західних зразків. У 1996 р. Хань Шаогун написав роман «Мацяоський словник», за який в 2011 р. отримав Премію Ньюмана (Newman Prize for Chinese Literature), що заснована Інститутом американо-китайських досліджень і надається щодвароки за твори китайською мовою. Роман написано у формі словника, який присвячений вигаданому селищу Мацяо, у зв'язку з чим виникає паралель з «Хазарським словником» М. Павича. Цзя Пінва та Лю Чженьюнь є володарями престижної у Китаї літературної премії ім. Мао Дуня (у 2005 та 2011 роках відповідно) [167].

На межі XX і XXI ст. одностайність змінилася багатоголоссям, якщо раніше головними антиподами у літературі були реалізм і модернізм, то у 90-х роках розмежування спостерігалось між літературами «гуманістичною» – елітарною і комерціалізованою – масовою. Незважаючи на величезні тиражі поп-літератури, «чиста», гуманістична література має тверде підґрунтя: виходять сотні літературних журналів, а романи друкуються багатотисячними накладками. Популярністю користуються серійні випуски; наприклад, видавництво «Чанцзян вені» з 1992 р. випускає серію «На межі століть», в якій вже вийшли книги 52 найбільш відомих сучасних китайських письменників [45, с. 172].

Серед яскравих постатей сучасної китайської літератури варто відзначити і жінок-письменниць. Так, світове визнання здобула член союзу письменників Китаю, володарка літературної премії в Італії 1989 р., академік Академії літератури та мистецтв США у Нью-Йорку Чжан Цзе (нар. 1937 р.). Сюй Кунь назвала її «лідером у жіночій літературі в новий час», Ван Аньї визнала «єдиною справжньою феміністкою у Китаї», Чи Лі підкреслювала «сміливу неповторність Чжан Цзе» [164, с. 3]. У 1979 р. у країні зароджується «література реформ», одним з культових творів якої став роман письменниці «Важкі крила» (“沉重的翅膀”), який на прикладі одного з відділів Держради відображає процес економічних реформ у країні.

У творах китайських письменників 1980-х рр. поруч із суспільно-політичними темами звучить тема духовного розкріпачення жінки. Відомий письменник і суспільний діяч Ван Мен вважає, що «... саме у долях жінок найбільш яскраво відображається прагнення людини до звільнення від патріархальних звичаїв, стереотипів мислення» [22]. У своєму інтерв'ю в 2004 р. він зазначив: «Жіноча проза зараз є надзвичайно сильною у Китаї». На думку Лі Сан Юн знайомство з творами китайських письменниць, які були написані після 1970-х рр., дозволяє зробити висновок, що їх проблематика зайвий раз підтверджує те, що неможливо уникнути зв'язків соціально-економічних умов суспільства та розвитку літератури. Шлях до

добробуту проходить під впливом «вестернізації» та «глобалізації». Нові віяння, відмічає Лі Сан Юн, вступають у протиріччя з традиційними конфуціанськими цінностями[104, с. 328].

Нова хвиля інтересу до китайської літератури була спровокована постаттю Мо Яня, який у 2012 р. отримав Нобелівську премію з літератури з формуванням «за галюцинаторний реалізм, з яким він змішує казку, історію та сучасність» [237]. Не дивлячись на те, що присудження настільки престижної нагороди письменнику, який був мало відомий у світових літературних колах викликало суперечки щодо політизованості цього вибору, не можна не відзначити оригінальний стиль письменника та вагоме місце, яке він займає у китайській літературі. Як зазначає С. Костирко, «Мо Янь займається питаннями природи людини; для нього «китайська ситуація ХХ ст.» – це можливість поговорити про деякі загальнолюдські, а не регіональні проблеми, через використання сучасного інструментарію «інтелектуальної прози» Мо Янь повертає нас до споконвічних традицій китайської класичної літератури» [79, с. 181]. Таким чином, в його романі відображаються тенденції «критичного вимислу» [84], для якого характерним є відродження традиції – зв'язок із традиційною літературою.

У дитинстві письменник вирізнявся жвавою вдачею, його захопленням стало слухати сказителів та переповідати їх історії родині. Мати, хоча і вподобала його розповіді, однак хвилювалася, що занадто балакучого сина може спіткати нещаслива доля. Проте сам письменник каже, що «легше посунути гори або змінити русло ріки, аніж переробити природну сутність людини». Тому і сам він визнає, що його творчий псевдонім, Мо Янь, який перекладається з китайської «не промовляй слів», то «немов жарт над самим собою» [207]. Його становлення як письменника не було простим, адже освіта його була фрагментарною через те, що навчання хлопця у школі припало на період культурної революції, а далі слідувала служба в армії. Сам Мо Янь згадує: «В той час, як я жив одноманітним військовим життям, я із захопленням зустрів ідеологічне розкріпачення та літературний підйом 80-

хрр., і з хлопчика, який любив слухати розповіді та переповідати їх, став людиною, яка намагалася перекласти їх на папір. Шлях цей на початку не був легким, тоді я ще не усвідомлював, який багатий літературний матеріал являє собою мій двадцятирічний досвід життя у селі. Тоді я вважав, що заняття літературою передбачає те, що ти маєш писати про добрих людей, які чинять добрі справи, тобто про героїв, зразкові дії яких потрібно наслідувати. Тому, хоча я і опублікував кілька творів, проте літературної цінності вони не мали» [207, с. 259].

На межі XX – XXI ст. Китай активно розвивається, країні вдалося здійснити значний економічний стрибок, підвищився рівень життя, що відобразилося і на культурній сфері. Разом зі зміною соціального становища жінки, жінки-письменниці більш активно вступають у літературний процес.

Література до розділу

6, 7, 22, 29, 39, 43, 44, 45, 56, 57, 67, 69, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 93, 96, 97, 104, 113, 114, 124, 126, 135, 147, 154, 159, 161, 163, 164, 167, 180, 191, 193, 202, 203, 207, 226, 231, 237, 238.

РОЗДІЛ 3

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ПРИРОДИ» ТА «СОЦІАЛІЗАЦІЇ» ЖІНКИ ЯК ШЛЯХ ЗОБРАЖЕННЯ ФЕМІННОСТІ В РОМАНАХ Г.ГАРСІА МАРКЕСА, САЛМАНА РУШДІ, МО ЯНЯ

3.1. «Фемінний», «феміністичний» і «жіночий» концепти в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня

Ключовим в романах Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» є те, що попри той факт, що на перший погляд головними героями творів є чоловіки, рушійною силою, яка обумовлює вектор розвитку сюжетних ліній стають героїні-жінки. Авторам вдається створити неповторні художні образи жінок, в яких не тільки відображається специфіка певної культури (колумбійської, індійської, китайської), але й підкреслюються незворотні тенденції глобалізму та мультикультуралізму. Жінка, яку зображують Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, це, в першу чергу, яскравий образ фемінності: ніжна та чуттєва, творча, закохана, однак разом із цим це сильна особистість здатна відстоювати власні права та брати на себе відповідальність за родину, активно залучатися до суспільних процесів – жінка XXI століття. Відповідно героїням вдається поєднувати в собі разом із ключовим ремінним концептом, жіночий і феміністичний концепти.

Розглядаючи роман Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», необхідно підкреслити, що автор вперше створює образ жінки, яка у літньому віці відстоює право на кохання та самовираження. Характеризуючи власний роман, який оспівує кохання, що двоє людей пронесли крізь усе життя, відзначав, що «любовні походження Флорентіно Аріси (головний чоловічий герой роману) та Ферміні Даси (головна героїня, кохана Флорентіно Аріси) – проста та продумана казка, вона мала мати

«попередника», який би запам'ятовувався, аби заінтригувати читача і рішенням цього питання стало самогубство Херемії де Сент-Амура» [32, с. 139]. Таким чином, автор заради створення інтриги розпочинає роман з історії другорядного персонажу, який на далі не впливає на розвиток сюжетних ліній.

У 2004 р. письменник продав права на екранізацію роману голлівудській кінокомпанії «Stone Village Pictures», яка запросила відомого режисера М. Ньюелла і у 2006 р. розпочала зйомки стрічки з Джованною Мецоджорно та Хав'єром Бардемом у головних ролях. У книзі С. Маркова «Габріель Гарсія Маркес» автор наводить спогади режисера щодо складнощів перенесення роману на екран: «Перекладати мову Маркеса на кіно мову мені було дуже складно. Маркес розповідає історію, потім відмотує її назад і розповідає знову з додатковими деталями. І історія починає звучати інакше. Його романи неначе листкове тісто – знімаєш верхній прошарок-смысл, а під ним – нескінченна кількість інших тонких прошарків-смыслів...» [116]. Своїми роздумами щодо кохання у романі Г. Гарсія Маркеса поділилася і виконавиця головної ролі, актриса, що втілила образ Ферміни Даси Джованна Мецоджорно: «Звісно, кохання у Маркеса завжди дивне. Воно базується на фізіології, але при цьому занадто сильне та вічне, аби бути просто тваринною пристрастю. Ми знімали в Колумбії, звідки родом Маркес і його історія. «Кохання в час холери» – це міжнаціональна та водночас дуже колумбійська історія, хоча звучить у данному випадку англійською мовою. Це історія усеperеможного кохання, яке долає усе на своєму шляху» [116]. В свою чергу виконавець ролі Флорентіно Аріси Хав'єр Бардем згадав як у чотирнадцятирічному віці вперше прочитав роман «Кохання в час холери», він визнав, що не міг тоді в повній мірі осягнути зміст книги, але вона справила на хлопця незабутнє враження: «Дев'яносто відсотків я тоді, звісно, не зрозумів, але мене цілковито заворожили описи Колумбії. Здається, це була моя перша подорож за допомогою книги – мене немов перекинули до іншої країни. Я згоден з Маркесом і певен, що можна провести паралель між

коханням і холерою – і те і інше пов'язане з почуттям смерті: смерті від хвороби і смерті від страждань через нерозділені почуття. Кохання завжди супроводжує біль» [116].

В офіційній біографії Г. Гарсія Маркеса «Габріель Гарсія Маркес: життя» (Gabriel García Márquez: A Life, 2008) Дж. Мартін згадує про ті факти з особистого життя письменника, які спонукали його до написання роману «Кохання в час холери»: «Смерть батька та страждання матері, яка стала удовою змусили Гарсія Маркеса замислитися не лише про кохання і секс, але і в черговий раз про старість і смерть» [117]. Вихід книги у Колумбії був зустрінутий схвальними відгуками критиків і прихильністю читацької аудиторії: «Навіть *El Tiempo* була обеззброєна: у номері від першого грудня, ще до того, як «Кохання в час холери» був виданий, газета передрекла, що ця книга "принесе кохання у країну охоплену холерою"» [117]. Надзвичайно хвалебний відгук на роман дав американський письменник Т. Пінчон, зазначивши, що для того, щоб описувати тему кохання у тодішній час потрібна неабияка мужність: «Справжня симфонія. Там є усе – і динаміка, і темп. Рухається плавно, мов пароплав, – його автор і лоцман, який має за плечима досвід усього свого життя, впевнено веде нас через перепони скептицизму та милосердя – цією рікою, яка відома нам усім, і без руху цієї ріки не було б кохання; а якщо плисти нею проти течії, спроба повернутися назад гідна лише однієї благородної назви – спогади. У кращому випадку виходять твори, які повертають нам наші виснажені душі і до них належить "Кохання в час холери"» [242].

Важливим є те, що, хоча у центрі роману знаходиться чоловічий персонаж (Флорентіно Аріса), але, попри це, домінантну роль відіграють жінки, які виступають більш сильними та цілеспрямованими особистостями.

Фемінність є яскравою рисою жіночих образів роману С. Рушді «Прощальне зітхання мавра». Беручи до уваги те, що ракурс осмислення розкриття своєрідності жіночих образів у творчому доробку автора досі залишається поза увагою літературознавців, ми вважаємо актуальним

присвятити своє дослідження саме аналізу жіночих образів у романі, впливу світових процесів глобалізації на соціокультурні уявлення про роль жінки. Наші розвідки сконцентрувалися навколо трьох концептів, через які можна простежити «природу» і шляхи «соціалізації» жінки: кохання, материнство та творчу реалізацію (яку ми розглядаємо крізь призму звернення автором до засобів екфразису).

Оскільки роман охоплює життя кількох поколінь, то це дозволяє простежити інтелектуальне осмислення як колоніального минулого Індії, так і етапу становлення сучасної держави, а також процесів, через які проходить сучасне мультикультурне та мультиетнічне суспільство.

Для письменника, за його власними словами, роман «Прощальне зітхання мавра» став спробою після фетви імама Хомейні «відвоювати втрачене, повернути своє місце у світі книг» [160, с. 483]. Роман ставить більше запитань, аніж можливо отримати відповідей, прочитавши його. Автор відправляє свого героя Мораїша Зогайбі на пошуки істини, шлях, який він має пройти від початку до кінця, а Ериніями його життя стають власна мати і кохана. Боротьба за істину має тривати до останнього подиху: «Зітхання – це не просто зітхання. Ми вдихаємо світ, а видихаємо смисл. Доки маємо сили. Доки маємо сили» [246, с. 54]. Незважаючи на те, що головним героєм роману виступає чоловік, С. Рушді змальовує сильні жіночі образи, які є рушійною силою розвитку подій у творі.

Н. В. Тіара стверджує, що «в націоналістичному дискурсі індійським жінкам була відведена роль тих, хто мав репрезентувати сутність індійської культури та ядро автентичної індійської нації» [250, с. 56]. У романі С. Рушді саме через образи жінок порушуються гострі соціальні питання.

Розмірковуючи про стан сучасного роману, С. Рушді пише, що це «гібридна форма» у сучасній літературі. Письменник вважає, що на нинішньому етапі сучасної історії роман є «частково соціальним дослідженням, частково фантазією, частково сповіддю. Такий роман розширює кордони пізнання та перетинає географічні межі» [161, с. 224]. Ці

слова повною мірою можна віднести до роману «Прощальне зітхання мавра», в якому на історичному фоні становлення сучасної Індії розгортаються події, що межують із потойбічним або неоміфологічним.

Роман відображає непросту історію становлення сучасної Індії, охоплюючи кілька десятиліть новітньої історії. Постать головної героїні Аурори да Гама Зогойбі є алюзією на «Мати Індію», її яскравий і багатоликий образ та непросту долю. Вже на перших сторінках роману Аурора каже: «Із самого початку було ясно як день, чого хотів світ від славнозвісної матері-Індії – вони прийшли за прянощами, так само, як чоловіки приходять до легкодоступної жінки» [246, с. 5]. Поняття «мати» в даному випадку набуває ширшого значення, ніж «жінка, яка народила дитину», воно відноситься і до образу країни в цілому, і до вищих божественних сил. Національна пісня Індії «Ванде Матарам» – «Привіт тобі, наша мати», де звертання відноситься до бога, який, за індуїстськими звичаями, визнається не тільки батьком, але і матір'ю, слово мати використовується по відношенню до усіх богинь: Калі, Дурге, Лакшмі, Сарасваті. Ми бачимо, що новітня історія Індії стає тим тлом, на якому відбувається еволюція образу протагоністки. Непрості стосунки Аурори з чоловіками нагадують колонізацію Індії: нею захоплюються, але вона сповна сплачує за свій талант і красу. С. Рушді комбінує в Аурорі традиції та сучасність, міфологічність і біблійність. Першим її характеризує Васко Міранда, розчарований шанувальник звертається до сина Аурори Мораїша: «Бути нащадком нашої демонічної Аурори, це те ж саме, що бути сучасним Люцифером, казав художник у Раю легендарного салону Аурори Зогойбі» [246, с. 5]. Ці слова стають пророцтвом, що ведуть головного героя до неминучого кінця.

Можна виокремити у романі основні жіночі образи, які є носіями різних ключових характеристик: Белла (мати Аурори Зогойбі) – бунтівний дух; Аурора Зогойбі – жага незалежності, реалізація у творчості; Іна Зогойбі (старша донька) – прагнення самоствердження завдяки власній жіночності;

Міні Зогойбі (середня донька) – звернення до Бога і церкви, як шлях втечі від родинних проблем; Міна Зогойбі (середня донька) – активна соціальна позиція, відстоювання прав жінок. Загалом, у них яскраво втілюються такі концепти, як «фемінне», «жіноче» та «феміністичне». Питання «умовності» та «соціалізації» є ключовим у розрізненні понять «феміністичний», «жіночий» і «фемінний». Як пояснює Т. Мой, перше – це «політична позиція», друге – «питання біології», а третє – «набір визначених культурою характеристик» [122, с. 145]. На різних етапах в образі Аурори превалює кожен із вищезазначених концептів, проте перманентними та найбільш яскравими залишаються саме «фемінні» риси.

Вже на початку роману життя стає для десятирічної Аурори да Гама грою, чарівним світом, де живуть лихі чаклуни. Спочатку вона бачить шлях до порятунку у постаті фокусника, а усвідомивши власний творчий потенціал, переносить свої почуття та страхи на картини: «Після того, як Аурора побачила чоловіка з півночі, вона зрозуміла, що свій власний чарівник – це саме те, що потрібно їй найбільше у житті, хтось, хто зміг би виконати її бажання, хто б зачаклував її бабусю навіки, змусив би кобр смертельно вжалити дядька і тітку, а татка зробив би щасливим до кінця життя» [246, с. 34]. Таким чином, ми бачимо, що юна Аурора психологічно важко переживає конфлікти у родині, що не може не відбитися на її характері.

Традиційно у патріархальному індійському суспільстві жінка займала другорядне місце, проте сучасні тенденції глобалізації змінили звичну картину світу, жінки здобули більше прав і можливостей. У ХХІ ст. глобалізація стала невід’ємною частиною розвитку будь-якого суспільства. Країни Азії та Сходу відрізнялися збереженням традицій та консервативністю звичаїв, проте глобалізаційні чинники вплинули і на їхні устрої. Значні зрушення в індійському суспільстві за роки незалежності привели до більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя. Однак і досі жінки суттєво відстають від чоловіків за багатьма показниками суспільного розвитку (рівню освіченості, участі в

культурній та економічній діяльності). Дослідниця Є. С. Юрлова підкреслює, що оскільки в родині зберігається негативне ставлення до дівчаток, розповсюджений жіночий інфантицид та зростаючу практику обов'язкового посагу в індійському суспільстві зберігається потужний гендерний дисбаланс, за якого кількість жінок значно менша за кількість чоловіків [203, с. 10].

Можливо, найбільший вплив на становище жінки в індійському суспільстві мав прихід до влади Індіри Ганді, за її правління в 1971 р. вперше було засновано Комітет з положення жінок. Дослідження комітету показали погіршення ситуації, в якій знаходилося жіноче населення: зменшення співвідношення кількості жінок і чоловіків у суспільстві, меншу тривалість життя жінок порівняно з чоловіками, низький рівень освіченості (22%). Особливо складною була ситуація у сільській місцевості, де жінки виконували шкідливу для здоров'я та важку фізичну роботу, виникла тенденція звільнення жінок аби не виконувати гарантовані їм соціальні права. Є. С. Юрлова наголошує, що за перші 15 років незалежності соціальні реформи мали найбільший вплив на жінок із вищих каст, які фактично отримали доступ до освіти та можливість працювати [203, с. 697].

Таким чином, можна побачити, що зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними. У звіті Комітету з положення жінок зазначалося, що «жінки у своїй масі залишилися поза межами прогресивних форм суспільної праці, в характері їхньої зайнятості не відбулося значних структурних зрушень. Суспільству не вдалося виробити нові норми та створити нові інститути, які б покращили положення жінки. Більшість жінок не могли скористатися правами та можливостями, які були гарантовані в конституції» [203, с. 167]. Лише на початку 90-х рр. збільшилося представництво жінок у політиці, оскільки була реалізована 33%-а квота для жінок в органах міського та сільського самоврядування.

Образ Індіри Ганді важливий і в контексті роману «Прощальне зітхання мавра». Аурора да Гама Зогойбі та Індіра Ганді, хоча і не

зустрічаються особисто, повсякчас виступають як два антагоністи. Перша спрямовує усю свою енергію на реалізацію в мистецтві, постійно оточена чоловіками, стосунки з якими перетворюються на заплутану гру. Друга сконцентрована на суспільно-політичній діяльності, побудові кар'єри, прагненні вести за собою маси. Часом С. Рушді ставиться до постаті Індіри Ганді навіть з певною іронією. Так, автор прирівнює прем'єр-міністра, чий авторитет похитнувся у роки Надзвичайного стану (1975 – 1977 рр.) та модель (сестру Іну): «У розпал часів Надзвичайного стану, коли в Бомбеї склалася ілюзія, що бізнес іде як завжди, от тільки усі не встигали на потяги, тому що вони почали відправлятися вчасно, коли спори комунального фанатизму ще просочувалися і міста не охопили хвороби, у ці дивні часи мою сестру Інну молоді читачки міста обрали Ролевою Моделлю № 1, і вона обійшла Місіс Індіру Ганді за пунктом чи двома» [246, с. 208].

Жінки родини Зогойбі не просто беруть участь у процесах, що формують Індію (суспільних, політичних, навіть бізнесових), вони опиняються в авангарді рушійних сил. Проте мотивом, що рухає ними, є потреба ствердитися всередині власної родини, позбутися відчуття меншовартості. Так, закінчивши навчання, Міна Зогойбі погоджується зватися лише повним ім'ям – Філоміна, а свої сили спрямовує на боротьбу з тіньовим бізнесом, де активним гравцем (опонентом) є її батько: «Вона [Міна] вирішила робити кар'єру так, як і має молодша донька аби привернути увагу – через протест. Щойно здобувши кваліфікацію адвоката, вона повідомила Аврааму [своєму батькові], що приєдналася до радикальної групи жінок-активісток, виробників кіно та адвокатів, метою якої є оприлюднити скандали таємних людей та таємних хмарочосів, на яких він так добре заробляв» [246, с. 212].

Отже ми бачимо, що С. Рушді у романі «Прощальне зітхання мавра» через жіночі художні образи передає історію цілої країни. Камерність кількох жіночих доль змінює сприйняття масштабів історичних подій, дозволяючи подивитися на них у наближенні. Жінки у романі розкриваються через

«фемінний», «жіночий» і «феміністичний» концепти, порушуючи стереотипи традиційного патріархального суспільства, де жінці відводиться лише роль матері та дружини.

Роман нобелівського лауреата з літератури сучасного китайського письменника Мо Яня (1955 р.н.) «Великі груди, широкі сідниці» (丰乳肥臀, 1995 р.) попри провокаційну назву не представляє на суд читачеві картину жіночої чуттєвості, а знайомить нас із сімейною сагою, в якій через долю однієї китайської родини, що переживає найбільш драматичні епізоди в історії держави, розкривається панорама становлення КНР від початку ХХ ст. Для історії Китаю ХХ ст. стало визначальним етапом, періодом значних потрясінь, воєнних конфліктів та поступового руху від традиційної китайської замкненості до більшої відкритості назустріч решті світу. Вочевидь, в цьому романі жіночі груди є своєрідною метафорою – репрезентацією материнства, символом поєднання матері та дитини, оскільки сам твір присвячений померлій матері автора: «З повагою присвячую цю книгу душі моєї матері на небі» [256, с.5]. Письменник дозволяє нам простежити еволюцію образу жінки, яка проживає складне на побутовому та емоційному рівнях сільське життя, тлом якого стає поступове болісне становлення держави, намагаючись при цьому не просто виховати, але захистити дітей.

У структуру роману вплетено елементи драми: на початку твору виписані герої як дійові особи із психологічними, портретними та соціальними характеристиками, що є новаторським прийомом Мо Яня. За побудовою роман розділено на сім книг, у яких описується історія сільської родини Шангуань з початку ХХ ст. і до 80-х рр. Автор вводить в оповідь велику кількість персонажів, чиї стосунки переплітаються у доволі складні сюжетні лінії. Саме тому, щоб встановити комунікацію із читачем, зробити зрозумілішим процес читання на початку роману подається перелік головних діючих осіб і їхні короткі біографії. Така структурна організація більш властива п'єсі, а не роману, однак, можливо, таким чином Мо Янь змушує

читача відчуті театральну трагічність подій, змусити його бути свідком трагедій, які пронизали ХХ ст., не перетворюючись при цьому на активного учасника, що, в свою чергу, дозволяє бути менш емоційним і більш об'єктивно аналізувати те, що відбувається. Не можна не погодитися з С. П. Костирко, який зазначає, що «розміщені на початку роману довідки про центральних персонажів виглядають як скорботний мартиролог» [79, с.8], адже жодна з семи доньок Шангуань Лу не померла природною смертю, усі вони уособлюють ті нещастя, які могли спіткати китайську родину протягом ХХ ст.

І. О. Єгоров вважає однією з основних особливостей творчості Мо Яня, те, що «він як ніхто інший приділяє увагу темі людини в історії». Так, синолог і перекладач письменника стверджує, що найбільш яскравим доказом цього слугує роман «Великі груди, широкі сідниці». На його думку «весь роман є оспівуванням жінки-матері, Батьківщини-матері. Він пише про селянку, яка у важкі для країни часи народила вісьмох дітей, вигодувала та зростила їх, не лише своїх дітей, але ще й чужих, і змогла вистояти, незважаючи на жорстокість того часу. Власне звідси і назва: великі груди та широкі сідниці матері, яка заради своїх дітей, незважаючи ані на що, твердо стоїть на землі» [47, с.10]. Синолог стверджує, що «у романі «Великі груди, широкі сідниці» Мо Янь робить спробу дати власне тлумачення сучасної китайської історії. У цьому його сміливість і новаторство, до нього ніхто не наважувався написати великий роман, що охоплював би значний період, практично усе ХХ ст. У країні, де править комуністична партія і у будь-якому літературному творі має бути присутнім позитивний герой-комуніст. У Мо Яня в цьому романі немає подібних героїв, виокремлено лише один позитивний чоловічий образ, але і він не комуніст, а націоналіст, якого врешті-решт комуністи розстрілюють» [47, с. 12].

У своїй статті «Мо Янь: саркастичний письменник» китайський критик Чжан Дзюнь, розглядаючи роман «Великі груди, широкі сідниці» називає його «перегорнутою епічною сагою» [260, с.258]. За його словами «основу

роману складають кілька особливостей: шокуючий стиль письма Мо Яня, магічний характер описаних ситуацій і пародійний характер структури твору, усе це разом створює загальну саркастичну форму роману [260, с.259]. Дослідник відзначає вплив на структуру зображення подій роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності», що надає певного «присмаку магічного реалізму з китайським колоритом». Так, Чжан Дзюнь стверджує, що «у процесі китаїзації латиноамериканського магічного реалізму була розвіяна оповідь, що базувалася на міфах, легендах, а замість цього привнесено сучасні казки та містифікацію» [260, с.261]. Однак, якщо ми і спостерігаємо елементи магічного реалізму, все ж не можна віднести роман Мо Яня до творів даної категорії, адже магічний реалізм визначається як «радикальна форма модернізму, неореалізм, у якому поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового та міфічного, дійсного, натуралістичного та уявного, таємничого, варварського й цивілізаційного, чуттєвого і раціонального; першорядного значення він надає специфічному використанню категорії часу задля виявлення його суб'єктивності та відносності, відмовляється від психологічної вмотивованості вчинків людини та детермінованості спільності, висвітлює складні взаємозв'язки нижчої, оманливо позірної дійсності і вищої, сутнісної, зображує конкретно окреслений простір, який, однак, не збігається з реальним географічним чи історичним» [101, с.5]. Як бачимо, це не відповідає специфіці опису подій у романі «Великі груди, широкі сідниці», які відбуваються у конкретний історичний час на сході Китаю – батьківщині письменника.

Піднебесна з багатовікової імперії перетворюється на «народну республіку». Звісно, настільки значні суспільно-політичні метаморфози не могли відбуватися безболісно й різко відбивалися на житті населення країни. Вплив подій історії на долю жінки екстраполюється у романі «Великі груди, широкі сідниці»: від японсько-китайської війни 1937-1945 рр., створення КНР у 1949 р. до переходу на новітній виток розвитку з середини 80-х рр., від доби «золотого лотосу», через службу жінок в армії (так, молодша сестра

наспівує пісеньку, що репрезентує очікувану поведінку дівчини у 40-х рр. : «Мені вже вісімнадцять, до армії пішла, служіння в нашій армії – виконуємо справи почесні, кіс позбутися маю я – ердамао донька твоя, перекриті всі шляхи, зрадникам народу не пройти» [256, с. 198]) до часів боротьби з перенаселенням та змін традиційно великого складу сім'ї: «На широкій вулиці позаду церкви лунають гучномовці: Хочеш щасливого життя – менше народжуй дітей, більше саджай дерева. Одна родина – одна дитина. Після народження другої дитини стерилізація обов'язкова. Стерилізація жінок вітається. Тих, хто ухиляється, очікує штраф у розмірі п'яти тисяч восьмисот юанів» [256, с. 732]. Тобто перед нами розгортається практично вікова історія держави не просто з позицій звичайної людини, а з позицій жінки у патріархальному суспільстві. У Мо Яня жінка – перш за все – мати, але, набуваючи більш широких суспільних прав, вона змушена перебирати на себе ще й чоловічі обов'язки, водночас й наприкінці ХХ ст. свобода жінки все ще обмежується, однак тепер вже через її ключову роль – материнство, коли держава диктує жінці скільки дітей народити та коли.

Назва роману «Великі груди, широкі сідниці» на перший погляд видається доволі провокаційною, викликаючи у читача певні очікування, які автор не збирається виправдовувати. За словами самого Мо Яня, який наголошує на тому, що історично пишнота жіночих принад пов'язувалася з народженням здорових нащадків і лише у новітні часи стала ототожнюватися з сексуальністю, є три причини того, чому він обрав саме таку назву: «По-перше, назва «Великі груди, широкі сідниці» покликана віднайти цю величну простоту материнства, дістатися людського коріння. По-друге, в назві хотілося оспівати материнську працелюбність, відвагу, чесність, безкорисливість, а головне – любов до народження дітей, а це найкраще передають слова «груди» та «сідниці». Третьою причиною стало те, що груди та сідниці – це найбільш прекрасна, священна, велична і водночас проста фізична форма на Землі і навіть у космосі, жінка народжує для землі, а тому – це символ самої землі» [260, с. 31]. Критик Чжан Цзюнь вважає, що ще

однією причиною, з якої автор обрав саме цю назву є навмисна спроба спровокувати читача. Він порівнює Мо Яня із Сократом, який подібним чином на вулицях Афін прикидався наївним чоловіком і повчав людей.

Відмінною рисою творчості письменника є певна автобіографічність, про яку він і сам говорить: «Власна історія завжди має певні межі, коли ти закінчуєш розповідати власну історію, то обов'язково звертаєшся до історій інших людей. У результаті цього у моїх творах, немов солдати, вишиковуються історії моїх близьких, людей з мого села, історії пращурів, які я чув з вуст старих. Вони виринають з глибин моєї пам'яті. Вони прискіпливо вдивляються в мене, очікуючи, коли я їх напишу. Мій дід, бабуся, батько, мати, старший брат, старша сестра, тітка, дядько, усі з'являються в моїх творах» [259].

Письменник розповідає, що у романі «Великі груди, широкі сідниці» він «не соромлячись використав фактичні матеріали, які базувалися на власному досвіді його матері, однак, що стосується досвіду в коханні, то це – вигадки або збиральний досвід багатьох матерів з Гаомі. У присвяті до цієї книги я написав «Присвячую духу моєї матері на небесах». Проте насправді присвята матері стала виявом моїх божевільних амбіцій, немов я прагнув перетворити маленький Гаомі у Дунбеї на зменшену копію Китаю і навіть світу» [259].

Роман «Великі груди, широкі сідниці» зображує події, які обмежені у просторі та часі, вони відбувалися протягом ХХ ст. у межах китайського Дунбею з однією простою селянською родиною. Однак, як і задумував автор, описане ним становище жінки, життєвий устрій відображає ситуацію в Китаї загалом, а емоційні переживання відкривають сутність людини незалежно від її національної приналежності.

У центрі роману образ Шангуань Лу – сильної та вольової сільської жінки, яка змушена сама, не розраховуючи ні на чию підтримку виховувати вісьмох дітей. За словами С. П. Костирко саме вона являє «великі груди,

широкі сідниці – Мати-прародительку» [79, с.8]. Таким чином, саме материнство є смислоутворюючою темою роману.

Творчість Мо Яня займає провідне місце у сучасній китайській літературі, проте його роботи мало досліджені в українському літературознавстві. Розвідка на тему шляхів зображення жіночих образів у сучасній китайській літературі, а також соціально-історичних чинників, що вплинули на визначення місця жінки у Китаї, дослідження понять «феміністичний», «жіночий» і «феміний» покликані привернути більшу увагу до новітньої літератури Китаю та сприяти поглибленню її вивчення.

Події у романі «Великі груди, широкі сідниці» охоплюють практично усе XX ст. починаючи з останніх років правління династії Цин і закінчуючи 90-ми рр., коли поруч із соціалізмом починає розвиватися ринкова економіка. Таким чином, ми маємо змогу прослідкувати за еволюцією жінки у китайському суспільстві: від обов'язкового бинтування ніг як символу майбутньої гарної дружини до рівності з чоловіками, коли жінки будують кар'єру і займають керівні посади. Теми материнства і кохання є провідними у романі, автор демонструє, що на початку століття материнство – єдиний шлях «соціалізації» жінки.

Аналізуючи усі три романи, ми бачимо, що визначальним для них є висвітлення місця жінки у приватном та суспільному житті сучасного світу в різних культурах, зображення фемінності як однієї з ключових рис, що акцентують природу жінки.

3.2. «Материнство» як основа «природи» жінки в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра»

С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня

За словами Д. Віннікота, британського педіатра та дитячого психоаналітика, «мати не є ані доброю, ані поганою, ані породженням певної ілюзії, вона є окремою та незалежною сутністю. Досить добра мати починає з майже цілковитої адаптації до потреб власного малюка, з часом вона

пристосовується все менше і менше відповідно до можливостей дитини впоратися з невдачами. Її невдачі в адаптації до кожної потреби малюка допомагають йому пристосуватися до зовнішньої реальності» [209].

Материнство є ключовим аспектом, через який розкривається природа жінки і кожен з трьох письменників-чоловіків, чиї романи стали об'єктом нашого дослідження прагне розкрити своїх героїнь у материнстві. «Жіноче» ядро художніх образів стає шляхом до усвідомлення ними власних «фемінних» рис. Хоча роль материнства у кожному з романів не рівносильна, однак а ні Г. Гарсія Маркес, ані С. Рушді, ані Мо Янь не оминають цієї теми створюючи художній образ жінки. Якщо у романі «Кохання в час холери» материнство виступає як суспільно важлива функція жінки, беззаперечна умова її реалізації у житті, то вже у романі «Прощальне зітхання мавра» син стає союзником матері у її творчій реалізації. Для китайського суспільства з довгими традиціями шанування батьків, незважаючи на патріархальний уклад суспільства, мати виконує сакральну роль, тому у романі «Великі груди, широкі сідниці» бачимо, що саме материнство стає ключовою темою, яка визначає вектор розвитку усіх сюжетних ліній.

У своїх роботах Ю. Крістева пише про «материнську пристрасть», розглядаючи її як базис для любовних стосунків, що єдині у сучасному світі, де зрікаються релігії, представляють «священне» [229]. Аналізуючи роман Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», можна побачити, що материнство відіграє важливу роль у зображенні цілісного образу жінки. Можна розглянути як образ матері втілюється у різних типах жінки на прикладі матері головного героя Трансіто Аріси, його коханої Ферміні Даси та її свекрухи Бланки де Урбіно. На нашу думку, ці три образи найбільш повно представляють різні прояви материнської любові, реалізації жінки у материнстві та розвитку стосунків «мати – дитина».

Трансіто Аріса – мати-одиначка, її син, Флорентіно Аріса, – плід позашлюбного кохання: «Флорентіно був її єдиний син,прижитий від випадкового зв'язку з відомим судновласником Пієм П'ятим Лоайсою,

найстаршим із трьох братів, які заснували Річкову компанію Карібського басейну» [38, с. 56]. Син стає центром її життя, все, що вона робить спрямовано на забезпечення щасливої долі власної дитини, поступово стосунки «мати – син» окрім аспекту «материнства», охоплюють також дружбу та певною мірою спільність. У стосунках Флорентіно Аріси з жінками частково сублімується його прив'язаність до матері. Мати є його найпершою порадицею у відносинах із першою дівчиною, в яку закохується юнак – Ферміною Даса: «Трансіто Аріса була метиска незалежних поглядів, наділена інстинктивним прагненням до щастя, якого так і не зазнала в злиднях, і переймалася солодкими муками сина, наче власними. Вона примушувала його пити різні настоянки, коли чула, що він марить, і вкутувала у вовняні ковдри, коли його тіпало в лихоманці, але водночас підбадьорювала його, вчила шукати розраду в своєму горі» [38, с. 64]. Трансіто Аріса сприймає кохання як невід'ємний бік життя людини. Мати Флорентіно Аріси розглядає кохання як змагання – перемогу здобуває сильніший, не доклавши зусиль, ти не отримаєш бажаного: «Слабкий ніколи не потрапить у царство кохання, бо то царство невблаганне й дріб'язково прискіпливе, і жінки здаються на ласку тільки тих чоловіків, які мають тверду вдачу і дають їм відчуття опори, яку кожна жінка так прагне знайти в житті» [38, с. 68]. В образі Трансіто Аріси «кохання» представляється як інструмент боротьби за щасливе життя. Незважаючи на власний невдалий досвід, адже вона народила сина від одруженого чоловіка, Трансіто виступає у романі як найзапекліший поборник кохання.

Трансіто вдається поєднувати у своєму ставленні до сина відданість і повагу, адже часто жінка, покладаючи усі сили на те, аби створити найкращі умови для дитини, очікує від сина або доньки повної покори. Описуючи стосунки жінки з дітьми С. де Бовуар пише: «Нема нічого рідкіснішого, ніж та, яка достовірно шанує в своїй дитині людську особу, яка пізнає її свободу, незважаючи на її невдачі, звалює на себе разом з нею ризики, поставлені в обов'язок» [15, с. 235]. Таку самовіддану повагу та підтримку ми бачимо у

Трансіто Аріси по відношенню до сина. Вона прагне сприяти його інтеграції у суспільство, однак при цьому визнання та здобутки сина мають також компенсувати її часткову соціальну нереалізованість. Син емоційно відсилає жінку до її «фемінної» сторони: «Трансіто Аріса не змогла приховати почуття гордоців – радше жіночих, ніж материнських, – коли побачила, як син вийшов із крамниці в чорному сукняному костюмі, строгому капелюсі та з ліричним бантом» [38, с. 68]. Таким чином, син для Трансіто – герой, справжній чоловік, вона не відчуває конкуренції по відношенню до його обраниці, навпаки, це можливість перетворитися на елемент романтичних стосунків, які мають майбутнє, на відміну від її власних стосунків із чоловіком, які були приречені від самого початку та загрожували її успішній інтеграції у суспільство.

Зовсім іншу функціональну роль відіграє материнство у житті Ферміни Даси. За словами С. де Бовуар «почуття жінки, котра кохає свого чоловіка, нерідко залежать від його почуттів: якщо чоловік відчуває гордість, дізнавшись про вагітність дружини, то й вона сприймає своє становище з радістю, та коли це приносить йому прикрість, то й жінку огортає туга; іноді бажають дитину для зміцнення шлюбу, і в цьому разі ставлення до неї може залежати від успіху чи провалу наміру жінки» [15, с. 125]. Для Ферміни Даси вагітність та народження дитини, тобто перехід у материнство, стає черговою сходинкою на шляху до ствердження власного становища у суспільстві. Її шлюб із Хувеналем Урбіно базується на свідомому виборі, а не романтичних почуттях, таким чином народження нащадків – послідовний логічний крок жінки, що прагне відповідати вимогам, закладеним у суспільстві.

У есе «Друга стаття» С. де Бовуар наступним чином розглядає родину: «Родина – це не замкнена в собі спільнота: за лаштунками своєї окремішності вона налагоджує стосунки з іншими соціальними осередками. Домашнє вогнище – це не тільки «інтер'єр», де усамітнюється подружжя. Воно є також виявом їхнього життєвого рівня, талану й смаку, оскільки повинно бути виставлено перед чужі очі» [15, с. 166]. Ми бачимо значущість суспільної

думки для родини Урбіно. Так само важливим стає завоювання певного значного положення в суспільстві виходячи на перші позиції для Ферміни Даси, коли вона приймає рішення побратися з Хувеналем Урбіно. Народження дитини є природнім і невід'ємним етапом у шлюбі, тому, коли це не відбувається одразу ж, то викликає занепокоєння: «Після трьох місяців палких любовщів він [Хувенал Урбіно] зрозумів, що хтось із них безплідний, і обоє пройшли доскіпливе обстеження в лікарні Сальпетрієр. Справа виявилася нелегка й клопітна, але видимих наслідків не дала. Втім, коли вони найменше цього сподівалися, сталося чудо, і наприкінці наступного року Ферміна поверталася додому на сьомому місяці вагітності, почувуючи себе найщасливішою жінкою у світі» [38, с.159]. Ми бачимо, що в цьому випадку народження нащадків, материнство є основною метою заміжжя. Однак справжньої близькості між матір'ю та дітьми не виникає, що підкреслюється тим, що вони фігурують у романі лише як немовлята, символізуючи перехід Ферміни Даси від дівчини до дорослої жінки, а потім вже у зрілому віці виступають антагоністами матері, причому конфлікт із донькою настільки загострюється, що мати не дозволяє їй увійти в дім. Тут виявляється і конфлікт «батьки – діти», і одвічний конфлікт поколінь, і навіть конфлікт «свекруха – невістка»: «Такою завжди була Офелія Урбіно, настільки схожа вдачею на донью Бланку, що, здавалося, вона – її рідна дочка, а не онука по батьковій лінії. Була горда, як і вона, пихата, як і вона, – як і вона, жила керуючись забобонами. Була нездатна повірити, що між чоловіком та жінкою може існувати невинна дружба навіть у п'ятирічному віці, а тим паче – у вісімдесятирічному» [38, с.321]. Діти не приймають пізнього кохання матері, вважають себе в праві спрямовувати її дії, що стає приводом для жінки повстати і відстоювати свободу, ця ситуація реалізується немов конфлікт поколінь навпаки. Нарешті Ферміні Даса вдається позбутися тиску усталених забобонів і діяти на розсуд серця, керуючись вже власними бажаннями, а не прагненням перестати бути «Іншою».

Трансіто Аріса не женеться за суспільним визнанням, вона приймає те, що народження позашлюбного сина прирікає її на осуд та певні життєві обмеження, проте латентна боротьба, яку веде жінка призводить до того, що вона фактично отримує владу над тими, хто обмежував її права: «вона значно примножила свої заощадження, даючи позички клієнтам із нової сором'язливої бідноти, які погоджувалися на високі відсотки Трансіто Аріси в обмін на її мовчанку. Не раз біля галантерейної крамнички виходили з карет дами, схожі на королев, без компаньйонки та недоречних лакеїв, і, вдаючи, ніби збираються купити голландські мережива або позументи з торочками, віддавали в заставу, потай схлипуючи, останню сухозлітку свого втраченого раю» [38, с.75]. Обмежена у зв'язку зі становищем у суспільстві, проявити свої «фемінні» риси, Трансіто Аріса, однак, змушена розвивати власні «феміністичні» сторони, бути фінансово незалежною, забезпечити власне майбутнє і майбутнє сина, тому Трансіто надає позики жінкам із аристократичних родин. Водночас жінка не отримує задоволення від влади, не намагається взяти реванш, а немов просто виконує свою роботу і навпаки намагається втішити клієнток: «Трансіто Аріса визволяла їх зі скрути, виявляючи таку пошану, до їхнього вельможного походження, що багато хто йшов від неї, більше втішений шанобливим обходженням, аніж її послугами» [38, с.75].

На противагу впевненій і незалежній Трансіто Арісі автор представляє образ юної Ферміни Даси, яка ще не сформувалася як особистість, ще не визначилася, чого очікувати від власної долі, при цьому вона зростає під невиспним контролем владного батька, для якого здобути визнання оточуючих, підняти статус, хай навіть через доньку, стає практично сенсом життя. Виховуючись у такій атмосфері, дівчина і сама починає цінувати зовнішнє, поверхове понад власні почуття і прагнення, що виявляється у ставленні Ферміни до матеріальних предметів. Так, за словами С. де Бовуар «одяг має подвійне призначення: щоб виявити соціальну гідність жінки (її життєвий рівень, статки, середовище, до якого належить) і водночас

конкретизувати жіночий нарцисизм. Жінка – ліврея й прикраса з коштовних каменів. Вона картається, якщо не може виразити свого єства за допомогою вбрання. Турбота про свою красу, одяг – це свого роду робота, яка дає їй змогу опановувати власну особу, як вона опановує своє домашнє вогнище, піклуючись про дім. У цьому разі їй здається, що вона сама обрала своє «я» і відтворила його [15, с. 167].

Ми бачимо, що одяг та різні речі, репрезентуючи статки та становище у суспільстві, починають відігравати значну роль у житті Ферміни Даси. Це особливо яскраво показано у сцені повернення подружжя з подорожі Європою: «Ферміна Даса, завжди настроєна недоброзичливо до вимог моди, привезла аж шість скринь одягу на різні сезони, але там знайшлося мало місця для виробів знаменитих фірм. Узимку вона відвідала Тюїльрі, де розпродували колекцію Ворта, незаперечного диктатора в царстві вишуканого пошиву, та єдине, що вона там придбала, – це бронхіт, який уклав її на п'ять днів у ліжку. Лафер'єр видався їй менш претензійним і жадібним, проте вона прийшла до мудрішого рішення і скуповувала все, що їй найдужче подобалось, у крамницях дешевого розпродажу, хоча її чоловік присягався, що то одяг мерців [...] Привезла також футлярчик із косметикою – останню новинку з ринку зваб – і була першою жінкою, яка почала брати його з собою на вечірки тоді, коли сама спроба підмалюватися на людях вважалася непристойною» [38, с.160].

У цьому уривку автор показує боротьбу між «природою» Ферміни Даси та її потребою у суспільному визнанні, бажанням «соціалізуватися», підтвердити набутий нею статус. Автор іронізує над внутрішньою боротьбою героїні, підкреслюючи її духовну незрілість і залежність від думки інших.

Материнство для Ферміни Даси стає черговою сходинкою, якою потрібно піднятися у процесі «соціалізації»: народження дитини є невід'ємним етапом родинного життя, після того, як пара вступає у шлюб їхня родина та оточення очікують від них народження спадкоємця. «Всю свою увагу Ферміна Дасастала віддавати щойно народженому малюкові.

Коли він вийшов з її тіла, вона відчула полегкість, мовби звільнилась від чогось чужого, і вжахнулася себе самої, переконавшись, що байдужісінька до цього шматочка живої плоти [...] Але в самоті палацу вона почала звикати до нього, вони взнали одне одного близько, і з великою радістю вона відкрила, що дітей народжують не для того, аби просто мати дітей, а для того, щоб їх любити» [38, с.204]. Ю. Крістева зазначає, що «материнство – це пристрасть у тому сенсі, що емоції (прив'язаності та агресії по відношенню до плоду) перетворюються на любов (ідеалізацію, планування майбутнього дитини, відданість), а складова ненависті редукується». За словами Ю. Крістевої «мати опиняється на роздоріжжі біології та смислового змісту ще на етапі вагітності: материнська пристрасть дебіологізує зв'язок із дитиною без того, щоб цілковито відгородитися від біологічних чинників, однак емоції прив'язаності та агресії вже опиняються на шляху до сублімації» [229].

Материнство в житті жінки є одним із аспектів реалізації її як господині дому. Щоб відчувати свою замученість до суспільного життя та своє значення, жінка має демонструвати власні успіхи оточуючим і один зі шляхів – це приймати гостей. С. де Бовуар зазначає, що «приймати гостей означає не лише вітати їх у своєму помешканні, а, головне, перетворювати його на зачарований маєток; світські гостини – це свято і своєрідна вечірка водночас. Господиня дому демонструє свої скарби: срібний посуд, обруси, кришталь, прикрашає дім квітами» [15, с. 180], тобто можливість запрошувати гостей та влаштовувати прийоми відображає визнання положення жінки у домі, чого позбавлена Ферміна Даса у будинку свого чоловіка: «Коли вона [Ферміна Даса] стала приймати о п'ятій пополудні перших гостей, яких запрошувала на чай з «імперським» печивом та квітковим варенням, за останньою англійською модою, донья Бланка виступила проти того, щоб гостям у її домі подавали не шоколад із розтопленим сиром та юковими коржиками, а лікувальний настій, яким виганяють лихоманку» [38, с.205]. У цій, на перший погляд, буденній сцені розкривається як домінуюче становище свекрухи, так і конфлікти породжені непорозуміннями між поколіннями. В дослідженнях

з гендерних питань відзначається, що «взаємини між членами родини, іноді в не явному вигляді, але завжди ґрунтуються на тім або іншій способі розподілу влади між ними» [1, с. 353]. Ферміна Даса, уклавши шлюб, опиняється підвладною своєму чоловікові Хувеналю Урбіно, а той, в свою чергу, залежний від волі матері: «Щасливе шлюбне життя Ферміни Даси тривало рівно стільки, скільки тривала шлюбна подорож, а той єдиний, хто міг би допомогти їй і перешкодити неминучій катастрофі, був паралізований владою матері» [38, с. 204]. Для доньї Бланки материнство стає ключем до влади, вона овдовіла, доньки не мали майбутнього («дві сестри, попри свою природжену грацію та веселу вдачу, були приречені піти в монастир» [38, с.108]), а контроль над молодим успішним сином дає відчутти смак життя.

Для того, щоб успішно інтегруватися у суспільство, жінці потрібно створити систему зв'язків, за допомогою яких вона зможе утвердити власний статус та підтримувати здобуте становище. «Жіночі стосунки, які їй [жінці] вдається зберегти або завести, важливі для жінки; вони дуже відрізняються од чоловічих стосунків. Чоловіки спілкуються між собою як особи, обмінюються думками, виношують якісь задуми. Жінки ж зв'язані здебільшого спільною жіночою долею, об'єднані свого роду іманентним взаєморозумінням. І те, чого вони прагнуть, – це передусім самоствердження в світі, який є спільним для них» [15, с. 183]. Материнство не може стати єдиною сполучною ланкою між жінкою та оточуючими, однак, опинившись у родинному палаці Урбіно, Ферміна Даса змушена підкорюватися свекрусі, що цілковито не властиво її характеру та тому образу, який автор змальовував на початку роману – нерішучість, що змінюється твердістю, готовністю протистояти власному жорстокому батькові, який не замислюючись вигнав з дому найбільш близьку для Ферміни людину – її тітку Есколастіку Даса: «Лоренсо Даса не сподівався, що дочка так гнівно осудить несправедливу кару, жертвою якої стала тітка Есколастіка, але Ферміна завжди ставилася до неї як до матері, майже не пам'ятаючи власної» [38, с.82]. Однак, незважаючи на період бунтарства Ферміна Даса врешті

решт приймає правила гри і докладає усіх зусиль, щоб здобути загальне визнання, перетворюючи материнство на одну зі сходинок до соціальної стабільності. Образ матері втілений різними героїнями роману не зводиться до певних уніфікаційних тенденцій, а навпаки розширює його межі: це і природне право жінки, і одна з її функцій у соціумі, і можливість віднайти себе, власне місце.

Материнство стає важливим аспектом розкриття фемінності в романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра». На межі XX – XXI ст. на глобальному світовому рівні відбуваються помітні зрушення в сприйнятті жінки та її ролі у суспільстві. Більш актуальними стають поняття «природи» та «соціалізації». Змінюються соціокультурні уявлення про положення жінки. Від неї вже не очікують бути лише матір'ю і дружиною, успішна жінка XXI ст. має також реалізуватися і в кар'єрі. Жінки родини Зогойбі стверджуються скоріше в «соціалізації» та розкритті творчого потенціалу, актуалізуючи власний таланти у професії, аніж за рахунок «біологічних функцій», адже для головної героїні Аурори Зогойбі материнство є другорядним, вона не є у ньому послідовною, а приділяє увагу власним нащадкам лише на окремих етапах. Що ж стосується трьох її доньок, то жодна з них взагалі не встигає стати матір'ю.

Вплив матері на життя кожної людини є незаперечним, виховання та принципи, які передає мати дитині, а також власне її ставлення до своїх нащадків визначають подальшу долю людини. У романі «Прощальне зітхання мавра» образ матері протагоніста є алюзією на складну та сповнену випробувань долю Індії, попри які країні вдалося зберегти власне неповторне обличчя. Навіть ім'я матері є символічним – Аурора – «зоря» – віра у можливість нового початку.

Ми бачимо, як для Мораїша в постаті його матері втілюється образ власної Батьківщини – величної та неоднозначної. Мораїш говорить: «Материнство, пробачте, якщо я роблю на цьому наголос, це значна ідея в Індії, можливо навіть найбільша: земля як мати, мати як земля, як тверда

поверхня під нашими ногами» [246, с. 137]. Аурора-художниця зображає світ, малює картину Індії і картину власної родини. У романі вона, в першу чергу, розкривається як митець, жінка, для якої творчість і самореалізація стоять на першому місці, внаслідок чого стосунки з сім'єю складаються досить непросто: діти і люблять її, і страждають від «власної матері Аурори, уродженої да Гама, видатної художниці, найбільш яскравої з наших майстрів цього століття і, в той же час, найбільш гострої на язик жінки своєї генерації, від якої кожен, хто до неї наближався, отримував перцю. Її власні діти не були винятком» [246, с. 5]. Мати змушує Мавра відчувати свою «інакшість», відчуженість як від власної родини, так і від соціуму.

Особистість людини формується, в першу чергу, під впливом чинників оточення, в якому вона зростає та живе, а отже провідна роль відводиться матері та Батьківщині. У романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» невизначеність героя у стосунках з матір'ю та багатогранний світ індійського суспільства, який йому доводиться пізнати з різних сторін, змушують Мораїша постійно шукати себе та своє місце в житті: «Індія була невизначеністю. Вона була обманом та ілюзією. Тут, у фортеці Кочину англіїці докладали усіх зусиль, аби створити міраж англійського життя, де англійські будиночки стояли навколо зелених англійських газонів, життя, де грають у гольф і крикет, де влаштовують танці й чаювання, де створено клуб Ротарі та масонську ложу» [246, с. 95]. Отже видається очевидною паралель між розкриттям складної й мінливої долі Індії та презентацією образу матері протагоніста Аурори. Таким чином, можемо констатувати символізацію образу матері у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра».

Образ матері у романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» набуває більш широких характеристик, аніж «жінка, що народила дитину», коли окрім власне живих, діючих героїв, автор також активно звертається ще і до образу Матері Індії, роблячи її ледь не окремим персонажем твору. Можна сказати, що це складна і суперечлива «героїня», яка змушує пройти своїх дітей через суворі уроки. Н. В. Тіара наголошує, що «зазвичай майже

неможливо чітко розділити землю і націю в образі Матері Індії, адже зручність цього образу постає саме у його еластичності при комбінуванні землі та нації з емоційно наповненими фігурами матері та богині» [250, с. 137]. На її думку «образ Аурори як альтернативної Матері Індії розкривається в епізоді, коли вона протиставляється Наргіз, актрисі, що зіграла цю роль у стрічці М. Хана, ставши персоніфікацією цього образу в уяві мас» [250, с. 138].

Концепція материнства у романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» вербалізується через такі жіночі образи як Епіфанія да Гама, Белла да Гама, Флорі Зогойбі, Кармен да Гама, Аурора да Гама Зогойбі. Це три покоління жінок, долі яких тісно переплетені й на певних етапах розвитку сюжету вони вступають у конфлікт одна з одною. Вже на початку роману автор зображує конфлікт Епіфанії, яка є матріархом родини да Гама, та її онуки Аурори, настільки гострий, що дівчинка готова на вбивство: «Аурора да Гама отримала ідею вбивства бабусі з вуст самої передбачуваної жертви. Після цього вона почала будувати плани» [246, с. 8].

Епіфанія є головою родини і тримає усіх у залізних лещатах: «Вона овдовіла у сорок п'ять років і відразу ж Епіфанія перебрала на себе роль матріарха родини, вона сиділа в улюбленому внутрішньому дворі, обмахувала себе віялом та голосно лушила фісташки, намагаючись вразити демонструючи особисту владу та наспівуючи безжалісним голосом пісню» [246, с. 11]. Лише невістка, мати Аурори, не відчуває страху, чим викликає неприйняття жінки: «За всі роки життя тільки Белла відмовлялася боятися її» [246, с. 11].

Кармен да Гама – дружина Айріша да Гами, стає образом, у якому сублімується прагнення жінки до реалізації себе у материнстві як шляху до здобуття місця у родині. Неспроможність народити нащадка не дає можливості для «соціалізації». «Дружину Айріша звали Кармен, але Белла, імітуючи пристрасть діверя давати прізвиська, нарекла її на честь пустелі – Сахара, тому що "вона пласка як безплідні землі пустелі і я не бачу на цих

просторах жодного куточка, де можна вгамувати спрагу"»[246, с. 12]. Шлюб, який здавався щасливим порятунком, оскільки сирота-племінниця Епіфанії не мала чим привабити наречених, виявився лише ширмою, яка мала приховувати нетрадиційну орієнтацію представника роду да Гама: «Шлюбні перспективи Кармен були нульовими до того часу, як Айріш на подив власної матері погодився одружитися з дівчиною. Епіфанія, яка не могла обрати між мрією знайти для Айріша вигідну партію та відчайдушною потребою влаштувати Кармен доки було ще не пізно, страждаючи від сумнівів не могла спати цілий тиждень. Врешті обов'язок перед померлою сестрою переважив надії щодо сина» [246, с. 13]. Однак у шлюбну ніч розкривається правда: «Кармен не сказала жодній душі, що у день весілля її чоловік прокрався до кімнати, вдягнув її весільну сукню, яку служниця повісила на манекен як символ їхнього єднання, та пішов через двері вбиральні» [246, с. 13]. Замість ролі матері вона отримує роль жертви.

Епіфанія, розчарована у синах, заявляє: «Мої сини – нікчемні нероби. Відтепер краще буде, якщо ми, дами, гратимемо першу скрипку» [246, с. 33]. Її перший наказ до Кармен цілком передбачуваний: «Кармен має зачати хлопчика, майбутнього регента, через якого люблячі мати і бабуся зможуть правити домом» [246, с. 33]. Неможливість відповідати очікуванням соціуму, а передусім, владної свекрухи, робить життя нестерпним, а протистояння перетворюється на війну, сторонами якої стають родичі Кармен – Лобу та родичі Епіфанії – Менезіші: «Так, невимовний сморід покотився від Пряних гір до моря, коли да Гама палили плантації прянощів, тієї ночі Белла вперше побачила як Кармен уроджена Лобо зчепилася зі своєю свекрухою Епіфанією уродженою Мезеніш, побачила їх у нічних сорочках, зі скуйовдженим волоссям, подібних до двох відьом, що кидалися прокльонами та звинувачували одна одну у катастрофі палаючих плантацій, тоді вона посадила маленьку Аурору до ліжечка, наповнила таз холодною водою, віднесла його до залитого місячним сяйвом подвір'я, де продовжували сваритися Епіфанія та Кармен і розрахувавши ціль облила їх з голови до ніг.

– Оскільки ви зі своїми інтригами розпалили це диявольське багаття, – сказала вона, – з вас і потрібно починати його гасити» [246, с. 38]. У той час, як Епіфанія та Кармен, прагнучи влади і визнання відповідно, виступають як руйнівники, Белла є творцем – вона єдина з трьох жінок реалізує і «жіночий», і «фемінний», і «феміністичний» потенціал. Після арешту чоловіка та діверу Белла робить усе, аби повернути втрачений родинний бізнес, вона відмовляється продавати і береться за кермо влади: «Вона почала носити чоловічі брюки, білі котові сорочки та капелюх Камоїнша. Вона побувала у кожному полі, кожному саду, на кожній плантації, які були під її контролем та відвоювала назад довіру нажаханих робітників. Вона знайшла менеджерів, яким могла довіряти та яких би поважали, а не боялися працівники. Вона зачарувала банки та отримала кредити, повернула клієнтів. А за порятунок своїх п'ятдесяти відсотків у Торговій Компанії да Гама вона отримала прізвисько, що виражало повагу: від світських салонів кочинського форту до ернакуламських доків, від британської Резиданції у старовинному палаці Болгатті до Пряних гір була лише одна королева Ізабелла Кочинська» [246, с. 43]. Таким чином, ми бачимо, як Белла спочатку справно виконує роль дружини і матері («жіночий» аспект), згодом активно будує кар'єру («феміністичний» аспект), а досягши успіхів у бізнесі відчуває потребу бути привабливою та жаданою, шукає пригод із чоловіками («жіночий» аспект).

На противагу їй, Кармен не вдається реалізуватися ані в материнстві, ані в соціумі, вона вважає себе негарною і почувається нещасною, однак її жіночність відкривається на вечірці племінниці: «Виявилось, що Кармен має відчуття ритму, і протягом наступних вечорів, коли приятелі Аурори вишукувалися у чергу аби запросити її на танець, можна було побачити як з пані Айріш да Гама опадає притаманна їй антикварність, очі перестають блукати, а щенячий вираз змінюється на боязку радість. Адже їй ще не виповнилося ї тридцяти п'яти, і вперше за цілу вічність вона виглядала молодше своїх років» [246, с. 65]. Кармен є образом невизнаної та небажаної жінки, вона хапається за кожную можливість отримати увагу. Її материнські

прагнення не переходять на племінницю, яка народилася та зростала поруч, а отже ми можемо зробити висновок, що необхідність народити дитину була скоріше викликана у Кармен соціальними стереотипами, потребою довести оточуючим та власне самій собі вартісність шлюбу, який виявився лише ширмою, що приховувала родинний скандал.

Ще одним аспектом, на який варто звернути увагу у ракурсі аналізу ставлення персонажів роману до материнства – це конкуренція сина з батьком, едипів комплекс який виражається у боротьбі за прихильність матері. Через власні фізичні вади та зануреність батьків у своє життя, Мораїш відчуває себе «іншим», непотрібним родині. Аурора – творець розглядає власного сина як предмет своєї творчості, витвір над яким вона працює від зачаття і протягом життя, має на нього певні права. Врешті, материнство, яке для більшості жінок є втіленням власного жіночого початку, стає для Аурори Зогайбі джерелом реалізації власної «фемінності», а не біологічної природи та «жіночності». Її ставлення до материнства та реалізація творчого потенціалу визначається стосунками з матір'ю: «Вочевидь і справді життя Аурори у мистецтві почалося у ті довгі години без матері; вже тоді у неї був талант до малювання та колористики, який, можливо, могло впізнати професійне око; вона тримала своє захоплення у таємниці, ховаючи інструменти та роботи, тому Белла так ніколи і не дізналася про це» [246, с. 45]. Сам син протагоністки каже: «Так, мамо, ти і сама колись була донькою. Тобі було дане життя, і ти забрала життя...» [246, с. 61]. На думку С. де Бовуар «насправді жінка не творить дитину: вона сама твориться всередині її. Її плоть лише виробляє плоть: жінка неспроможна створити нове життя, воно створює себе саме. Твори, які поширюють вільний дух, оголошують мислимий предмет готовою цінністю і трансформують його в необхідність: поки немовля не полишило лона матері, безпідставно розглядати його як дитину, це всього лише невмотивоване розмноження способом поділу клітин, це голий факт, випадковість якого симетрична випадковості смерті. У матері можуть бути свої причини захотіти

дитину, але вона не зможе передати тій істоті, яка з'явиться завтра на світ, свої власні підвалини життя. Вона народжує її тому, що в її тілі такі ж характеристики, як і в тілах інших жінок, а не тому, що вона особлива істота» [15, с. 127]. Однак для Аурори сприйняття дітей є продовженням сприйняття творчості, її три доньки втілюють «фемінність», «феміністичність» і «жіночність», ті риси, які притаманні і самій Аврорі, але в кожній з дівчат наче втілюється окрема яскрава характеристика. Іна стає уособленням «жіночності»: «Іна, найстарша, Іна з половиною імені, була найбільшою красунею серед трьох і також, боюся, як казали її сестри, "Дурепою родини" » [246, с. 207]. Дві інші доньки родини Зогойбі, Міна та Міні, зайняли активну соціальну позицію, в якій розкривається «феміністичний» концепт: Міні поринула у релігію та брала участь у протестах проти контролю народжуваності, Міна, отримавши юридичну освіту, приєдналася до радикальної жіночої групи. Що стосується Мораїша, то син інтегрується в роботу художниці, він – модель, джерело, з якого вона черпає ідеї для сюжетів картин, але це радше віддаляє їх, робить досить аморфним зв'язок «мати – син». Автор не прописує жодного відвертого діалогу між Ауророю і Мораїшем, їхні стосунки найбільш повно відкриваються лише на полотнах жінки.

У самої Аурори не було зразкового прикладу того, як мають вибудовуватися стосунки між батьками і дітьми. Можна припустити, що рання смерть батьків зберігає особливий зв'язок між ними і донькою. Аурора любила батьків, не дивлячись на те, що в дитинстві вони приділяли дівчинці мало уваги: батько потрапив до в'язниці, мати займалася бізнесом, а вечори проводила з коханцями: «Вона [Аурора] ніколи не тримала зла на батька, якого не було поруч в дитинстві через арешт, чи на матір, яка проводила дні керуючи бізнесом, а вечори у пошуках пригод, скоріше вона обожнювала їх обох і не хотіла чути ані слова критики щодо їх батьківських навичок» [246, с. 45]. Однак до власних дітей жінка ставиться доволі легковажно. Діти ростуть, їхні стосунки мають еволюціонувати, однак Аурора поринула у

власний богемний світ, а її родина продовжує функціонувати паралельно з ним. На думку С. де Бовуар «ставлення матері до дитини змінюється в міру її зростання. Спершу це «звичайнісіньке малятко», одне з безлічі йому подібних. Та поволі в нього з'являються свої, індивідуальні риси. На цей час владні або надто чутливі жінки охолоджуються до дитини. Інші ж, починають більше цікавитися ними. Почуття матері до дитини стають дедалі неодноріднішими: вона – друге я, і часом у неї виникає спокуса цілком зректися себе на її користь, але вона автономний суб'єкт, отже, бунтар. Вона також відчутно реальна сьогодні, але там, у майбутньому, це невідома молода людина, і тільки в уяві можна малювати, якою вона буде, ставши дорослою. Вона – багатство, скарб, але водночас і тягар, і тиран. Радощі, які дає матері дитина, залежать від душевних щедрот матері» [15, с. 146]. Однак усі емоційні сили Аурори Зогойбі сконцентровані на її творчості, діти займають другорядне місце. Запорукою близьких стосунків «мати – дитина» є визнання автономності та індивідуальності іншої істоти, готовність надавати власним дітям певні права та свободи. Проте Аурора Зогойбі не готова сприймати ані дочок, ані сина як незалежних особистостей.

С. де Бовуар переконана, що «подібно закоханій жінці, мати в захваті від усвідомлення своєї необхідності. Вона відповідає певним вимогам, і це створює підвалини для її життя. Але трудність і велич материнської любові полягає насамперед у тому, що вона не сподівається на взаємність. Перед жінкою не чоловік, не герой, не напівбог, а маленька белькотлива істота, котра наділена свідомістю і випадковим хистким тільцем. Дитина ще не має жодної значимості і не може надати значимості іншому. Поруч з нею жінка лишається самотньою. Вона не чекає ні на які нагороди в обмін на свої жертви, вона сама знаходить їм свої власні обґрунтування. Така душевна щедрість заслуговує на найвищу похвалу, якою чоловіки невтомно нагороджують жінку. Однак містифікація починається тоді, коли, уславляючи Материнство, проголошують, що будь-яка жінка-мати – зразок для людства. Атож, материнська відданість може бути бездоганно щирою,

але в реальному житті таке буває вряди-годи. Звичайно материнське почуття – це своєрідний компроміс між самозакоханістю, альтруїзмом, мрією, щирістю, нещирістю, відданістю і цинізмом» [15, с. 147]. Ми бачимо, що Аурора Зогойбі, хоча і намагається підтримати дітей у кризових ситуаціях, проте не проявляє материнської турботи у повсякденному житті. Так, результатом конфлікту між Ауророю та Іною стала спочатку експлуатація останньою власної зовнішності, а згодом втеча з коханим до іншої країни. Однак, коли Іна, зазнавши невдач повертається з Америки, мати намагається втішити дівчину: «Дім – це те місце, куди ти завжди можеш повернутися, незважаючи на те, яким болісним було розставання. Аурора не стала згадувати про їхні тогорічні розбіжності і прийняла блудне дитя у свої обійми. "Ми все виправимо, – втішала вона плачучу Іну, – тільки скажи нам, що ти хочеш"» [246, с. 209].

Аурора Зогойбі здається сильною і цілковито незалежною особистістю, що має проектуватися на кожен зі сфер її життя, однак «насправді ж у материнстві, як і у заміжжі і в коханні, жінкам завжди притаманна амбівалентність щодо чоловічої трансцендентності, чоловічої вищості. Якщо подружнє або любовне життя викликають у ній вороже ставлення до чоловіків, вона шукатиме вдоволення у пануванні над самцем через своїх дітей» [15, с. 153]. На перший погляд Аурора да Гама Зогойбі має бути щасливою у шлюбі: Авраам Зогойбі став її власним вибором, родина не нав'язувала дівчині чоловіка, тож це мав бути союз заснований на коханні. Однак автор змушує нас замислитися чи не було заміжжя Аурори спланованим кроком, який, з одного боку мав завдати удару родині, спричинивши певний конфлікт, а, з іншого, забезпечити юній дівчині спокійне майбутнє, в якому вона мала б змогу розвивати власний творчий потенціал. Однак, згодом пригноблене положення у родині впливає на стосунки жінки з єдиним сином, над яким вона прагне мати цілковиту владу.

Найбільш драматичними стають стосунки Аурори з Іною. Іна прагне здобути визнання матері, не отримуючи материнської любові вона

переходить у суперництво. Єдиний шлях боротьби, який знаходить Іна – це через власну зовнішність. За словами С. де Бовуар «дівчинка в більшій мірі належить матері, і з огляду на це зростають і претензії останньої. Їхні стосунки забарвлено в драматичніші тони. Дочка для матері не є член спільноти, до якого належить вона сама, а її двійник. На дочку проектується все двоїсте ставлення до себе самої, а коли виявляється спотворення *alterego*, мати переживає це як зрадництво. Конфлікти саме між матір'ю і дочкою мають особливо гострий характер» [15, с. 154]. Конфлікт розпочинається зі спроб Іни побудувати кар'єру у модельному бізнесі, але переходить у використання власного тіла як інструмента в боротьбі з матір'ю: «Одному за одним вона пропонувала себе у якості моделі чоловікам-митцям з оточення Аурори, а коли вона демонструвала у студії свою неповторну статуру, сила гравітації миттєво притягувала їх до неї; наче супутники, що сходили з орбіт і розбивалися на пагорбах її планети. Після кожного підкорення вона влаштовувала так, щоб мати знайшла любовну записку або порнографічний малюнок, наче була індіанцем апачем, який хоробро демонструє скальп вождю» [246, с. 207].

В родині Зогойбі три доньки, через образи яких вербалізується троїста специфіка особистості Аурори да Гама Зогойбі: стосунки «Аурора – Міна» відображають вільний дух, прагнення до реалізації у суспільстві, активної участі у політичному та суспільному житті, стосунки «Аурора – Іна» передають бажання жінки мати владу над чоловіком, виразити власну красу, втілити своє жіноче начало у заміжжі, стосунки «Аурора – Міні» передають потребу у духовності, пошук Бога. Таким чином, через вищезазначені дуальності передаються категорії «жіночого», «феміністичного» та «фемінного».

Конфлікт «мати – син» розкриває специфіку зображення материнства, а отже є важливою ланкою вираження «жіночого» концепту. Проводячи нас історією своєї родини, свого життя, Мораїш розкриває перед читачем калейдоскоп історичних подій, які розгортаються в Індії XX ст. Стосунки

Мораїша з матір'ю складаються важко й неоднозначно, проте навіть опинившись у стані вигнання в своїй родині, він так само залишається в лоні матері-Індії й є невід'ємною частиною спочатку еліти, а потім і низів суспільства. Автор представляє Індію як багатовимірну та неоднорідну за структурою країну, такою самою є власне і родина головного героя, тому ми зустрічаємо посилення і на індійську міфологію, і на іспанські легенди, і на єврейські перекази, і на класичні англійські твори.

Салман Рушді – англійський письменник індійського походження, який розкриває перед читачем яскраву і неповторну Індію, сам знаходячись між двох культурних світів – рідного індійського та набутого «європейського»/західного. Таким чином, в образі Мораїша простежується певна «гібридність». «Поняття «гібридності» є центральним в роботі Г. Бгабгі, представника постколоніальної критики, серед таких непростих понять як ідентичність, культура, нація, оскільки воно логічно та послідовно представляє лінійний історичний розвиток. Гібридність виражає стан «на межі», як то у людини, що опинилася між двох культур» [224, с. 750] Мавр постійно опиняється між двох світів: світом матері і батька, світом матері та нареченої, світом еліти та низів. Це веде до підсвідомого протистояння з самим собою, формування подвійної свідомості. Подвійна свідомість у ракурсі постколоніальної критики часто викликає нестабільне сприйняття особистості. Почуття того, що ти немов застряг між культур, скоріше не належиш до жодної, аніж до обох, називають «позбавленістю домівки».

Оточуючі сприймають Мораїша Зоґомбі насамперед як сина видатної художниці, проте це накладає певні стереотипи на його власний образ. Так, близький друг Аурори каже: «Бути нащадком нашої інфернальної Аурори – насправду бути сучасним Люцифером. Ну, ти розумієш: син зорі» [246, с. 5]. Особистість людини формується в першу чергу під впливом чинників оточення, в якому вона зростає та живе, а отже провідна роль відводиться матері та Батьківщині. У романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» невизначеність героя у стосунках з матір'ю та багатогранний світ індійського

суспільства, який йому доводиться пізнати з різних сторін, змушують Мораїша постійно шукати себе та своє місце в житті. Подвійна свідомість часто продукує нестабільне усвідомлення себе, підсилене примусом до міграції, що може бути викликано, наприклад, переміщенням з сільської місцевості до міста у пошуках роботи. До цього відчуття того, що ти опинився поміж культур і не належиш радше до жодної, аніж до обох, застряг у психологічному ув'язненні, що походить не просто від якогось індивідуального розладу, а від травми культурної дезорієнтації, в якій людині доводиться жити, звертаються Гомі Бгабги та інші розглядаючи його як «бездомність» [251, с. 421].

Отже видається очевидною паралель між розкриттям складної й мінливої долі Індії та презентацією образу матері протагоніста Аурори. Тому можемо констатувати символізацію образу матері в романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра».

У романі Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» образ матері родини Шангуань Лу є центральним. Загалом, особистість усіх жіночих персонажів певним чином актуалізується через материнство. Незважаючи на те, що оповідь ведеться від імені сина Шангуань Лу – Шангуань Цзіньтуна, проте ключове місце у сюжеті залишається за жіночими образами – матір'ю, бабусею та сімома сестрами сім'ї Шангуань. Найстарша жінка в родині – Шангуань Люй має єдиного сина Шангуань Шоусі, який виявляється неспроможним не тільки забезпечувати і оберігати родину, але і безплідним, що для традиційного китайського суспільства є однією з найстрашніших «небесних кар», адже вважалося, що призначення нащадків – це не тільки піклуватися про родину за життя, але і доглядати за спокоєм духів померлих близьких. Шангуань Лу народила сімох доньок і сина, однак їхня доля позначена трагічністю вже від самого зачаття, оскільки Шангуань Лу народжує від різних чоловіків, кілька разів опиняється жертвою зґвалтування. Лише чотирьом донькам судилося самим стати матерями, але їхні діти так чи інакше опиняються під опікою бабусі. «Вам лишень народжувати, а хто

роститиме цих дітей? Вважаєте підкинули дитятко та й у кущі? Як би не так! Я втоплю у річці вашого виродка, лишу собакам на вулиці, в болоті на поживу воронам» [256, с. 177]. Таким чином, по-справжньому в материнстві реалізується лише Шангуань Лу, уособлюючи образ Матері родини в цілому.

Материнство розкривається в дискурсі патріархального менталітету, оскільки для головної героїні народження кожної дитини ознаменоване очікуванням на сина, що яскраво відобразилося в іменах доньок: від найстаршої до наймолодшої компонентом імені є «молодший брат». Проте, єдиний син є цілковито залежним від матері, що триває від народження до зрілого віку, коли вже літня мати змушена опікуватися сином. «Навколишній світ для немовляти – це іманентні відчуття, в які воно поринає, мов у пільму свого внутрішньоутробного життя. Годують його груддю чи з соски, немовля прилучається до світу через тепло материнського тіла. Поступово дитя привчається сприймати предмети як щось окреме від нього самого, воно відособлює себе від них. Та ось – це відбувається більш чи менш раптово – дитину відлучають од матері-годувальниці» [14, с. 218]. Як ми бачимо у випадку Шангуань Лу (мати) – Цзіньтун (син) відлучення постійно відкладається, таким чином, син не усвідомлює себе особистістю окремою від матері. Хвороблива залежність спочатку від материнських грудей, а пізніше вже від жіночих грудей загалом, символізує його слабкість та акцентує моральну перевагу жінки над чоловіком, що йде у розріз із догматами патріархального суспільства.

Як пише соціолог та представниця феміністичної перспективи у психоаналізі Н. Чодороу в своїй книзі «Відтворення материнства: психоаналіз та соціологія статі», аби відчутти себе достатньо мужнім, «хлопчик має відділити та диференціювати себе від інших – має визначитися та відділитися від матері; більш того, він визначає мужність скоріше від протилежного, як щось нежіноче і/або не пов'язане з жінками» [197, с. 209]. Проте, Цзіньтун постійно прив'язаний до матері, також автор не показує спроб власне матері виховати самостійність сина. У школі хлопчик отримує

шанс виділитися, бути кращим у чомусь, однак надмірна опіка матері ставить його у незручне положення: «Під час уроку Цзи Цюнчжи я перевершив усіх чудовою пам'яттю та музичним даруванням. Але не встиг я закінчити співати «Пісню звільнення жінки» до слів «немає більш безправних за жінок», коли почувся голос матінки. Вона стояла під вікном із загорнутою у білий рушник пляшечкою козячого молока і раз по разу тихенько кликала: "Цзіньтуне, ходи пити молоко! Цзіньтун, молоко!"» [256, с. 427].

Китайське суспільство формувалось під впливом норм і догматів «трьох вчень» (конфуціанство, даосизм, буддизм), які тісно переплелися в народній традиції з міфологічними сюжетами. Найбільший вплив на суспільство мало конфуціанство, яке чітко окреслювало роль кожного її члена, в тому числі чоловіків і жінок, кожного з подружжя. «Соціальні статуси є складовими соціальної структури будь-якого суспільства. Це позиції, з яких відбувається взаємодія з іншими. Соціальні ролі визначаються як сукупність очікувань щодо поведінки індивіда, котрий займає певну позицію в процесі взаємодії. Гендерні ролі зумовлені диференціацією всіх членів суспільства на дві категорії – чоловіків і жінок – та передбачають очікувану від них ціннісно й нормативно визначену поведінку. Від народження кожна людина одержує приписаний статус відповідно до статі, тобто статус дівчинки/жінки та хлопчика/чоловіка з відповідними очікуваннями щодо їхньої поведінки» [1, с. 156]. Це яскраво демонструє один із провідних сучасних китайських письменників Мо Янь у романі «Великі груди широкі сідниці».

У романі образ матері уособлює більш різнопланову категорію Батьківщини. Хоча не можна сказати, що в образі Шангуань Лу втілюється образ власної матері письменника, однак безсумнівно частково вона стала прототипом головної героїні. Так, у своїй нобелівській лекції Мо Янь згадує матір, як ту людину, яка вже не може розділити з ним радість здобуття нагороди. Говорячи про поховання матері, він відзначає, що вона стала невіддільною частиною північного сходу Китаю: «Ми поховали її у

персиковому саду на схід від села. Минулого року довелося перенести могилу ще далі, тому що в тому місці мав пролягти залізничний шлях. Коли ми відкопали могилу, то побачили, що труна вже прогнила і останки матінки змішалися з землею. Нам нічого не залишлося, як тільки символічно перенести частину могильної землі на нове місце. Саме тоді я відчув, що матінка стала єдиним цілим із землею і, що, звертаючись до рідної землі, я звертаюся до неї» [207, с. 257].

Коли письменник згадує своє дитинство, то мимоволі проводиш паралелі з долею родини Шангуань: бідне сільське життя на межі виживання, багатодітна родина, в якій він є молодшим сином, приниження, які доводиться виносити просто щоб нагодувати себе та дітей. Глибоко вражає один із дитячих спогадів письменника: «Мені було десь дванадцять або тринадцять років, коли у матінки знайшли серйозне захворювання легенів. Через голод, хвороби та важку працю для нашої родини настали важкі, темні дні, надії не було. Мене охоплювали погані передчуття, здавалося, що будь-якої миті матінка може покінчити життя самогубством. Повертаючись з роботи, я одразу ж голосно кликав її, і, коли вона озивалась, то неначе тягар спадав з душі» [207, с. 259].

Простежується у спогадах Мо Яня і особливе ставлення до хлопчика у родині, якому, незважаючи на скрутне становище сім'ї, надавалися певні привілеї: «матінка була неписьменною і з великою повагою ставилася до тих, хто вмів читати. Жили ми важко і часто не знали, що їстимемо завтра, але вона ніколи не відмовляла мені у проханні придбати книгу чи щось з письмових приналежностей. Сама трудівниця, вона не виносила, коли діти лінувалися, але мене, якщо я не встигав впоратися зі своїми обов'язками через читання, ніколи не сварила» [207, с. 259].

За словами Н. С. Ісаєвої, мати у романі «Великі груди широкі сідниці» – це «багатоаспектний образ, який не обмежується рамками ролі жінки в родині, а розгортається до широких паралелей і метафор "матері-землі", що годує все людство. У той час, як письменники на теренах "пошуку коріння"

тяжіли до первісної культури, Мо Янь звернувся до образу матері, її тіла як джерела життєвих сил і наснаги» [63, с. 44].

Материнство – центральна тема твору, автор розглядає материнство під різними кутами: розмірковує над сакраментальним значенням реалізації жінки у материнстві, аналізує роль матері у житті дитини, взаємозв'язок «мати – дитина». Під тиском суспільних традицій і забобонів значення материнства принижується до суто репродуктивної функції: «Матінка усвідомила для себе безжалісну істину: лишитися старою дівою жахливо, але ще гірше, коли виходиш заміж і не маєш дітей. І взагалі погано, коли народжуються одні дівчатка. Аби мати тверде становище у родині, потрібно народити хлопчика» [256, с. 760]. Шангуань Лу народжує сімох доньок і наймолодшого сина, однак діти не стають опорою для жінки, пророчими виявляються слова її тітки: «Сини і доньки немов птахи: прийде їм час відлітати – не втримаєш» [256, с. 145].

Головна мета Шангуань Лу – народити сина, спадкоємця, на неї тиснуть звичаї, родина чоловіка, але жадане дитя не стає ключем до звільнення, а скоріше ще більшим тягарем: «Все може скластися не так, як хочеться. Часто трапляється, що син ні до чого не придатний, пройдисвіт, невдаха, невдячний» [15, с. 126]. У старості розчарування сином поглиблюється, адже його залежність від грудного молока так і не минає з часом: «Спираючись на посох на нього [Цзіньтуна] презирливо дивилася матінка. Вона водночас і сумувала через ті лиха, які обрушилися на нього, і гнівалася на його неспроможність подолати їх» [256, с. 616]. Звертаючись до дорослого, але безпорадного сина, мати каже: «Час летить швидко, Цзіньтун. Тобі вже сорок два, а ти усе такий же скиглій [...]. Ти маєш розуміти, що усе життя мама з тобою не буде» [256, с. 617].

Твір починається зі знайомства з родиною Шангуань. Мати родини приймає пологи у віслиці, тим часом починає народжувати восьму дитину її невістка і жінка одразу йде дбати про тварину. Ми бачимо, що життя свійської тварини цінується дорожче за життя жінки. Яскравими виявляються

й імена доньок: Лайді (来弟) – «братика, прийди», Чжаоді (招弟) – «вітаю братика», Лінді (领弟) – «приймаю братика», Сянді (想弟) – «хочу братика», Паньді (盼弟) – «сподіваюся на братика», Няньді (念弟) – «сумую за братиком», Цюді (求弟) – «прошу про братика». Таким чином, відображаються традиційні родинні цінності китайського суспільства, де народження хлопчика грає важливу роль ще й з міфологічної точки зору. Це зумовлене тим, що хлопчику відводиться роль захисника родини перед світом духів, лише чоловік може допомогти рідним спокутувати свої гріхи вже після того, як вони відійшли до царства мертвих.

Звернення до міфологічної картини світу надає одній із героїнь роману можливість втекти від жорстокої реальності, заховатися серед образів духів та перевертнів. Серед населення Китаю вважалося за необхідне виконувати певні ритуали поклоніння божествам і духам, як зазначає К.М. Корольов, «в особливо важливих випадках поклоніння супроводжувалося жертвопринесенням» [74, с.332].

Символічно, що врешті-решт єдиний хлопчик в родині Шангуань, такий довгоочікуваний спадкоємець народжується від іноземця. Цзіньтун Лу не виправдовує сподівань матері, але протягом життя її надії пов'язані з найціннішим, що має жінка – з родиною: «В останні роки родина Шангупнь наче та зелена цибуля – одні помирають, інші народжуються. І чим складніше доводиться, тим більше хочеться жити. Чим менше боїшся смерті, тим відчайдушніше борешся за життя. Хочу дожити до того дня, коли мої нащадки – діти та онуки – стануть великими людьми. І ви маєте не підвести мене!» [256, с.342]. Можна сказати, що у материнстві сублімується жага до життя та самореалізації ШангуаньЛу.

За словами С. де Бовуар «вагітність – це драма, яку переживає жінка наодинці з собою. Жінка сприймає вагітність і як збагачення, і як втрату. Зародок складає її частку і водночас як паразит експлуатує її. Вона володіє ним, але й сама відчуває його владу. В ньому – її майбутнє. Виношуючи його,

вона відчуває себе мовби всесвітом. Але саме це багатство знищує її, в неї таке відчуття, начебто вона сама – ніщо. З'явиться нове життя як доказ доцільності її власного існування. Це сповнює гордістю. Та разом з тим вона відчувається іграшкою якихось темних сил, її картають сумніви, над нею нібито чинять насильство» [15, с. 126]. У житті Шангуань Лу до драми дарування нового життя додається трагедія його зародження, адже через те, що чоловік, за якого її видали заміж, не здатен мати дітей, вона народжує від інших, очікуючи шанс подарувати родині нащадка.

Після народження Цзіньтуна хлопчик виявляється цілковито прив'язаним до матері, в годуванні грудьми виявляється його егоїстичний та жадібний характер, адже груди стають для нього практично окремою істотою, джерелом життя, яке має належати лише йому, тому він не дає матері змоги спокійно годувати його сестру-близнючку. С. де Бовуар пише: «Груди, які вважали за ознаку еротики, виставлено напоказ, тепер вони – джерело життя: це відчувається навіть на картинах релігійного змісту. Пресвята Діва Марія, яка благає Сина зглянутися на людство, зображена з оголеними грудьми. Позбавлена незалежності в своєму тілі і покривджена соціальною гідністю, жінка-мати тішить себе ілюзіями щодо живої істоти, готову цінність якої вона відчуває всередині себе» [15, с. 127]. У романі «Великі груди, широкі сідниці» груди переважно символізують материнство, і значно рідше виступають сексуальним символом, а виснаження та трансформація грудей після вигодовування дітей стає метафорою жертвовності матері.

С. де Бовуар вважає, що «часто годування грудьми дає змогу молодим матерям після пережитого ними почуття розставання знайти, можна сказати, тваринне вдоволення від близькості до дитини. Це виснажливіше, ніж вагітність, але разом з тим годування грудьми дає можливість жінці продовжити «вакації», стан спокою, повноти життя, котрі зазнає вагітна жінка» [15, с. 140]. Однак для виснаженої пологами та позбавленої підтримки Шангуань Лу надмірна залежність сина від грудного годування стає

черговим тягарем, який, попри все, жінка смиренно приймає, переконана, що зобов'язана зробити усе задля сина.

Н. С. Ісаєва стверджує, що «історично склалося, що в Китаї етап годування грудьми мав досить вільний характер і продовжувався доти, поки була в цьому потреба дитини і дозволяло здоров'я матері. Тому синів довго не могли відлучити від грудей (у романі Цзіньтуна мати вигодовувала грудним молоком до 7 років). Зазвичай у творах Мо Яня описи фізіологічних природних процесів спрямовані на критику фальшивої цивілізації, де людина втрачає можливість гармонійного розвитку, активних дій та лише прагне задоволень. Так власне й роман "Пишні груди, широкі стегна" є критикою на сучасне суспільство "цзіньтунів", що формувалося таким протягом всього XX ст. Враховуючи схильність письменника до іронічного дискурсу творів, гри значень, можна розцінити інфантильний образ Цзіньтуна як чоловічу самоіронію. Однак, в системі суспільної та сімейної вартості, чоловік (яким би він не був) залишається в домінуючому положенні й відчуває свою зверхність над жінкою. Це простежується у структурі оповіді – рушійною силою перебігу подій є не образ матері та її груди, а пристрасне бажання, яке вона викликає у героя» [64, с. 44].

На думку С. де Бовуар «більшість жінок хочуть сина передусім тому, що вважають становище чоловіків особливим, престижнішим, і, звичайно, конкретні привілеї, пов'язані з цим. Ми вже знаємо, що вони хочуть породити «героя», а герой, як відомо, чоловічої статі. Син може стати керівником, вождем, військовим, винахідником. Він може стати володарем всієї землі, і його мати прилучається до його безсмертя. Будинки, які їй не судилося зводити, країни, в яких не змогла побувати, книжки, які не встигла прочитати, – він усе це дасть їй. І завдяки його посередництву вона запанує над світом, хоча, щоправда, за умови, якщо пануватиме над сином» [15, с. 152]. Народити сина – для ШангуаньЛу, мета усього життя. При цьому, це не стільки її власне бажання, скільки нав'язаний тогочасним китайським суспільством стереотип, який свекруха та чоловік перетворюють на її

обов'язок як дружини, нехтуючи інтересами та станом здоров'я жінки. Таким чином, народити сина означає для Шангуань Лу здобути повагу, ствердитися в родині. Вона віддає усі сили на те, аби захистити та виростити хлопчика, сподіваючись на кращу долю для усієї родини, однак хвороблива залежність не дає Цзіньтуну змоги самоствердитися та реалізуватися в суспільстві: «Мама стільки горя хильнула, доки підняла тебе на ноги, стільки сил вклала, все сподівалася: скінчилися наші поневіряння, чи знала, що ти таким станеш...» [256, с. 495].

Неоднозначність та відмінність образу Шангуань Лу, її духовні пошуки та страждання відображаються через ставлення жінки до релігії: протягом усього життя вона розривається між традиційним буддизмом, у атмосфері якого вона зростала, та християнством, яке пізнала через своє єдине справжнє кохання. Сам автор постійно підкреслює невизначеність душевного стану героїні, так, коли її настрій поліпшується, то він наступним чином описує портрет Шангуань Лу: «Її обличчя знову сяяло добротою, наче лице Діви Марії або бодхісатви Гуаньїнь» [256, с. 131]. Немов Мо Янь відносить жінку одночасно до двох світів. Життя Шангуань Лу сповнене страждань, можна припустити, що, оскільки її муки спрямовані на те, щоб захистити власну родину, дітей, то саме через це письменник прирівнює випробування жінки у воєнні часи до страждань Ісуса Христа, що поклав життя за людей – «дітей Божих»: «Окрім того, що вона [Шангуань Лу] штовхала воза, вона ще відчувала муки, подібні хресним мукам Христа. З сумних очей постійно котилися сльози, що разом з краплями поту залишали на обличчі яскраво-червоні борозенки» [256, с. 357]. Її довіра до єдиного чоловіка, який був щирий з нею, а не намагався лише заволодіти скориставшись власною фізичною перевагою настільки сильна, що у найскладніші моменти життя Шангуань Лу згадує його настанови і передає їх їхньому спільному синові: «Цзіньтун, як кажуть, чим складніше життя, тим міцніше потрібно стиснути зуби і жити далі. Пастор Мюррей розповідав, що у тій товстезній Біблії – а

він прочитав її від корки до корки – як раз про це і мова. За мене не турбуйся, я як черв'як: земля є, тож проживемо» [256, с. 539].

«Жіночий» концепт розкривається у материнстві героїні. Шангуань Лу увесь час залишається опорою для своїх дітей, вона постійно віддає їм власну любов і турботу, навіть ставши старою і знеможеною, замість того, аби покластися на дітей, вона все ще змушена підбадьорювати їх: «Я хоча і сліпа на одне око, але все одно бачу – життя налагодиться. Сонечко сяє, квіти пахнуть! Уперед треба прагнути, синку...» [256, с. 608].

«Жіночий» концепт розкривається і в дочках, однак не у сфері материнства, а у бажанні знаходитись поруч із чоловіком (навіть незаконним) будь-якою ціною. На противагу матері, доньки Шангуань Лу до материнства ставляться більш легковажно, народивши дітей вони продовжують свій ризикований спосіб життя, а нащадків приносять на виховання до матері.

Материнство з винагороди, благословення перетворюється на прокляття у голодні роки, неспроможні прогодувати родину, батьки змушені продавати дітей на ринку торгівлі дітьми: «Ми стояли навпроти високої стіни, товстої та міцної. Ліворуч і праворуч тиснулися такі самі як ми, пожовтілі та змучені, такі самі люди, що тремтіли від холоду і страждали від голоду. Чоловіки та жінки. Матері з дітьми. Чоловіки усі старці, зморшкуваті немов ті пеньки, у більшості своїй сліпі, а якщо і не сліпі, то з червоними, опухлими очима, які гноїлися. Поруч стояли або сиділи навпочіпки діти – хлопчики і дівчатка. Насправді відрізнити, хто з них хлопчик, а хто дівчинка, було непросто: усі брудні, наче щойно вилізли з труби. В усіх на спині вставлено за комір пучок соломи, переважно рисової, з сухим жовтим листям. Більшість жінок, як і матінка, були в оточенні цілої юрби дітлахів, але стільки, як у неї, не було ні в кого» [256, с. 179]. Шангуань Лу розривають моральні тортури, вона готова відмовитися від грошей: «Добрий пане, якщо вона буде прийомною донькою цієї панни, то їй, можна вважати, і так неймовірно пощастило... Не потрібні мені гроші, прошу тільки потурбуватися про дитину як слід» [256, с. 186]. Усвідомлюючи, що продаж Цюді не врятує становище

родини, четверта сестра добровільно домовляється про власний продаж до публічного дому. В образі Сянді виявляється жертвність дочки по відношенню до матері, наочно демонструється трагедійність життя, коли любляча мати виявляється неспроможною зберегти родину разом, а життя людини настільки обесцінюється, що вартує лише їжі на кілька днів.

Ми бачимо, що материнство у романі «Великі груди, широкі сідниці» позначене стражданнями та драматизмом. Важкі історичні часи не дають можливості жодній із жінок насолодитися єднанням із дитиною. Лише Шангуань Лу вдається самій виховувати власних дітей, але і для неї материнство перетворюється на постійну боротьбу, намагання вижити та захистити родину.

Прикметно, що материнство проходить як наскрізна тема усіх романів, тобто усі три письменники-чоловіки, які походять із різних культур не можуть уявити собі репрезентацію фемінності жінки без «жіночого» концепту, тобто зображення її реалізації у материнстві.

3.3. Ідея «кохання» як способу реалізації «фемінності» в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня

Кохання відіграє важливу роль у всіх трьох романах. Воно стає одним із головних інструментів реалізації фемінності та жіночності. Концепт «кохання» у романі Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери» є змістоуворюючим, адже навколо нього побудовані практично всі сюжетні конфлікти. Він є домінуючим у зображенні еволюції жіночих образів роману, які письменник зображує крізь призму ставлення кожної до емоційної сторони життя.

Дефініцій поняття «концепт» в науковій літературі вже досить багато. При всій різноманітності варіантів тлумачення «концепт» одностайно визнається одиницею ментального простору. Він структурує знання про світ і відображає національну специфіку членування світу [103, с.50]. У романі

«Кохання в час холери» концепт «кохання-пристрасті» є ключовим, жіночі образи розкриваються через почуття кохання: вони шукають його, прагнуть, розчаровуються, втрачають і віднаходять справжні почуття, нехай іноді і наприкінці життя.

Кохання є наскрізною темою роману, тому зазначений концепт розглядається під різними кутами. Перше кохання, перші серйозні почуття в житті головної героїні роману Ферміни Даси стає ключем до розкриття її жіночності, шляхом до здобуття емоційної незалежності через непокору батькові та відстоювання власної позиції. Таким чином, в цьому образі «кохання» слугує розкриттю «фемінного» в жінці. Почуття Флорентіно Аріси на початку сприймаються юною Ферміною як гра: «Останніх півроку він кілька разів посилав їй білу камелію, але вона повертала її з наступним листом, щоб не мав сумніву: вона й далі схильна писати йому, але не хоче зв'язувати себе жодною серйозною обіцянкою. Власне, вона сприймала це пересилання камелії туди-сюди як невинну гру кохання, й ніколи не спадало їй на думку, що це – перехрестя її долі» [38, с.74]. Це ще не поведінка дорослої відповідальної жінки, скоріше це «гра у дорослішання», певна спроба втекти в ілюзорний світ незалежності, де вона є сама собі господинею, не підвладна волі деспотичного батька. Ми бачимо, що через «кохання» екстраполюється становище головної героїні в сім'ї, власне відносини у родині.

Через еволюцію почуттів Ферміни Даси ми бачимо, що для неї любов і кохання постають як виклик – суспільній думці, але, в першу чергу, виклик самому об'єктові кохання: чи наважиться вона розкрити власну чуттєвість та чи насмілиться бути щасливою попри встановлені соціальні ліміти? Між дівчиною із заможної родини та бідним хлопцем пролягає не лише фінансова прірва, але й соціальна нерівність, оскільки Флорентіно є позашлюбною дитиною.

Спільницею у забороненому коханні Ферміни Даси стає її кузина Ільдебранда Санчес. Участь у любовних пригодах сестри допомагає

зруйнувати монотонність власної буденності. Ільдебранда переносить власний невдалий досвід на історію Ферміні: «лише кузина Ільдебранда Санчес, на два роки старша за Ферміну й наділена тим самим царським гонором, збагнула з першого погляду її стан, бо й сама згорала на вогні забороненого кохання» [38, с. 87]. Переживаючи разом із кузиною роман у листах, Ільдебранда сублімує власні очікування та сподівання. Концепт «кохання» в цьому випадку сприяє культивуванню «фемінного» у характері «природи» двох молодих жінок, адже у патріархальному суспільстві їхня роль «соціалізації» обмежена лише рамками власної родини, їхні амбіції не сягають кар'єрної сфери, а основною метою стає заміжжя.

Ферміну Дасу також підтримує її тітка. Есколастіка Даса радить племінниці: «Напиши йому, що ти згодна. Навіть, якщо помираєш від страху, навіть якщо з годом каятимешся, бо однаково каятимешся все життя, якщо тепер відмовиш» [38, с. 74]. У цій короткій фразі розкривається трагедія життя цієї жінки – самотність, туга за коханням. Для неї «кохання» – це, в першу чергу, нереалізовані можливості. «Незважаючи на сувору поведінку і вбрання покутниці, тітка Есколастіка Даса мала смак до життя і потяг до співучасті, – це були найкращі риси її вдачі, – отож сама думка про те, що якийсь хлопець зацікавився її небогою, пробудила в ній невтримне хвилювання» [38, с. 60]. Таким чином, через призму власного життєвого досвіду Есколастіка Даса сприймає потенційний роман племінниці як можливість втілити власні очікування, надання другого шансу.

В образі Флорентіно Аріси кохання вербалізується як прихована боротьба, коли хлопцем знехтувала наречена, він присвячує своє життя тому, аби повернути її прихильність, при цьому постійно вступаючи у зв'язки з жінками, з якими апріорі не має шансів збудувати серйозні стосунки. Його обраниці або вдови, або заміжні. Тут на рівні несвідомого героя втілюється концепція З. Фрейда, який пише про умови «постраждалого третього», коли «чоловік ніколи не обирає об'єктом свого кохання вільну жінку, а обов'язково ту, на яку пред'являє права інший: чоловік, наречений або друг»

[186]. Тобто Флорентіно Аріса є репрезентантом сторони, що постраждала від кохання і надалі поринає в ілюзорний світ, де уникає брати на себе відповідальність, ховаючись за жінками. «Тільки в тому випадку, якщо вони можуть ревнувати, їхня пристрасть досягає найбільшої сили, жінка набуває справжньої цінності, і вони ніколи не втрачають можливості відчувати це найбільш сильне почуття. Навдивовижу, ревнують не до законного чоловіка коханої, а до претендентів, до чужих, у близькості з якими підозрюють її» [186]. Таким чином, вийшовши заміж Ферміна Даса стає для Флорентіно Аріси недосяжною мрією, боротьба за яку виправдовує його легковажне ставлення до інших жінок.

Загалом, через кохання у романі розкривається жіноча ідентичність. Множинність проявів кохання у романі «Кохання в час холери» підкреслює різноманіття/неоднорідність жіночих характерів. Жінки є основними носіями ідей кохання, фактично саме жіночі персонажі готові боротися за власні почуття, проявляючи силу духу, в той час, як чоловіки залишаються у тіні.

Мати Флорентіно Аріси розглядає кохання як змагання – перемогу здобуває сильніший, не доклавши зусиль, ти не отримаєш бажаного. В образі Трансіто Аріси «кохання» представляється як інструмент боротьби за щасливе життя. Незважаючи на власний невдалий досвід, адже вона народила сина від одруженого чоловіка, Трансіто виступає у романі як найзапекліший поборник кохання. Інший шлях реалізації кохання розкривається для Ферміни Даси після заміжжя. К. Юнг стверджував, що шлюб як «психологічні відносини представляє складне утворення; він складається з цілого ряду суб'єктивних та об'єктивних факторів, які мають досить гетерогенну природу» [200]. Власне майже на самому початку роману перед нами розгортається картина сімейного життя Ферміни Даси та її чоловіка Хувеналья Урбіно. «Життя для них могло б скластися значно легше, якби обоє вчасно збагнули, що в подружжі легше переживаються великі катастрофи, аніж дрібні буденні прикрощі. Та якщо вони чогось і навчилися спільно, то це того, що мудрість навідує нас тоді, коли лихові вже годі

зарадити» [38, с. 31]. Одруження з Хувеналем Урбіно дає змогу Ферміні розкрити своє жіноче начало – реалізуватися в материнстві, зайняти високе соціальне положення.

Американський психолог, спеціаліст у сфері шлюбу та розлучення Д. Валлерстайн у своїх дослідженнях доходить висновку, що для усіх сімейних пар характерним є те, що обидва з подружжя поділяють точку зору, що вони досягли «золотої середини» в індивідуальних потребах, бажаннях та очікуваннях, «подібний баланс досягається спільними зусиллями, створюється творчим шляхом і розвивається незчисленну кількість разів власне самим подружжям у процесі рухливої, змінної взаємодії всередині родини» [21]. У романі «Кохання в час холери» шлюб Хувеналю Урбіно і Ферміні Даси представлено скоріше не як втілення кохання чоловіка, а як реалізація суспільних кліше, стереотипів – жінка може реалізуватися лише у родині, в ролі дружини і матері, а чоловік не може вважатися успішним, якщо поруч із ним немає вірної супутниці життя.

На думку С. де Бовуар у зрілому віці «жінка прагне використати всі ті можливості, які свого часу прогавила» [15, с. 225]. Проте у більшості випадків це лише ефемерні фантазії, а Ферміна Даса отримує реальний шанс віднайти кохання та прожити іншу долю. Після смерті чоловіка, коли Флорентіно Аріса приходить до неї із зізнанням («Ферміно, я чекав цієї нагоди довше, ніж півстоліття, щоб повторити клятву вірності моєму кохання; воно досі не вмерло й триватиме до кінця моїх днів» [38, с. 54]), жінка обурена та приголомшена такою поведінкою, але це змушує її замислитися над власними почуттями: «Ніколи досі, аж до цієї хвилини, не усвідомлювала вона цілком усього трагізму та непоправності драми, яку спричинила, коли їй ледве виповнилося вісімнадцять і яка, виходить, тривожитиме її совість до смерті» [38, с. 55]. Нарешті вона усвідомлює свої почуття до Флорентіно Аріси. Водночас, пізнє кохання матері викликає активний супротив її дітей. «Кохання не має глузду вже у нашому віці! – , викрикнула вона [Офелія Урбіно]–, а в їхньому – це просто

свинство» [38, с. 321]. Через тему кохання розкривається конфлікт батьків і дітей.

Вже майже наприкінці роману Г. Гарсія Маркес вводить останню коханку Флорентіно Аріси – юну Америку Вікунью: «В неділю на Трійцю, коли помер Хувенал Урбіно, з усіх його коханок в нього [Флорентіно Аріси] залишалася тільки одна – одна-єдина. Їй незадовго перед тим виповнилося чотирнадцять років, але вона домоглася від нього того, чого досі не домоглася жодна інша жінка, крім Ферміни Даси, – він закохався в неї до нестями» [38, с. 270].

Америка Вікунья є ще одним яскравим персонажем, що відображає «природу» жінки через концепт «кохання». «Її звали Америка Вікунья. Приїхала вона до міста два роки тому з приморського селища Пуерто-Падре – батьки віддали її під опіку Флорентіно Аріси, з яким мали ділові стосунки і доводились йому родичами. Дівчині дали урядову стипендію, і вона приїхала вчитися в Педагогічному училищі, з дорожнім клумаком та невеличкою залізною скринькою, що, здавалося, належала ляльці, і не встигла вона зійти з пароплава у білих черевичках та з русавою косою, як він [Флорентіно Арісу] спізнав жорстоке передчуття, що їм судилося провести разом не одну недільну сієсту» [38, с. 270]. Таким чином, перше враження, яке письменник створює про Америку – невинна беззахисна дівчина, яка розраховує на протекцію старшого досвідченого чоловіка, однак потрапляє до історії Пігмаліону: «Він [Флорентіно Аріса] одразу побачив, якою чудовою жінкою вона незабаром буде, і став готувати їй для себе протягом нескінченно довгого року суботніх циркових вистав, недільних прогулянок з морозивом у парку, заповнених дитячими розвагами вечорів, аж поки здобув її цілковиту довіру, здобув її любов, аж поки з витонченим лукавством доброго дідуся підвів її за руку до свого таємного ешафоту» [38, с. 271].

З ним дівчина почувається безпечно та надійно, вона покладається на нього як на провідника та вчителя, однак на неї чекають розчарування та зрада. Літній чоловік не сприймає серйозно стосунки з набагато молодшою

дівчиною і, коли з'являється шанс повернути своє перше кохання, просто розриває їх, перестає приділяти увагу та передає піклування за Америкою служницям, не усвідомлюючи власної відповідальності: «В туманісвоїх нових ілюзій він не здавав собі справи з того, що жінка може стати дорослою за три дні, а минуло вже три роки, відколи він прийняв її з моторного вітрильника, який прийшов із Пуерто-Падре. Хоч як намагався він усе пом'якшити, переміна була для неї болючою, а причини збагнути вона не могла» [38, с. 293]. Флорентіно Аріса став медіатором «природи» Америки Вікунї, з ним вона з дівчинки перетворилася на жінку, але відведений їй на дорослішання проміжок часу виявився занадто коротким, а перехід до самостійності непідготовленим: «Він не міг навіть уявити собі, як страждала ця дитина безсонними ночами в інтернаті, в суботи та неділі, які проводила без нього, – весь той час, коли його не було з нею, бо він ніколи не розумів, як сильно вона його любила» [38, с. 314]. Для дівчини кохання стає містком у доросле життя, на який її проводить найближча людина, але полишає на середині шляху, не відкриває перспективу «соціалізації», вона не готова впоратися одна і звертається до радикального способу позбутися болю та самотності – кінчає життя самогубством.

Таким чином, перед нами репрезентується дуальність «старість/молодість», що ще більш яскраво акцентує швидкоплинність життя та значущість кохання. Для Флорентіно кохання юної дівчини – шлях відчувати себе більш молодим та повним сил, реалізувати свої маскулінні якості. Для Америки – це перші справжні почуття, вона по-дитячому щиро віддається цим стосункам. Безвідповідальне ставлення Флорентіно Аріси та його егоцентризм призводять до трагедії – самогубства дівчини. Життєвий цикл розпочатий у вступі зі смерті літнього чоловіка замикається наприкінці роману загибеллю юної дівчини, представляючи «кохання» як невідворотну трагедію. Але, коли Флорентіно Аріса та Ферміна Даса приймають рішення не повертатися до рідного міста, а залишитися на кораблі, то перед читачем

постає остання метафора кохання – «кохання» як подорож, пошук себе поруч із іншим.

Коли ми аналізуємо роман «Прощальне зітхання мавра», то виявляється, що кохання чи, можливо, більшою мірою пристрасть визначають долю героїв роману С. Рушді. У традиційному патріархальному суспільстві ініціатором і лідером у стосунках має бути чоловік, проте, як ми можемо побачити, героїні роману ламають гендерні стереотипи.

«Гендерні стереотипи, як узагальнені уявлення про чоловіків і жінок, виявляються насамперед як гендерно-рольові стереотипи, що стосуються прийнятності різноманітних ролей і видів діяльності для чоловіків і жінок, а також як стереотипи гендерних рис, тобто психологічних та поведінкових характеристик, притаманних чоловікам і жінкам. Ці два компоненти гендерних стереотипів тісно пов'язані між собою. Переважна прийнятність якої-небудь соціальної ролі для людини певної статі обґрунтовується мірою наявності в неї певних рис і характеристик» [1, с. 159]. Аурора стає ініціатором стосунків із майбутнім чоловіком Аврамом, так само як Ума зваблює Мораїша: «Вона підійшла до мене і поклала свої руки на мої. «В тобі є молодий хлопець. Я бачу як він дивиться на мене. Що за дика суміш! Молодий дух і цей погляд старшого чоловіка, який я прагнула знайти все своє життя. Занадто гаряче, мушу визнати». Вона прибрала руки; залишаючи позаду закоханого мавра» [246, с. 244].

Дівчина прагне не просто закохати у себе Мораїша, вона має оволодіти ним цілковито: «Бідний малюк, – сказала вона, обіймаючи мене. Як я обожнював її, який вдячний був за її зрілість, чистоту, її мудрість, силу, любов, яких так потребував у цьому зрадливому світі. Бідний нещасний, мавр. Тепер я буду твоєю родиною» [246, с. 258]. Однак кохання перетворюється на божевілля, наречений – на інструмент руйнації. Вдаючи, що доводить своє кохання до Мораїша, Ума вчиняє самогубство, вона приносить дві пігулки і промовляє: «Аби показати, як сильно я тебе завжди кохала, аби довести тобі нарешті, що я ніколи не брехала, я ковтну перша.

Якщо ти теж чесний, то слідуй за мною одразу ж, бо я буду чекати, моє кохання» [246, с. 280]. Однак згодом розкривається страшна правда – дівчина не мала наміру помирати, вона стала причиною розриву Мораїша з родиною і була готова вбити його: «Умо, моя кохана зраднице, ти була готова вести гру до кінця; вбити мене і спостерігати за моєю смертю в той час, як галюциногени затьмарять твій розум» [246, с. 321].

У своєму романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко пише: «Раз прийнявши чоловіка, жінка неминуче переходить у іншу зону притягання – просто впадає в час сама, як у грузький потік, всією ваготою свого земного тіла, з маткою й придатками, цим живим хронометром, включно, – і час починає текти крізь неї вже не в чистому вигляді (бо в чистому вигляді він і взагалі не тече – стоїть нерухомо, як тоді в Софії: одним суцільним озером підсвіченого темно-медового присмерку...), а так само втіленням – у рід, родину, в нескінчену хромосомну вервицю вмираючого й воскресаючого, пульсуючого смертною плоттю генотипу, – в те, що в кінцевому підсумку заведено звати, за браком точнішого терміна, людською історією» [52, с. 34]. Аурора да Гама, вступаючи у стосунки з Авраамом Зогойбі, зваблюючи його, розпочинає новий етап життя вже як Аурора Зогойбі.

Кохання Аурори і Авраама розпочинається зі спалаху пристрасті, яка спонукає юну дівчину спокусити набагато старшого чоловіка. Ж. Бодрійяр пише: «Закон спокуси – перш за все закон безперервного ритуального обміну, постійного підвищення ставок тим, хто спокушає та тим, кого спокушають, – безкінечного тому, що розділову межу, яка б визначила перемогу одного та поразку іншого, в принципі не можна визначити – і тому, що цей виклик (поступися ще більше спокусі, люби мене більше, ніж я тебе) може зупинити лише смерть» [16, с. 99]. Із пристрасті та спокуси починаються стосунки Аурори да Гама та її майбутнього чоловіка Авраама Зогойбі: «У сповненій ароматів напівтемряві Аурора схопила Авраама Зогойбі за підборіддя і подивилася прямо в очі [...] Аурора да Гама у віці п'ятнадцяти років лягла на тюки з перцем, вдихнула пряний аромат повітря та стала чекати на Авраама»

[246, с. 88]. Окрім «жіночого» концепту героїня розкривається у «фемінному», коли сублімує сексуальну енергію у творчу самореалізацію. Пристрасть змушує нехтувати різницею у віці (неповнолітня дівчина), соціальному положенні (спадкоємиця заможної родини та менеджер середньої ланки), релігії (християнка та іудей), виступити проти сім'ї, адже як мати Авраама Флорі Зогойбі, так і родина да Гама не схвалювали цей союз: «...після того, як п'ятнадцятирічна спадкоємиця імперії прянощів осяяна місячним світлом і вбрана у гірлянди з жасмину та лілій вплетених у її волосся увійшла до спальні свого коханця на двадцять один рік старшого чергового менеджера, рухаючись босоніж так, немов вона і не торкалася холодної кам'яної підлоги; після того, як він пообіцяв одружитися з нею та у присутності її оголеного тіла, що викликало у нього майже релігійний захват, заприсяг прийняти католицизм...тоді двері їхньої шлюбної кімнати різко відчинилися» [246, с. 99]. Реакція дівчини на несподівану появу родичів підкреслює її незалежний і впевнений характер

Союз Авраама Зогойбі та Аурори да Гама позначений безліччю протиріч. «Подружжя – це соціальне явище, означене родиною, класом, середовищем, расою, до яких воно належить, зв'язане стосунками мимовільної солідарності з групами, котрі перебувають в аналогічній соціальній ситуації» [15, с. 166]. Чоловік і жінка належать до різних класів, різних віросповідань, мають різні інтереси.

У світі глобальної уніфікації концепцій і традицій змінюються функції шлюбу, проте заміжжя продовжує відігравати важливу роль у житті сучасної жінки. У романі «Прощальне зітхання мавра» шлюб або безшлюбність стає для автора інструментом актуалізації образу героїні у «жіночому» концепті. Так, у заміжжі Аурори да Гама відображає сучасні глобальні тенденції переплетення різних культур і націй. Це був шлюб за коханням, і саме пристрасть до жінки змушує Авраама Зогойбі нехтувати власним корінням: «Після того, як він [Авраам Зогойбі] сказав «так», то для того, щоб одружитися з нею [Ауророю да Гама] він зробить величезний крок: прийме

хрещення та увійде до Римської церкви і в присутності її оголеного тіла, яке змушувало його відчувати майже релігійне захоплення, сказати це було зовсім не важко, він був готовий віддатися її волі, прийняти її культурні умовності, хоча вона мала віри менше за комаху, попри те, що всередині нього звучав голос, який закликав його оберігати власну єврейську сутність в глибинах душі» [246, с. 100].

В історії кохання Авраама та Аурори виявляються як сила, так і слабкість жінки, в якій розкривається «жіночий» концепт. На початку Аурора готова на все у боротьбі за право бути з коханим чоловіком: вона повстає проти родини, ігнорує суспільний осуд, нехтує релігійними традиціями. Однак, коли зіштовхується зі зрадою Авраама, то виявляється не в змозі достойно чинити опір: «Вона не боялася відкритих конфліктів, не боялася казати прямо, що думає, з'ясовувати стосунки. Однак, коли зіштовхнулася з крахом кохання свого життя та постала перед вибором між чесним боєм і примарним спокоєм, вона закрила рота і не сказала чоловікові жодного злого слова. Відтоді тиша росла між ними як звинувачення» [246, с. 223]. Таким чином, кохання поступово перетворюється на фарс, з одного боку, а з іншого, сексуальна енергія сублімується, переходячи у творчу площину, та відкриває можливість реалізації «фемінного» джерела – становлення художниці.

Хоча зміни спрямовані на покращення становища жінки відбувалися досить повільно і не були всеосяжними, проте завдяки значним зрушенням в індійському суспільстві за роки незалежності вдалося досягти більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя, чим письменник створює пласт «феміністського» концепту. На прикладі родини Зогойбі вербалізуються різні шляхи, якими може піти жінка. Аурора Зогойбі реалізується в мистецтві, залишаючи материнство на другому плані; Міні (середня дочка) – захоплюється християнством, обертається на черницю та веде активну суспільну діяльність; Міна (молодша донька) – юрист за освітою, що приєднуються до радикальної жіночої групи, лише найстарша донька – Іна, намагається самоствердитися лише за рахунок власної

зовнішності. Іна стає манекенницею, на початку їй вдається успішно будувати кар'єру, але невдача у коханні призводить до передчасної смерті дівчини. Вона намагається використовувати власне тіло як інструмент впливу у здобутті чоловіка, а також досягнення визнання матері: «Їй залишалося змагатися з нею [матір'ю] у єдиний, як їй здавалося, можливий для неї спосіб – використовуючи власну зовнішність» [246, с. 207]. Проте дівчині не вдається побороти власний комплекс неповноцінності по відношенню до матері, вона тікає до Америки разом із чоловіком, але і цей вияв протесту закінчується для неї провалом. Руйнація життя починається з руйнації тіла: «За рік Іна з ганьбою повернулася додому. Ми усі були шоковані. В неї було масне, розпатлане волосся, до того ж понад тридцять кіло зайвої ваги» [246, с. 209]. У світі глобалізації, де розмиті кордони між державами та мовні бар'єри, Іна тікає з Індії до США, але все одно залишається бранкою своєї залежності від матері і невпевненості у собі, яку намагається подолати через шлюб із молодим і успішним Джиммі Кешонделівері. «Жіночий» концепт розкривається в образі Інни на рівні її другорядності по відношенню до чоловіка, психологічної неповноцінності, що втілено у неможливості будувати стосунки. У спробах повернути його дівчина готова йти на відчайдушні кроки, вона змушує Джиммі повернутися, переконуючи його, що помирає від раку, але брехня обертається пророцтвом: «Невдовзі після припинення надзвичайного стану Іна померла. Лімфома з'явилася досить несподівано і заковтнула її тіло як жебрак на застіллі» [246, с. 216].

«Жіночий» концепт виявлено у традиційному сприйнятті героїнею себе як жінки, яка може лише через шлюб, на її думку, посісти певне місце у соціумі. Для Іни кохання виявляється єдиним шляхом, щоб жити самотійним життям, відокремитися від родини, а шлюб із Джиммі «останнім кидком гральних кубиків». У романі С. Рушді Іна стає образом жінки, яка не здатна самоствердитися окремо від чоловіка, трансцендентність чоловічої природи недоступна свідомості дівчини: «Іна, яка була найбільш вразливою,

яка була не в собі з того часу, як батьки розділили її ім'я навпіл, зі своєю німфоманією та усім іншим, фактично розпадалася протягом років. Вона тонула і хапалася за соломинки, як завжди хапалася за чоловіків, а гарненький Джиммі виявився останньою доступною соломинкою» [246, с. 213]. У ракурсі відносин із чоловіками Іна нагадує власну матір, однак позбавлена її харизми та інтелекту, здатності до творчості та самореалізації, які відкривають «фемінний» концепт. Образ Іни підкреслює слабкість «жіночого» концепту, коли вона хибно виводить на перший план лише сексуальність, якої виявляється замало для побудови довготривалих стосунків.

У традиційно патріархальному китайському суспільстві вираження власного «я» у коханні обмежується усталеними догмами. Незважаючи на те, що оповідь у романі ведеться від імені чоловіка (Цзіньтуна – молодшого сина родини Шангуань), найбільш яскравими та активними є саме жіночі образи, і тому інтерес викликає саме те, якими характеристиками автор наділяє їх вустами чоловіків. Ці спостереження розкривають «жіночий» концепт, де жінка мусить займати другорядне місце поруч із чоловіком, із одного боку, а насправді, саме вона бере на себе відповідальність за власні вчинки та життя людей, які знаходяться поруч. Сам Цзіньтун, який є слабким і цілковито залежить від жінок, сприймає їх наступним чином: «За жорстокістю серце жінки не перевершить ніхто [...] Якщо чоловік ні на що не здатен, дружині не лишається нічого, як тільки взяти усе до своїх рук» [256, с. 715]. Подібні висловлювання демонструють водночас страх і цілковиту слабкість духу. Сима Ку, заможний господар села, де розгортаються усі події, який став причиною непорозумінь між сестрами Шангуань, каже: «Жінка – гарна річ, скарб зі скарбів, найбільш дорогоцінне, що є у світі» [256, с. 467]. Вже перед стратою чоловік у власному підсвідомому переводить жінку у статус людини, коли додає: «Не варто і сперечатися, жінки – гарна річ, але, якщо розібратися, вони зовсім і не річ» [256, с. 480]. Пічуга Хань (коханий Шангуань Лінді) вважає, що «жінки – божественні створіння, прекрасніші за усі красоти, які

він бачив у житті» [256, с. 522]. А пастор Мюррей під час проповіді застерігає: «Люди та браття, не забажайте жінку. Жінка – ніж гострий, до кісток обдирає; усякий, що зажадає її, немов ножем, себе до кісток обдере» [256, с. 731]. Власне, слова пастора стають пророчими для нього самого – його зв'язок із Шангуань Лу врешті-решт призводить чоловіка до самогубства. Таким чином, Мо Янь вустах героїв-чоловіків у «жіночому» концепті виражає захоплення і страх перед жінками.

Традиційно Східна культура уявляється нам переважно патріархальною, такою, де домінуюче положення займає чоловік. Проте це твердження є досить суперечливим, оскільки «суворі вимоги, що базувалися на засадах конфуціанства, висувалися не лише до жінок, а й до чоловіків. Не можна стверджувати, що досить строго прописані правила сімейних відносин беззастережно виконувалися, скоріше вони задавали певний вектор суспільної свідомості. Також важливо відмітити, що серйозні дослідження історії ієрогліфів дають підстави говорити про існування в давньому Китаї матріархату» [171, с. 117]. Можна сказати, що вивчення роману «Великі груди, широкі сідниці» дає змогу подолати стереотипність західного мислення по відношенню до східного/азійського світосприйняття. Не можна заперечувати, що автор представляє родинні цінності, які базуються на системі конфуціанських ідеалів, проте жінка не є цілковито пригнобленою та безправною. Так, у родині Шангуань головним є не чоловік відповідно концепції патріархальної культури – батько або син, – а мати, свекруха, яка бере на себе відповідальність у вирішенні як важливих, так і незначних для родини питань: «Таких жінок, щоб родину коваля наче у лещатах тримали та з голою спиною орудували молотом, у всьому Китаї не знайдеш» [256, с. 732].

Н. С. Ісаєва зазначає, що «жінки в романі Мо Яня посутньо відрізняються від тих класичних образів, які культивувала китайська літературна традиція [...] У Мо Яня переважно сильні героїні, наполегливі, вправні, вольові, відчайдушні, здатні беззастережно кохати й ненавидіти. Витоки цих характерів і образів письменник вбачає у власній літературній

батьківщині з особливою географією і духовною атмосферою – це селище Гаомі» [64, с. 43]. Справді, жінки є рушійною силою усіх ключових подій, які розгортаються в романі.

Усі жінки родини Шангуань Лу готові віддатися пристрасті, проте кожна історія кохання закінчується трагедією. Сама Шангуань Лу визнає: «якщо у серці однієї з доньок родини Шангуань зароджується почуття до чоловіка, то цей потяг не зупинить і вісімка коней» [256, с. 521]. При цьому, усі три покоління жінок у романі все таки позбавлені права вибору, адже пріоритетним є вибір сім'ї, потреби і бажання індивіда мають підкорюватися родинним інтересам: «Система конфуціанських культів мала вирішальний вплив на співвідношення родини та шлюбу у Китаї. Специфікою конфуціанського Китаю було те, що не зі шлюбу, не з поєднання молодих зазвичай починалася родина. Навпаки, з родини та за рішенням родини, виходячи із потреб родини укладався шлюб. Родина вважалася первинною, вічною. Інтереси родини линули глибоко в історію. За добробутом родини уважно спостерігали зацікавлені в її процвітання (та регулярному надходженні жертвоприношень) пращури. Шлюб був справою спорадичною, одиничною, цілковито залежною від потреб родини» [24, с. 131]. «Жіночий» концепт розкривається у сприйнятті жінки як предмету. Саме це ми можемо спостерігати на прикладі жіночих образів роману: за Шангуань Лу (мати, головну героїню роману) чоловіка обирають дядько з тіткою, в свою чергу, вона обирає чоловіків своїм донькам, навіть, якщо це суперечить їхнім прихильностям і призводить до втечі з родини. Однак, ці засади поступово починають знищувати дочки, які відмовляються слідувати волі матері та чинять на свій розсуд. Їхня «неслухняність» вписується у «жіночий» концепт, оскільки вона спрямована не на самореалізацію, а на прагнення бути поруч із коханим. Окрім емоцій героїнь ці вчинки відкривають історичний пласт роману – зміну мислення китайської спільноти наприкінці 30-х та початку 40-х рр. XX ст.: війна стає проекцією для шлюбних та особистісних змін у вчинках та характерах героїв.

Як відмічає Л. С. Васильєв, після заміжжя жінка назавжди покидала дім батька та переходила у становище жінки-служниці в домі чоловіка. Родина чоловіка ставала для неї головною та єдиною, свекор – батьком, свекруха – матір'ю. І це не лише на словах, правила пристойності буквально зобов'язували заміжню жінку любити свекрів сильніше за власних батьків. Потрапивши до будинку чоловіка, жінка опинялася під всевладним контролем, а часто навіть тиранією свекрухи, що очолювала жіночу частину дому. Спеціальні правила поведінки зобов'язували її терпіти усі знущання свекрухи [24, с. 133]. Так сталося і з Сюаньер (дитяче ім'я ШангуаньЛу), коли та потрапила до родини чоловіка, вона зазнала як моральних, так і фізичних знущань, принижень, проте, коли дядько хотів захистити її, вона відповіла: «Дядько, це наші родинні справи, не треба тобі втручатися. Дім родини Юй я покинула, тепер я член сім'ї Шангуань. Тож помру я чи ні, вас вже не стосується» [256, с. 779].

Сам автор визнає, що, хоча роман і не є автобіографічним, проте в основу багатьох сюжетних ліній покладені родинні спогади. Так, коли матері Мо Яня було чотири роки, її тітка почала обертати дівчинці ступні. Мо Янь пише: «Усі знають трагічну історію обертання ніг, через яку довелося пройти китайським жінкам, але ви не знаєте наскільки жорстоким є цей процес. Мати кілька разів переповідала мені свої спогади і я бачив, що то були для неї тортури, увесь процес тривав десять років: з чотирьох почалося бинтування, а в чотирнадцять завершилося формування стопи» [247]. Найстарша донька героїні роману ШангуаньЛу також пройшла через бинтування ступень, чим шокує молодших сестер: «Потім скинула сині оксамовиті черевики, розшиті червоними квітами. Сестри не могли відвести очей від її понівечених бинтуванням ніг» [261, с. 39]. Письменник, таким чином, розкриває другорядність жінки по відношенню до чоловіка, яка має «належати» йому в буквальному сенсі – далеко не втече на скалічених ногах, що фокусується у «жіночому» концепті.

Важливим етапом у процесі дорослішання дівчинки та підготовки її до майбутнього подружнього життя було створення «золотого лотосу». Традиція «бинтування ніг» закріпилася у китайському суспільстві з IX – X ст., зберігаючись до XX ст., коли була заборонена комуністичною владою. Існують різні погляди на даний звичай. Так, одна з представниць радикальних феміністок А. Дворкін розглядає «золотий лотос» як приниження гідності жінки, створення штучної різниці між жінкою та чоловіком [41, с. 12]. Дослідниця пише: «Бинтування ніг функціонувало у якості Цербера цнотливості для жіноцтва цілої нації, які у прямому сенсі не могли «втекти на сторону». Вірність дружин і законнародженість дітей були забезпечені» [41, с. 20]. Однак важко говорити про свободу вибору і можливість знайти щире кохання в умовах, коли фактично обмежене власне пересування жінки. «На святах, де володарки крихітних ніжок демонстрували свої принади, відбирали наложниць до імператорського гарему. Жінки сиділи рядами на лавах» [41, с. 20]. Саме на току Шангуань Лу помічає майбутня свекруха: подія, яка мала стати початком звільнення жінок від тортур бинтування ніг, перетворюється для дівчини на початок тортур заміжжя [256, с. 748].

Через цю болісну процедуру вимушена пройти в дитинстві і Лу Сюаньер: «Коли Лу Сюаньер виповнилося п'ять років, тітка дістала дощечки з бамбуку, невеличку дерев'яну киянку, бинти та інші пристосування для бинтування ніг. – Тобі вже п'ять років, Сюаньер, потрібно ноги бинтувати! – А нащо їх бинтувати, тітко? – , здивувалася Сюаньер. – Якщо жінка не бинтує ніг, їй не вдасться вийти заміж, – суворо відповіла тітка. – А нащо заміж виходити? – наполягала Сюаньер. – Ну, не усе ж життя мені тебе годувати» [256, с. 742]. Далі пропонується і чоловічий погляд на дану традицію, дядько дівчинки каже: «Якщо жінка не бинтує ноги, вона стає нікому не потрібною старою дівою з великими ногами» [256, с. 743]. Тобто як з погляду жінки, так і з погляду чоловіка, бинтування ніг сприймається як невід'ємний етап

«соціалізації» жінки у китайському суспільстві, не пройшовши подібної «ініціалізації» вона не має шансів успішно інтегруватися у суспільство.

У своїй нобелівській лекції Мо Янь відзначає: «У романі «Великі груди, широкі сідниці» я без церемоній використав матеріали, що пов'язані з життям матері, однак почуття та характер у книзі цілковито вигадані або списані з багатьох матерів дунбейського Гаомі. І хоча я написав «Присвячую духу моєї матері на небесах», насправді роман присвячується усім матерям Піднебесної. Це прояв того найбільш навіженого зазіхання, як і моє прагнення втілити у крихітному Гаомі увесь Китай і навіть увесь світ» [207, с. 259].

Як і головна героїня роману, мати Мо Яня рано (у п'ятнадцять років) видала заміж її тітка, з того часу «почалося важке життя, що тривало понад шістдесят років, в якому було народження та вигодовування дітей, голод, хвороби, звісно, як і всі люди її покоління, вона пережила війни, катастрофи та політичні зміни, що слідували одна за одною» [258]. Матері письменника, так само як і ШангуаньЛу довелося жити у час, коли цінність людського життя невілюється, що яскраво доводить сцена, яка відкриває роман – народження дитини і народження віслюка. Свекруха залишає невістку саму і йде допомагати ослиці: «Нуж бо, любонько, постарайся! Така вже наша жіноча доля, нікуди не подінешся! Потерпи ще трішки, нас все таки ніхто не змушував народжуватися жінками, чи не так?» [256, с. 27].

У романі репрезентується соціалізація жінки у китайському суспільстві ХХ ст. Головна героїня – мати, перш за все представляє втілення «жіночого», втілення материнства та захисту сімейного вогнища, навіть якщо це може означати нехтування власними інтересами. Вона до останнього піклується про дітей, які обрали різні шляхи, символічним є і те, що саме вона, а не чоловіки, займається і похованням дітей: «Ми затягли тіло Чжаоді їй [матері] на спину. Із другою сестрою на спині, босоніж вона пішла багнукою додому. Ми з Сима Ляном з обох сторін підтримували закладлі ноги Чжаоді, аби хоч

якось полегшити матері тягар. Її знівечені маленькі ніжки залишали на дорозі глибокі сліди, які були помітні потім ще кілька місяців по тому» [256, с. 314].

У старшій доньці – Лайді – реалізується «феміністичний» концепт: вона розкривається через кохання до військового командира Ша Юеляна, а згодом тікаючи з ним і нехтуючи власними материнськими обов'язками, займає впливову позицію серед чоловіків-військових: "А ми чули, що пані Ша – начальник штабу бригади, мовив командир"» [256, с. 214].

На думку С. К. Криворучко, естетичній парадигмі межі ХХ – ХХІ ст. притаманний зв'язок із традиційною літературою, відродження віри та цінностей, автофікціональність, лінеарність оповіді [83, с. 215], що відповідно виражено і у романі китайського письменника МоЯня. У романі часто зустрічаються посилання на твори класичної китайської літератури. Це підкреслює вічний зв'язок поколінь. Також автор намагається показати, що навіть у часи, коли нівелюється цінність людського життя та втрачається значення людської гідності, мають зберігатися вічні цінності – родина, діти. Художнім образом, через який передається ця ідея, є ШангуаньЛу – мати, яка готова жертвувати власним здоров'ям і ризикувати життям, щоб захистити дітей. Показовою є присвята «Із повагою присвячую цю книгу душі моєї матері на небі» [256, с. 5].

Роман Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» може надати інше уявлення про жіночі образи в китайській літературі. Усі жінки в родині різні – вони реалізуються і в материнстві, і в суспільно-політичній боротьбі. При цьому головним чинником, що об'єднує їх усіх, є слідування власним переконанням, іноді всупереч загальноприйнятій думці громади. Центральним образом є Шангуань Лу, в якій втілюється принцип домінантності материнства. Через дії героїні автор розкриває неприпустимість нехтування сімейними цінностями, доводить значущість життя дитини навіть у ті часи, коли війна та голод змушують багатьох втратити людське обличчя. Шангуань Лу, багатодітна мати, стає годувальницею і для своїх онуків.

Тема кохання у романі «Великі груди, широкі сідниці» передає прагнення до самореалізації у пристрасті і відображає боротьбу жінки за власні права у досить консервативному суспільстві. В житті жінок, які представляють чотири покоління родини Шангуань, кохання відіграє різну роль. Свекруха Шангуань Лу є поборником традиційних сімейних цінностей, що закладені нормами конфуціанської моралі, незважаючи на те, що фактично вона є головою родини, а чоловік і син виявляються цілковито безвольними, Шангуань Люй тисне на невістку та пригноблює її.

Центральний образ – Шангуань Лу – виступає як мати, дружина, коханка. В її житті кохання і шлюб виявляються розділеними, оскільки заміжжя було договірним, чоловік не міг мати дітей і разом вони були лише через суспільні умовності. «Вона [Шангуань Лу] майже з жалістю дивилася на цього чоловіка, з яким прожила двадцять один рік, і душа її в мить сповнилася жалю» [256, с. 63]. Їхній шлюб – лише ділова домовленість між жінками двох родин: «Вони вдарили по руках і угода завершилася» [256, с. 751]. Ми бачимо, що протягом життя Шангуань Лу зазнає фізичного насильства від чоловіків, проте найбільшою трагедією стає моральне пригноблення з боку жінок.

Коли в родині чоловіка Шангуань Лу зіштовхується із жорстоким та несправедливим ставленням, то починає шукати порятунку у церкві, де і зустрічає кохання в обличчі місцевого пастора: «Поклавши Біблію, пастор Мюррей зійшов з кафедри і підняв Сюаньер. У ласкавих блакитних очах застигли прозорі сльози: – Я так довго чекав на тебе, сестро моя» [256, с. 781]. Для них кохання стає шляхом втечі від ворожого оточуючого світу, адже вони обидва нонконформісти: пастор Мюррей – іноземець, який приїхав до Китаю нести релігійне вчення, яке було чужим у цій країні; уроджена Лу Сюаньер – сирота, яка виховувалася у сім'ї тітки, ніколи не відчувала щирої турботи, пережила зґвалтування та терпіла побої чоловіка. Дві самотні скалічені душі, які прагнуть віднайти тепло людського спілкування та любові: «Від захоплених слів Мюррея, від ніжних, турботливих дотиків матінці

здавалося, що вона злітає, немов пір'інка, і пливе у безкрайній блакиті неба Гаомі, пливе у блакиті очей пастора, а ледве відчутний аромат червоних і білих квітів софори накочувався немов морський прибій» [256, с. 781].

В суворому світі традицій і канонів немає місця романтичному коханню. «Жіночий» концепт розкривається у почуттях до полігамного чоловіка. Своє справжнє кохання Шангуань Лу знаходить в образі шведського священика. Проте і ці стосунки виявляються відміченими зрадою – підозри Шангуань Лу про відносини пастора Мюррея з жінкою-мусульманкою, які чоловік заперечував, виявляються небезпідставними, наприкінці роману Цзіньтун зустрічається з їхнім сином: «Позашлюбний син пастора Мюррея та мусульманки, мій зведений брат обійняв мене своїми великими червоними руками і міцно притиснув до себе» [256, с. 734]. Таким чином, письменник підкреслює ненадійність чоловіків, їхню слабкість, жінка у романі може розраховувати лише на себе, саме жінку Мо Янь наділяє усіма вольовими якостями, на неї покладається відповідальність за стосунки з чоловіками, підтримання родини, виховання дітей.

Хоча долі доньок родини Шангуань складаються по-різному, однак жодна не знаходить щастя у коханні. Старша донька Лайді закохується у командира повстанців, мати виступає категорично проти такого союзу, однак вихід, який вона знаходить, аби захистити її – заміжжя з іншим – призводить лише до розриву з родиною: «Вісімнадцятирічна Шангуань Лайді втекла у своїй соболиній шубі та з лисицею на шиї з командиром загону стрільців «Чорний віслюк» Ша Юеляном. Все сталося після опівночі: коли втомлена матінка захропіла, а п'ята, шоста і сьома сестра міцно спали, друга сестра встала, навшпиньки підійшла до дверей і розібрала зведену матір'ю барикаду, тоді третя і четверта відчинили обидві стулки» [256, с. 122]. Поява лисиці у вбранні дівчини є не випадковою: «Сестра зашарілася і з незадоволеним виглядом сіла на квадратний стілець поруч із каном. Лисиця в неї на шиї підняла хитру морду, а її очі виблискували зеленкуватими вогниками» [256, с. 114]. Відповідно до традиційних уявлень китайців лисиці-перевертні

приносять людям лихо, адже вони віднімають у чоловіків життєву енергію ци. Незважаючи на те, що існують і безпечні лисиці-феї – ху шень, однак більш сильним у народній свідомості залишився образ перевертня ху цзін – лисиці, яка зближується з людиною, прибираючи образ чарівної дівчини. Втеча старшої доньки стає зрадою, вона хитрощами домагається свого, однак врешті-решт, після закінчення війни і повернення додому змушена вийти заміж за німого Суня, адже це була обіцянка матері. Ми бачимо, що жінка, яка страждала через договірний шлюб, змушує власну доньку переживати ту саму долю, таким чином слідування традиціям виявляється сильнішим за емоційні переживання матері. Однак, якщо поглянути на ситуацію під іншим кутом, Шангуань Лу діє як віддана мати – вона робить так, як вважає за краще для власної дитини. Таким чином, у цій сюжетній лінії можна простежити як конфлікт «батьки – діти», який розширюється до конфлікту поколінь, коли представники старшого покоління вважають себе більш досвідченими та проникливими, а молодшим здається, що утискається їхня свобода, в результаті жодна зі сторін не чує іншу і не готова іти на компроміс.

Через шістнадцять років, коли Лайді вже живе разом з матір'ю, німий Сунь Буянь повертається з армії героєм, але інвалідом. Він нагадує про домовленості з Шангуань Лу, однак вона намагається захистити доньку від такого шлюбу: «У новому суспільстві ми маємо дослухатися до думки наших дітей» [256, с. 490]. Проте Лайді несподівано проявляє покору: «Думаю, це доля» [256, с. 490]. Мати стає союзником закоханих Лайді та Пічуги Ханя: «вона розуміла Лайді, яку тиранив німий, та непокоїлася за неї [...] і свідомо стала хранителем нового беззаконного кохання» [256, с. 523].

Трагічним виявляється й історія кохання наступної доньки Шангуань Чжаоді. Її обранець ані трохи не схожий на нареченого старшої сестри – це син місцевої найбагатшої родини, представник знаті, що активно бере участь у воєнних діях, однак попри його активну соціальну позицію, Сима Ку зберігає свої звички багатія і господаря – його оточують три дружини, він отримує усе найкраще, а привівши загін до свого села, живе у власному

родинному маєтку. Промови цього красивого та харизматичного чоловіка заворожують Чжаоді. «Найбільш відданою слухачкою Сима Ку була моя друга сестра, Чжаоді. Спочатку одна з численного натовпу, з часом вона стала очевидицею застосування нової зброї, згодом з'ясувалося, що сестра також брала участь в операції зі зруйнування моста. Вона нібито слідувала за Сима Ку з самого початку, разом із ним піднялася на опору, разом із ним впала звідти. Коли Сима Ку морщився від болю, вона також мінялася в обличчі, наче в неї боліло те саме місце» [256, с. 142]. Ми бачимо, що у долі Чжаоді кумир перетворюється на коханого, в житті сімнадцятирічної дівчини спалахує перша пристрасть і вона виявляється неспроможною тверезо оцінити ситуацію, Чжаоді не зважає на значну різницю в віці, не задумується про ті страждання, які приносить матері цей незаконний зв'язок, готова стати наложницею Сима Ку.

Таким чином, героїні усіх трьох романів яскраво розкриваються через прагнення віднайти своє кохання, жінки готові долати будь-які труднощі та кидати виклик суспільству і родині заради того, аби бути зі своїм обранцем.

3.4. Екфразис як інструмент відображення «фемінного» в романах «Кохання в час холери» Г. Гарсія Маркеса, «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді та «Великі груди, широкі сідниці» Мо Яня

Роман Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери» сповнений символів, за допомогою яких автор передає емоції героїв, їхні хвилювання та передчуття. Роман розпочинається із того, що автор змушує читача відчути запах гіркого мигдалю, що символізує смерть через нещасне кохання. Отож, з перших сторінок твору перед нами розгортаються два провідні мотиви – кохання і смерть, що йдуть поруч. Ми бачимо, що запахи як символ відіграють важливу роль і надалі впродовж роману, відображаючи почуття та хвилювання героїв, допомагаючи авторові зобразити світ, що їх оточує.

Символ в широкому значенні визначається як образ, що береться в аспекті своєї знаковості, він є знак, наділений усією органічністю та

невичерпною багатозначністю образу [105, с. 976]. Символи у межах роману «Кохання в час холери» виступають на різних рівнях сприйняття, проте перший яскравий символ, що відкривається читачеві – це запах. Запах смерті у Г. Гарсія Маркеса – це не щось страшне та відразливе, навпаки – щось буденне та просте. Запахом гіркого мигдалю позначилося самогубство Херемії де Сент-Амура: «Це було неминуче: запах гіркого мигдалю завжди нагадував йому про нещасливе кохання [...] Політичний емігрант з Антильських островів Херемія де Сент-Амур, інвалід війни, дитячий фотограф і його вельми поблажливий супернику шахахзнайшов собі порятунок від мук пам'яті, надихавшись випарів ціанистого золота» [38, с. 7]. Це самогубство глибоко вражає лікаря Урбіно. Фотограф, його близький друг виявляється людиною, про яку він нічого не знав, проте цей випадок для Хувеналья Урбіно стає символом того, що людину необхідно оцінювати за її вчинками в теперішньому, за її здобутками, а не судити за помилками минулого. Херемія де Сент-Амур, здавалося б, другорядний герой, і на початку нам не зрозуміло, чому йому приділяється стільки уваги, адже це просто партнер лікаря за шахами, але поступово стає очевидно, що гра у шахи – це не звичайна розвага двох чоловіків. Грою у шахи стало і життя як Хувеналья Урбіно, і його дружини Ферміні Даси, так і закоханого у неї Флорентіно Аріси. Супротивником лікаря Урбіно стає ціле місто, його рідне місто, яке він намагається змінити на краще, вдосконалити, проте майже кожен його крок наштовхується на протидію, тому кожен наступний вчинок має бути ще більш продуманим і виваженим: «Місто, його рідне місто, залишалося таким, яким було завжди, і час не зачіпав його: розпеченим, посушливим містом, сповненим нічних страхів, містом, яке обдарувало його насолодами у час змужніння, містом, де іржавіли квіти та сіль роз'їдала усе, де за останні чотири сторіччя не відбувалося нічого, окрім повільного старіння серед лаврів, що сохнуть і трясавин, що гниють» [38, с. 11]. Топос міста в романі Маркеса стає окремим художнім образом, в якому уособлюється швидкоплинність часу і водночас його невідданість над духом

людини. Місто – лише чергова фігура у шахах. Флорентіно Аріса грає у шахи з Ферміною Даса, жінкою, кохання до якої він зберіг протягом усього життя, проте, щоб здобути взаємність він мусить зробивши один крок, терпляче чекати на її відповідь.

Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього [102, с. 622]. У цьому контексті ще одним важливим символом роману «Кохання в час холери» є час. Час у творі займає провідне місце, оскільки через призму часу дається оцінка мотивам кохання та смерті. Час швидкоплинний і жорстокий, разом із плином часу приходить старість зі своїми слабкостями та хворобами. У творі чітко простежується страх старості, який може навіть перевищувати страх власне смерті, адже «існує упередженість що до похилого віку, образливий стереотип, що людина на схилі років обмежена як у фізичних, так і у розумових можливостях, а кохати в похилому віці суперечить усталеному в суспільстві стереотипові» [232]. Проте в романі Г. Гарсія Маркеса час як символ паралельно об'єднує в собі кілька образів – непереборне кохання, смерть, якої не варто боятися, та терпіння, яке винагороджується. «Флорентіно Аріса ані і на мить не переставав думати про неї [Ферміну Дасу], відколи Ферміна Даса без жалю знехтувала його після тривалогой суперечливого кохання; а минуло відтоді п'ятдесят один рік, дев'ять місяців і чотири дні» [38, с. 55]. Автор немов зумисне робить настільки значний акцент на точному вимірові часу, таким чином підкреслюючи значущість часу в короткому житті людини, важливість того, щоб цінувати кожну мить.

Вірші, поезія також виступають в «Коханні в час холери» символом сутності героя. Флорентіно перечитує усі доступні йому поетичні збірки, завчас вірші і згодом стає посередником між іншими закоханими парами. Відповідно до визначення Р. Т. Гром'яка, «символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [102, с. 622]. Поезії, як символ, передає не просто

почуття героя, а стає для нього знаряддям, за допомогою якого він прагне підкорити кохану людину.

Важливим символом кохання у романі Г. Гарсія Маркеса виступають квіти. «Будь-яка згадка квітів у тексті слугує непрямою згадкою про присутність кохання» [231]. Флорентіно надсилає Ферміні вірші на пелюстках квітів, він дарує їй камелію в першу їхню зустріч, але дівчина не приймає цей дарунок, зауважуючи, що «це квітка зобов'язань» [38, с. 64].

П. В. Білоус визначає символ як «умовне означення якогось явища або поняття іншим на основі подібності з метою стисло і яскраво розкрити образ» [11, с. 327]. Образ самотності героя розкривається через символ маяка, який стає прилистком для Флорентіно Аріси під час його розлуки з коханою. «Єдиним набутком для Флорентіно Аріси від тих невдалих пошуків був притулок від знегод кохання, який він знайшов на маяку [...] У жодному іншому місціне проживів таких щасливих годин,ніде не знайшов більшої розради свого горі, як тут, на маяку. Це був його улюблений притулок» [38, с. 96]. Серед моря життєвих негод і втрат, герой залишається вірним собі й упевнено рухається до поставленої мети.

Кохання Ферміні та Флорентіно підноситься над звичайними почуттями. Це кохання, яке покликане надихати та дарувати надію. Тому і вияви цих почуттів є непересічними: вони не пишуть звичайні паперові листи, а відправляють послання на пелюстках квітів, такі ж крихкі та тендітні, як і їхня молодість. Сам роман є символом у собі: символом терпіння, витривалості та сили справжніх почуттів, здатних долати перешкоди, що стають у них на шляху.

Поруч із символами важливе місце займає екфразис. Якщо звернутись до визначення Я. В. Юхимук, то екфразис – це «мистецький прийом, котрий вербалізує твір іншого виду мистецтва і є ризомою на шві інтермедіальності та інтертекстуальності, оскільки містить у собі головні риси, притаманні цим полям: цитатність, наративність, репрезентативність, імагологічність» [204, с. 383]. У романі Г. Гарсія Маркеса особливу роль відіграє музичний екфразис.

Через музику передаються почуття Флорентіно Аріси до Ферміни Даси: «Якось уночі Ферміна Даса раптово прокинулась, налякана серенадою скрипки, що грала і грала один тільки вальс [...] В листі, написаному тими днями Флорентіно Аріса підтвердив, що серенаду грав він, і він же таки скомпонував той вальс, назвавши його ім'ям, під яким жила в його серці Ферміна Даса: "Богиня у вінку"» [38, с. 72]. Неміметичний екфразис, у цьому випадку музичний, слугує інструментом створення амбівалентного художнього простору роману. Герої позбавлені можливості безпосереднього спілкування, спираються на музику для передачі певних емоційних меседжів: «Опівночі він [Флорентіно Аріса] вдягнувся у святковий костюм і один під балконом Ферміни Даси виконав вальс кохання, який був відомий лише їм двом, – він склав його для неї, і протягом трьох років цей вальс був знаком їх таємного співництва. Він грав, тихо наспівуючи слова, заливаючи скрипку слізьми, і з таким натхненням, що собаки, які залаляли, почувши перші звуки спершу на вулиці, а потім і в усьому містечку, поступово затихли, зачаровані магією музики, і останні звуки вальсу потонули у неприродній тиші» [38, с. 156]. Можемо зазначити, що «музика (за виключенням програмних творів) не копіює об'єкт, але створює образ інакшої реальності, тож в цьому випадку говоримо про подвійне перекодування (реальність – музика – література), котре створює ефект вікна, прочиненого в інший мистецький простір» [204, с. 386]. У власній статті «Невинна соната» Г. Гарсія Маркес згадує, що «якось сказав, що «Кохання в час холери» – це болеро на триста вісімдесят сторінок» [32, с. 145]. Тобто музика посідає особливе місце у творі.

Відносини з чоловіком для Ферміни Даси також починаються з музики: «Музика корисна для здоров'я, – пояснив Хувенал Урбіно. Він і справді так думав, і досить скоро й на все життя вона пересвідчилася, що тема музики була майже магічною формулою, якою він користувався, коли пропонував свою дружбу» [38, с. 118].

У своєму романі «Безсмертя» М. Кундера пише: «Лише один музичний звук справляє на нас приблизно такий самий вплив, як і погляд Мишкіна,

спрямований на жінку. Музика: насос для надування душі. Гіпертрафовані душі, що перетворюються на великі кулі, підносяться до стелі концертної зали та наштовхуються одна на одну у неймовірній штовханині» [94, с.898]. Тобто часто музика знаходить більший відгук, аніж слова. Т. Бовсунівська пише, що «екфразис як художня інтроекція не знеособлює образну інформацію, а доносить її у синкретичному вигляді, де психологічні механізми накладаються на важелі пам'яті та синтезують не просто візуальний феномен, але й епістемологічне середовище його існування. Утворювана екфразисом інтроекція смислообразів має наскрізний, міжвидовий характер, стимулює утворення цілісності образу у його неповторності» [12, с.74].

Г. Гарсія Маркес передає чоловічу закоханість у суголосності музичної гармонії та настроїв людини: «Скориставшись гастролей відомого піаніста Ромео Люсіха, котрий дав концерт із циклу Моцартових сонат, після того як у місті закінчилася жалоба по генералові Ігнасіо-Марії, доктор Хувенал Урбіно повантажив фортепіано з музичної школи на запряжений мулами віз і влаштував для Ферміни Даси серенаду, яку назвали потім подією сторіччя» [38, с. 122]. Виконання серенади являє собою музичне зізнання у коханні, проте у випадку з Хувеналем Урбіно змішування жанрів (сонати Моцарта, як камерна музика, і серенада виконана лікарем як власна присвята коханій) серенада акцентує сум'яття почуттів героя.

«У творах художньої літератури, написаних у другій половині ХХ – початку ХХІ століття, спостерігаємо дедалі ширше застосування музичних тем, що отримують власний розвиток і, накладаючись на фабулу, змінюють прозовий твір, збагачуючи його новими смислами, перетворюючись на екфразис за рахунок формування зв'язку зі смисловим наповненням музичного твору» [205, с. 1]. Музичні мотиви у романі «Кохання в час холери» яскравіше, ніж прямі посилення передають настрій героїв.

У випадку з романом Г. Гарсія Маркеса екфразис слугує ключем до розуміння еволюції природи жіночності в образі Ферміни Даси, музика

створює навколо героїні атмосферу кохання та пристрасті. Спочатку Флорентіно Аріса, а пізніше її майбутній чоловік Хувенал Урбіно звертаються до виконання музичних творів як інструменту завоювати жінку. У свою чергу, Ферміна Даса зображена спершу як недосвідчена дівчина, яка зі страхом і захопленням слухає виконання серенади таємним прихильником, а згодом, як молода жінка, яка має визначитися з власним майбутнім. «Екфразис від звичайного розгорнутого опису відрізняє наявність особливого повідомлення, що шляхом перекодування з чуттєвого у вербальне поле, стає експліцитним» [205, с. 14]. Музика в романі перетворюється на маркер долетворюючих моментів у житті Ферміни Даси, формуючи відповідну атмосферу. Автор звертається до неміметичного екфразису, змушуючи читача заповнити імпліцитний простір роману. Г. Гарсія Маркес позначає лише музичний жанр, при цьому не зазначаючи конкретний твір, однак це дозволяє донести певний меседж. Музика знову звучить у житті головної героїні, коли вона вирушає у подорож пароплавом.

«Оркестр заграв популярну мелодію, пасажери схвально загомоніли, і почалися танці» [38, с. 326]. Автор не описує у деталях один певний музичний твір, а лише скеровує читача поринути у певну атмосферу, наголошуючи на виконанні визначеного музичного стилю. «Флорентіно Аріса, зі свого боку, взяв у оркестрі скрипку й розтривожив спогади про далеке минуле. Півдня поуправлявшись, він зумів заграти для неї вальс «Богиня у вінку» і грав протягом багатьох годин, аж доки його не зупинили силоміць» [38, с. 343]. Засоби неміметичного екфразису допомагають Г. Гарсія Маркесу підкреслити загострення почуттів головних героїв, вигадана уявою автора серенада «Богиня у вінку» репрезентує почуття Флорентіно Аріси та Ферміни Даси протягом усього роману. «Капітан і Сенаїда, тісно сплівшись в обіймах, протанцювали кілька болеро, якев тіроки почало завойовувати серця. Флорентіно Аріса наважився запропонувати Ферміні Дасі танцювати з ним їхній таємний вальс, але вона відмовилася. Проте весь вечір відбивала такт ногою та кивала в ритмі музики, і, було,

навіть затанцювала сидючи,сама того не усвідомлюючи, тоді як капітан звивася зі своєюніжною Бісицею під присмеркові мелодії болеро» [38, с. 343]. Перед читачем постають дві пари: одна вільна від забобонів та готова насолоджуватися тими митями, які виділяє спільна доля (капітан та його дівчина), інша – здобуває власне щастя лише наприкінці життя, проживши його під пресом суспільних шаблонів. Музика стає лейтмотивом їхньої долі, проводячи межу між буденним і приземленим та піднесеним і духовним.

Екфразис відіграє провідну роль у романі «Прощальне зітхання мавра», оскільки тема живопису, творчості, митця є ключовою, слугуючи засобом імпліцитної передачі як емоцій героїв, так і прихованих меседжів, значення яких повністю розкривається через «фемінний» концепт лише наприкінці твору. Сам письменник у своєму автобіографічному романі «Джозеф Антон. Спогади» пише: «В основі «Прощального зітхання мавра» лежить ідея палімпсеста, картини, прихованої під іншою картиною, світу, що причаївся під іншим світом» [160, с. 574]. Загалом, «ця книга – роман про художників і живопис, і задумом її автор був зобов'язаний своїй дружбі з поколінням обдарованих індійських митців, в першу чергу з Бхупеном» [160, с. 572]. Сутність протагоністки Аурори да Гами Зогойбі, а також її супротивниці Уми Сарасваті можна зрозуміти лише осмисливши ідеї прагнення творчої самореалізації, що передані в їхніх картинах. Таким чином, С. Рушді звертається до неміметичного екфразису як літературного засобу вербалізації характеру персонажів. На думку Т. Р. Гром'яка, екфразис тлумачиться як «розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [102, с. 224]. Головна героїня роману Аурора Зогойбі переносить на свої полотна власні сімейні таємниці: «Найбільш пересічні родини не вміють зберігати таємниці, а в нашому далекому від пересічного клані наші найбільш потаємні секрети, як правило, опинялися на стінах галереї змальовані маслом на полотні» [246, с. 13]. Звернення до живопису стає для юної дівчини шляхом експлікації власної самотності та дитячих страхів: «У той час, коли Белла була

поглинена власними походеньками, маленька Аурора, ця самотня дитина полишена на саму себе у цьому сюрреалістично розколотому домі, звертала погляд всередину себе, що є насолодою, яка доступна у самотності; саме тоді, згідно з легендою, вона відкрила у собі дар» [246, с. 45]. Її перший справжній твір мистецтва породжений її заточенням, моментом, коли вона відкрила себе оточуючому світу, розмалювавши підсвідомими образами свою «в'язницю». Її картина така ж суперечлива та строката як сама Індія, така ж заплутана як історія родини дівчинки: «Стрімкий композиційний потік підхоплював і ніс його уперед, все далі від особистого і глибше у натовп, оскільки і позаду, і навколо, і вгорі, і внизу сім'я була самим натовпом, щільним і безмежним; Аурора побудувала свою грандіозну роботу таким чином, що образи її рідних мали пробивати собі шлях серед усього цього гіперрізноманіття, вона натякала, що усамітненість острову Кабрал – лише ілюзія, а ця гора, цей вулик, цей безкінечний людський ланцюг був істиною, і куди б не поглянув Камоінш, усюди він бачив лють жінок, вимучену слабкість і компроміс на обличчях чоловіків, статеву амбівалентність дітей, пасивні та смиренні обличчя померлих» [246, с. 60]. Автор описує стільки деталей і образів, що зображені на картині, що у читача з'являється враження присутності у приміщенні разом із Камоіншем та Ауророю. С. Рушді застосовує творчий прийом екфразису для глибшого розуміння героїв. Багатоплановість картини, намальованої юною Ауророю, дозволяє оцінити багатшаровість власне самого роману, в якому кожен герой представляє не просто певну окрему особистість, а й абстрактну ідею. На картині описується історія родини да Гама, в якій жінки постають більш сильними і вольовими за чоловіків, що не є випадковим, оскільки в образах жінок да Гама змальовано власне Індію на різних етапах її становлення. Камоінш раптом усвідомлює, що Аурора зобразила своїх героїв на фоні індійських пейзажів: «...це була сама Мати Індія, Мати Індія з її різнобарв'ям і нестримним рухом, Мати Індія, яка і любила, і зраджувала, і поглинала, і знищувала, і знову любила власних дітей [...], різностороння Мати Індія, яка може обертатися на чудовисько, яка може

бути черв'яком, що підіймається з морських глибин, прибираючи собі обличчя Епіфанії, яка може ставати вбивчою, танцювати немов богиня Калі, коли навколо гинуть тисячі; але перед усім, у самому центрі стелі, де сходилися усі лінії рогу достатку, Мати Індія з обличчям Белли» [246, с. 60].

Т. Мітчелл описує екфразис як «вербальне зображення візуальної картини». Дослідник стверджує, що «екфрастичний образ діє як певна недосяжна і неосяжна «чорна діра» у вербальній структурі, повністю відсутній у ній, але він фундаментально впливає на її формування». С. Рушді протягом роману звертається до засобів неміметичного екфразису для вербалізації невисловлених почуттів героїв. Так, Аурора да Гама здається рішучою і незламною дівчинкою, проте смерть матері глибоко вразила її, однак вона не в змозі прямо виразити власні переживання, тому врешті перетворює цілу кімнату на «акт скорботи». «Фемінний» концепт як розкриття творчого потенціалу героїні розкривається і за допомогою екфразису.

Письменник експонує уявні картини Аурори да Гама Зогойбі серед цілком реальних витворів мистецтва («Жінка, що тримає фрукт» Раджі Раві Варми (1848 – 1906 рр.), роботи Гаганендранатха Тагора (1867 – 1938 рр.), шедеври Амріти Шер-Гіл (1913 – 1941 рр.)), які передають дух індійської культури, з яких на глядача дивляться портрети індійців. В одну мить ми переносимось у справжню галерею: «Пройдіть повз «Жінку, що тримає фрукт» Раджі Раві Варми, цю юну спокусницю у прикрасах, відверто чуттєвий погляд якої нагадує мені ранні зображення самої Аурори; потім поверніть біля містично-лячної акварелі Гаганендранатха Тагора «Джадугар» («Чаклунка»), на якій монохромна індійська версія викривленого світу «Кабінету доктора Калігарі» будується на шокуєчому помаранчевому килимі (маю визнати, це нагадує мені дім на острові Кабрал різкістю світлотіні, фігурами, що крадуться, та зміщеною перспективою, не говорячи вже про дивну, напівприховану фігуру вбраної гігантеси з короною на голові у самому центрі картини); а тепер хутчіш оберніться! Це не найкращий

момент для того, аби оцінювати справедливість зневажливої оцінки, яку космополітична Аурора дала роботі своєї старшої та вочевидь орієнтованої на світ села суперниці у боротьбі за звання Найвидатнішої Жінки-художниці – якраз навпроти шедевра Амріти Шер-Гіл «Старий оповідач» – ось і вона – Аурора у всій своїй величі» [246, с. 101]. Роботи героїні розміщені поруч із найвидатнішими митцями сучасної їй Індії, а відповідно на один щабель ставиться їхня творчість, таким чином автор наголошує, що перед нами не пересічна постать, а жінка, талант якої дозволяє їй говорити прямо те, що вона вважає за потрібне, звертаючись до сильних світу цього. Однак, з іншого боку, картини Аурори покликані відкрити сутність представлених художніх образів, так на картині «Скандал» художниця відобразила чвари кланів Лобу та Мезенішів, однак незлагодя в родині підіймає на поверхню ще й гострі соціальні виклики: «На першому плані вулиці та набережні Кочину наповнені обуреними скандалом громадами: риби-католики, пси-англіканці, євреї, промальовані кольором дельфійської блакиті, немов фігурки на китайських плитках [...] Аурора завжди казала, що джерелом для сюжету картини була історія її родини, що дратувало тих критиків, які заперечували таку історизацію, що зводила мистецтво до рівня пліток» [246, с. 103].

М. Манстерберг стверджує, що метою екфразису є «змусити читача уявляти описане, немов воно матеріалізується перед ним. Тим не менш, у багатьох випадках, об'єкт ніколи не існує насправді, що робить опис екфразису демонстрацією як креативної уяви, так і майстерності письменника» [235]. Так, у романі С. Рушді детальні описи картин Аурори, яких не існує у реальному житті, допомагають зануритися у емоційний світ героїні і краще зрозуміти сутність її особистості.

Ще одним аспектом, який розкривається через картини Аурори, стає історичний пласт – політична ситуація в країні: «У лютому 1946 року, коли Бомбей, це епічне місто-фільм, за одну ніч перетворився на стоп-кадр через страйки військових моряків і портових служб [...] двадцятидворічна Аурора почала об'їжджати паралізоване місто на своєму б'юїку, спрямовуючи водія

Ханумана до самої гущі подій чи, скоріше, бездіяльності, залишала авто біля воріт фабрик та судноремонтних заводів, одна заглиблювалась у нетрі Дхараві, сміливо крокувала повз чаркові Дхобі Талао та неонові вивіски Фолкленд-роуд, озброївшись лише доладним дерев'яним табуретом і етюдником. Розклавши те і інше вона приймалася відображати історію вугільним олівцем» [246, с. 129]. Об'єктом цього екфразису стають скетчі Аурори, які дають змогу повною мірою уявити реалії життя і побут найбідніших прошарків населення Індії середини ХХ ст. Під шаром яскравої картини розбурханого життя виявляється ставлення самої художниці «відчуття неадекватності світу, його неспроможності виправдати її очікування, таке сильне, що її власні злість і розчарування у реальності відбивалися у зображених персонажах, роблячи ці скетчі не просто репортажами, а особистими переживаннями, що передавалися вже самою лютою, пристрасною лінією на межі з ляпасом» [246, с. 131]. Картини розширюють простір твору, переносячи читача у різні страти суспільства – від сцен родинного життя заможних да Гама до строкатих замальовок з найбідніших кварталів Бомбею.

Через екфразис окрім «фемінного» розкривається і «жіночий» концепт. Картини Аурори відображають і її роль як матері, розділяючи стосунки з сином на три етапи: «Так звана серія картин об'єднаних темою «мавра» ділиться на три окремих періоди: «ранні» картини написані від 1957 до 1977 року, тобто від року мого народження до року виборів, які посунули пані Ганді з владної верхівки та року смерті Інни; «величний» або «високий» період, 1977 – 1981, коли вона створила найбільш глибокі та яскраві картини, з якими найчастіше пов'язують її ім'я; і так званий «період темних Маврів», це картини написані після того, як я пішов, вони відрізняються відчуттям вигнання та відчаю та включають її останній незакінчений та не підписаний шедевр – «Прощальне зітхання Мавра» (170x247 см, полотно, масло, 1987 р.), в якому вона нарешті звертається до теми, яку ніколи раніше не розкривала прямо, зображаючи трагічний момент вигнання Боабділа з Гранади, вона

розкриває справжнє ставлення до свого єдиного сина. Це була картина, яка попри свої величезні розміри, підкреслювала основне, усі її елементи слугували аби виділити центральне обличчя – обличчя султана, з якого лилися жах, слабкість, втрата та біль, обличчя у стані екзистенційних страждань, що змушувало пригадати роботи Едварда Мунка» [246, с. 218].

С. Рушді описуючи картини, що стали породженням його уяви, постійно відсилає нас до робіт визнаних митців, алюзійно граючи на комбінації міметичного та неміметичного екфразису. У своїй лекції для Туринського університету «Вплив» (березень 1999 р.) С. Рушді зазначає, що значний вплив на його літературну діяльність мала творчість Ч. Діккенса: «Головним чином мене захопила одна його характерна особливість, що здалася мені справді новаторською – унікальне поєднання натуралістичного фону та сюрреалістичного переднього плану [...] Так і я спробував у своєму романі «Опівнічні діти» на скрупульозно описаному суспільному та історичному фоні, картині «справжньої» Індії, розмістити «нереальні» образи дітей, що народилися в опівнічний момент набуття Індією незалежності та завдяки цьому наділених магічною силою» [161, с. 268]. Щось схоже відбувається й у романі «Прощальне зітхання мавра», коли на тлі цілком реальних картин індійських і світових митців вимальовуються роботи Аурори Зогойбі. Вищезазначений приклад демонструє, як звернення до міметичного екфразису дозволяє автору інтенсифікувати ті емоції, що переживають персонажі.

С. Рушді вносить ще один цілком реальний епізод із сучасної історії Індії до галереї фантастичних картин Аурори Зогойбі – поцілунок між популярним індійським гравцем у крикет Аббасом Алі Беком та юною фанаткою, коли у січні 1960 р. двадцятирічна дівчина несподівано вибігла на поле під час матчу та привітала спортсмена з вдалою грою. Це був неочікуваний і контroversійний вчинок, який призвів до того, що А. А. Бек запам'ятався більш через цей випадок, а не завдяки своїй спортивній кар'єрі. Ця історія, за задумом письменника, надихає Аурору на створення картини,

яка має спричинити хвилювання серед мас, з'явившись у роки Надзвичайного стану: «Картина, датована 1960 роком мала назву «Поцілунок Аббаса Алі Бека» і її основою став реальний випадок, який стався під час третього матчу з крикету між Індією та Австралією на бомбейському стадіоні «Брейберн» [...] На картині Аурори стадіон «Брейберн» в захопленні зімкнувся навколо пари, сповнені бажання трибуни зметнулися угору та нависли над ними, практично затуляючи небо, серед публіки можна було розгледіти зірок із витаращаними очима (декілька з яких і справді були присутні на матчі) та політиків, що пускали слину, і стриманих вчених та бізнесменів, що ляскали себе по стегнах і розповідали сальні жарти. Навіть відомий «пересічний громадянин» – персонаж карикатуриста Р. К. Лакшмана – розмістився на східній трибуні і мав приголомшений та дурнуватий вигляд. Отож картина набула всеіндійського розмаху, знімком, на якому вдалося спіймати, як крикет стає частиною національної свідомості і, що є більш суперечливим, покликом покоління до сексуального бунту» [246, с. 228]. У цьому екфразисі розкривається «феміністський» концепт – соціальна жіноча реалізація або її неможливість. Картина Аурори оживає і дає привід для бурхливих суперечок, один епізод під час спортивних змагань піднімає на поверхню такі гострі соціальні питання, як положення жінки, релігійна нетерпимість, розрізненість індійського суспільства та його багата національна складова.

Цикл картин, об'єднаних темою мавра, розкриває «жіночий» концепт – сутність стосунків матері та сина. Коли Морайш закохується, то ревності Аурори переносяться на її полотно, адже його дівчина Ума Сарасваті з'являється не лише в житті родини, а й на картині «Оголений мавр дивиться на появу Хімени». Залишаючи простір для уяви, С. Рушді все ж відсилає читача до роботи Дієго Веласкеса «Фрейліни» (1656 р.), відомої картини, на якій іспанський художник зображує атмосферу достатку та затишку родини Філіппа IV, що, однак, суперечить тому становищу, що складається у сім'ї да Гама Зогойбі. «Картина «Оголений мавр дивиться на появу Хімени» була

виконана у точній манері «Фрейлін» Веласкеса з її грою світла та поглядів. В одній із кімнат Аврориної казкової Малабарської Альгамбри на фоні мурів стіни з геометричним малюнком стояв оголений мавр, чиє тіло було розписане кольоровими ромбами-діамантами. Позаду нього виднівся хижий птах із Вежі Мовчання, а поруч із цим зловісним віконним отвором на стіну спирався сітар, лакований динний корпус якого гризла миша. Зліва від мавра стояла його грізна мати, султанша Айша-Аурора у чорному вбранні і тримала дзеркало у людський зріст, яке відображало його оголеність. Віддзеркалення було напрочуд реалістичним – не арлекін, не Боабділ, а просто я. Проте розмальований ромбами мавр не дивився на своє відображення у дзеркалі, адже праворуч від нього у дверях стояла красива молода жінка – звісно Ума, але іспанізована, в образі «Хімени» вона нагадувала Софію Лорен зі стрічки «Сід», наче її вирвали з історії про Родріго де Биваре та перенесли без жодних пояснень у гібридний світ мавра, між її широко розведених, рук, які вабили до себе, помістилося безліч див, що чарівно парили у сліпучому сяйві – золоті сфери, птахи у дорогоцінному камінні» [246, с. 246]. Одна картина відображає цілий спектр емоцій: спорідненість, ревності, спокуса, чоловік, який опинився між двох жінок і не в змозі зробити рішучий вибір: перед ним матір, яка пропонує зазирнути до глибин його сутності, і дівчина, що манить поринути у звабливий світ.

Продовжуючи спекулювати на тему описаної картини, С. Рушді переконує, що істину не можна досягнути з першого погляду, оскільки істина, що зображена у мистецтві, є метафоричною, відповідно не має сприйматися буквально, а лише спонукає до роздумів та власних висновків: «Картина, і багато з картин циклу мавра зрілого періоду, яка була написана у багатошаровій манері старих європейських майстрів, вона важлива для історії живопису тим, що в цикл вводиться образ Хімени, що, на мою думку, мало демонструвати те, що мистецтво, врешті решт, це не життя; що, те, що видається істинним художнику – наприклад, ця історія злісного привласнення, коли гарненька відьма з'являється аби розлучити мати і сина –

не обов'язково мусила мати щось спільне з подіями, почуттями і людьми в реальному світі» [246, с. 247]. Так, через заперечення головним героєм спроб Уми Сарасваті зайняти місце його матері та підкорити усю родину, що знайшли своє відображення на картині Аурори, врешті решт лише доводить, що мистецтво вимагає більш витонченого та прозорливого сприйняття, що митець здатен передбачити розвиток подій на кілька кроків уперед, але передає своє бачення через мистецькі алегорії та метафори.

Разом із тим, як Мораїш (мавр) віддаляється від матері, палітра кольорів картин Авурори стає все більш похмурою та бляклою: «Він [мавр] був чорно-білий. Він був живим доказом можливості єдності протилежностей. Але Чорна Айша тягнула в один бік, а Біла Хімена в інший. Вони почали розривати його навпіл. Чорні діаманти, білі діаманти падали з тріщини наче сльози. Він вихопився з рук матері, прилинувши до Хімени. А коли війська наблизилися до підніжжя пагорба, коли ці білі полки зосередились на пляжі Чаупатті, фігура у чорному плащі вислизнула з фортеці і попрямувала схилом вниз. Зрадницька рука тримала ключі від воріт. Одноногий вартовий побачив фігуру та відсалютував. Це був плащ його господині. Але біля підніжжя зрадник скинув плащ. Вона стояла уся в білому, тримаючи у руках ключі до поразки Боабділа. Вона віддала їх військам, що оточили фортецю, і злилася з їхньою білизною. Палац пав. Його обриси зблякли, ставши частиною білого фону» [246, с. 259]. Описуючи картину, С. Рушді поступово створює відчуття того, що перед нами кадри з фільму: статична картина оживає, що приводить до інтенсифікації напруги, передчуття неминучої трагедії, яке створюється чорно-білою гамою кольорів, переростає у відчуття небезпеки. Таким чином, використовуючи засоби екфразису, автор розкриває «жіночий» концепт у сутності конфлікту «мати – син – невістка» («Аурора – Мораїш – Ума») ще до того, як вона стане сюжетно очевидною внаслідок поступового розвитку подій.

У романі «Прощальне зітхання мавра» автор знаходить незвичний спосіб підкреслити вічний зв'язок матері і дитини, стосунки Аурори і

Морайша, які виявляються болісними і трагічними у реальному житті, створивши основу для серії картин видатної художниці, стають найбільшим досягненням в останні роки її життя: «Серія картин «мавр у вигнанні», на якій зображено контroversійний образ «темних маврів», народилася з пристрасної іронії, що підживлювалася болем, пізніше її несправедливо критикували за «негатив», «цинізм», навіть «нігілізм», а проте вона формувала найважливіший пласт роботи Аурори Зогойбі. У них вона відмовилася не лише від мотивів палацу на скелі та морських берегів, що притаманно її раннім роботам, а від чистого живопису взагалі. Майже кожен витвір містив елементи колажу, а з часом ці елементи стали домінуючими у серії. Фігура мавра, який був і оповідачем і героєм зазвичай і досі була присутня, але дедалі більше набувала рис волоцюги в оточенні поламаних і розбитих речей, більшість з яких і справді були десь випадково знайдені, як от уламки ящиків або бляшанками з-під олії, які ставали частиною полотна» [246, с. 301].

Інтимна замальовка родинних стосунків відкриває перспективу історичного пласту – еволюціонує в метафоричну картину Бомбею, де людина лише пил: «Аурора, для якої репортажу ніколи не було досить, просунула своє бачення на кілька кроків вперед; на її роботах самі люди були створені зі сміття, ставали колажем з того, чого вже не потребувала метрополія: загублених гудзиків, поламаних авто двірників, клаптиків тканини, обвуглених книжок, засвіченої фотоплівки» [246, с. 302]. Людина на картинах зображується як безхатченко, що безцільно блукає смітником життя, намагається не тільки вижити, але й віднайти втрачений сенс існування, людина, яка настільки збилася зі шляху, що не гребує нічим.

Смерть Аурори Зогойбі так само нерозривно пов'язана з творчістю, а людиною, що заповонила усі її думки врешті-решт виявляється її син, якого вона сама вигнала з дому: «Картина, яку знайшли на мольберті, була присвячена мені. У цій останній роботі, «Прощальне зітхання мавра», вона повернула маврові його людяність. Це був не абстрактний арлекін, не колаж

зі смітника. Це був портрет її сина, загубленого у забутті наче тінь: портрет душі у пеклі. Позаду стояла його мати, більше не окремо від усього, а воз'єднана зі змученим султаном. Вона більше не докоряла йому – можеш нити як дівчисько – а мала наляканий вигляд і простягала вперед руку. Це було вибачення, яке прийшло занадто пізно, акт прощення, який більше не міг принести мені розради. Я втратив її, а картина лише підігрівала біль втрати» [246, с. 315]. Сюжет картини відображає як сум матері, так і страждання знехтуваної дитини. Як і раніше, «жіночий» концепт розкривається у страху жінки втратити емоційний зв'язок із сином, коли автор імпліцитно передає відчуття тієї загрози, в якій перебувала Аурора. Картина лише дає натяк, а справжню сутність конфлікту буде розкрито лише наприкінці роману.

С. Рушді у романі «Прощальне зітхання мавра» апелює до усвідомлення місця жінки у соціально-історичних процесах сучасного світу, коли у художніх образах жінок розкриває «фемінний», «феміністський» та «жіночий» концепти. У творі розкривається жіноча ідентичність, яка формується в тому числі під впливом глобалізаційних чинників. Аналізуючи текст роману можна простежити еволюцію жіночих образів у процесі становлення сучасної індійської держави. У ХХ ст. у світоустрої відбулися значні зміни – колишні колонії здобули незалежність, а держави-імперії частково втратили свій вплив. Проте ми можемо спостерігати, що мовний чинник залишається важливою ланкою, який поєднує колонії та колишні домініони. Одним із визначальних чинників глобалізації є мовний фактор. Тісний економічний, політичний і культурний зв'язок стимулює до обрання мови спілкування, яка б поєднувала віддалені країни та народи: «Те, що так багато народів, які раніше були колонізовані Британією, розмовляють англійською мовою, пишуть англійською, використовують англійську в школах і університетах, а також поруч із національною мовою ведуть офіційні справи англійською, є індикатором залишкового впливу колоніального домінування на їхні культури» [251, с. 419].

Як зазначає П. Баррі, на певному етапі розвитку постколоніальної критики «постколоніальні автори звертаються до дослідження самих себе та свого суспільства» [8, с. 235]. У романі «Прощальне зітхання мавра» С. Рушді яскраво малює картини культурного різноманіття та відмінностей у межах кордонів сучасної Індії, розкриває питання колонізації, імперіалізму та їх наслідків, зображує героїв у ситуаціях гібридності та культурної полівалентності.

Вивчення роману «Прощальне зітхання мавра» дозволяє поглянути на традиції Індії як частину сучасного мультикультурного світу. Виокремлення та дослідження засобів, до яких автор звертається для розкриття «природи» та «соціалізації» жінки, дає можливість краще зрозуміти еволюцію художніх образів. Незважаючи на те, що роман написано письменником-чоловіком, С. Рушді приділяє значну увагу темі місця та ролі жінки в індійському суспільстві наприкінці XX – початку XXI ст. Автор зображує жінку не лише як дружину і мати («жіночий» концепт), що характерно для суспільства з консервативним патріархальним устроєм, а й апелює до ролі жінки-митця («фемінний» концепт), а також жінки-політика, жінки-суспільного діяча («феміністичний» концепт). Таким чином, можна зробити висновок, що процеси глобалізації, які змістили гендерні акценти, мали свій вплив і на сучасну Індію.

Звернення до екфразису у романі «Великі груди, широкі сідниці» сприяє кращому розкриттю внутрішнього світу героїв та відображає атмосферу Сходу, у якій розгортаються події.

При цьому Мо Янь вводить екфразис паралельно з використанням інтертекстуальності, яка є характерною для китайської літератури. Звернення до міфологічності повсякчас зустрічається у романі «Великі груди, широкі сідниці». Після нещасного випадку із дочкою родини Шангуань Лінді, її починають вшановувати як птаха-перевертня: «Птаху-перевертню тихі покої облаштували в східній прибудові. В кутку біля північної стіни поставили столик для пахоців і запалили три сандаловіпалички, щозалишилися з тих

часів, коли Люй вклонялася бодхісатві Гуаньїнь». В цьому уривку, окрім народної віри у міфологічних істот, також відображений вплив буддизму на свідомість китайців. Бодхісатва Гуаньїнь у китайській міфології є жіночим божеством, яке відповідно до вірувань приносила дітей, також вона захищала жіночу частину дому. Важливою була також наявність зображення певного духа. Як пише Б. Л. Ріфті́н, «картини наклеювали і на великі глиняні чани для води та рису, і на паркани, і на оглоблі возів». Символічно і те, яким саме чином зображення птаха-перевертня з'являється в домі Шангуань. До їхньої оселі приходить жебрак: «Вранці наступного дня прийшов якийсь жебрак з орлиним носом і яструбиними очима. В лівій руці він тримав палицю з бамбуку, аби відганяти собак, а у правій ніс велику фарфорову чашу з двома щербинами на обідці» [256, с. 167]. Образ таємничого мандрівника, який в кожній руці тримає певний предмет, відсилає нас до двох важливих образів, що присутні у китайських віруваннях – даоський монах-самітник і дух, що ходить землею, прийнявши вигляд людини. Поява подібного духу в оселі є знаменням певної важливої події, в даному випадку, жебрак приносить родині Шангуань зображення птаха-перевертня: «Бамбук розпався на двоє і на землю викотився згорток, жебрак розгорнув його і перед нами постала намальована на пожовклому шовку птаха» [256, с. 168]. Таким чином, ми бачимо, що використання міфологічних сюжетів є невід'ємною рисою китайської літератури навіть на сучасному етапі, незважаючи на стрімкий розвиток китайського суспільства, воно залишається досить консервативним і традиційним, а отже в ньому і сьогодні шануються звичаї, що склалися протягом віків. У вищеописаному уривку екфразис не просто репрезентує візуальну інформацію, а виконує моделюючу та характеризуючу функцію, завдяки опису картини створюється атмосфера містичності.

Об'єктами екфразису у романі «Великі груди, широкі сідниці» є зразки як візуального (картини, кінематограф), так і аудіального (пісні, музика) мистецтва. Кінематограф виступає як символ проникнення культури Заходу. Кіно у Дунбеї з'являється разом із американським льотчиком Беббітом.

Показ кінострічки відбувається паралельно із укладанням міжнаціонального шлюбу.

За сценою зради Сима Ку своїй дружині Чжаоді з її молодшою сестрою Лайді слідує опис сцени з кінострічки. Кіно водночас виступає і тлом, і прикриттям зради, і коментарем до неї: «На білому полотні перед очима лежали під деревом, притулившись одне до одного, чоловік і жінка; голову жінка поклала на плече чоловіка. Вона дивилася на дерево, вкрите плодами, а він замислившись жував травинку. Жінка піднялася, сіла й повернулася до нього обличчям. У вирізі сукні сколихнулися груди і відкрилася улоговинка між ними, що нагадувала тріщину, до якої забиваються вугрі на міліні. На цю улоговинку я дивився вже вчетверте і щоразу помирав від бажання потрапити до неї. Але жінка змінила положення і улоговина зникла. Вона труснула чоловіка, промовивши щось незадоволеним голосом. Той закрив очі та продовжив жувати травинку. По цьому вона зайнялася хльостати його обличчя і розплакалася, відкривши свого великого рота. Плакала вона майже так само, як китаянки. Чоловік розплющив очі і плюнув їй в обличчя. Від лютого пориву вітру дерево на білому полотні почало розгойдуватися і з нього безладно посипалися плоди. З боку дамби почувся шелест листя, але важко було зрозуміти, чи то дерева на дамбі шелестіли від поривів вітру на білому полотні, чи то дерево на білому полотні захиталося від пориву вітру з ріки. А тут ще спалахнула блискавка, слідом прокотився грім. Вітер посилювався, і глядачі почали нервувати» [256, с. 292]. Стрічка настільки захоплює глядачів, що мимоволі стає частиною їх реальності, змушуючи навіть втратити відчуття небезпеки. Перегляд стрічки закінчується вибухами і смертю.

У романі невизначеність героїні, її відмінність акцентується тим, що вона розривається між двох релігій – традиційного буддизму, який сповідує родина, та християнства, яке привело її до коханого чоловіка. Кілька разів протягом роману зустрічається описання зображення Ісуса Христа. Сакральність об'єкту екфразису змінює тональність оповіді. Християнство у

житті головної героїні не вступає у протиріччя з традиційним для Китаю буддизмом або даосизмом, відіграючи скоріше не релігійну роль, а знаменуючи її надію на щире кохання та стосунки з чоловіком, який здатен дбати про жінку.

Образ Ісуса Христа є знаковим у романі, оскільки він нерозривно пов'язаний із образом Шангуань Лу. Звернення жінки до християнства як останньої надії на щось світле і чисте у своєму житті акцентує її роль «Іншої». Через протиставлення традиційної китайської культури та інтеграції елементів західних уявлень про світ відбувається протиставлення «своє – чуже». Тут, вочевидь, можна звернутися до принципів імагології, оскільки ключовим завданням даного напрямку є виявити «істинні та помилкові уявлення про життя інших народів, стереотипи та упередження, які існують у суспільній свідомості, їх походження та розвиток, суспільну роль і естетичну функцію у художньому творі» [156, с. 23].

Спочатку Ісус сприймається як чужорідний та незрозумілий образ: «У дальньому кутку храму над складеним із цегли узвишшям висіла фігура людини, яка була вирізьблена з важкого і твердого жужуба. Чи то різьбяр не вистачило майстерності, чи то дерево виявилось затвердим, проте людина ця і на людину не була схожа. Потім мені сказали, що це Ісус Христос, надзвичайний герой, великий праведник» [256, с. 102].

Із часом західні вірування цілковито розчиняються у вирі змін, що відбуваються в Китаї, стираючи образ чужого бога із сприйняття звичайних людей: «Люди оберталися за променем, який спершу освітив обличчя Ісуса з жужуба, якого нещодавно знову приколотили до хреста. Обриси святого образу вже зовсім стерлися, там, де були очі, проріс жовтий трутовик [...]. Промінь опустився вниз, з обличчя Ісуса на груди, з грудей на живіт, звідти на низ живота – китайський різьбяр прикрив це місце листком лотоса, – а потім на ноги» [256, с. 278]. Західна культура проникає у життя виснажених війною жителів дунбейського Гаомі, стаючи для них певною формою ескапізму. Завдяки перегляду кіно вони поринають у світ ілюзій, тікають від

страхів і безнадії оточуючого світу. Ми бачимо, як відбувається зіткнення східного та західного, християнська весільна церемонія, перегляд кіно, однак воєнні дії не дають забути про сучасні реалії.

Звернення до музичного екфразису певною мірою ускладнюється тим, що музичний твір, на відміну від таких витворів художнього мистецтва як картини або скульптури, немає осяжної форми втілення. За словами Я. Юхимук у «літературних текстах другої половини XX – початку XXI століття спостерігається більш широке використання музичних тем, які у вербальному полі отримують новий виток розвитку і, накладаючись на фабулу, збагачують сюжет новими смислами». Можна сказати, що «екфразис у сучасній літературі формується при виникненні зв'язку між смислами творів двох нараторів: письменника та композитора». Важливим є те, що «екфразис залишає простір для домислювання, доповнюючи сюжет або характеристику персонажу новими фактами чи посиланнями на них».

Елементи музичного екфразису також зустрічаються у романі «Великі груди, широкі сідниці»: «Музики розташувалися біля краю циновки та почали настроювати інструменти під дві ноти, які давав флейтист. Високі звуки знижувалися, низькі здіймалися вгору. Голоси хуциня, піпа та флейти переплелися у єдине ціле, прозвучали разом і замовкли. Невдовзі з'явилися ударні: барабани, гонг, великі та малі цимбали. І ці музики також несли стільці; сівши навпроти струнних вони в свою чергу влаштували невеличку розминку. Врешті кілька разів монотонно вдарив гонг, потому пронизливо почулася барабанна дріб, слідом вступили хуцинь, піпа та флейта, що звивали мелодію, яка немов скувала ноги, що й кроку не ступити, так обплила душі, що у голові не з'являлося жодної думки. Мелодія, яка змінювалася з ніжної і сумної на дзюркіт, який немов щось нашіптував – що це за жанр? Так це ж дунбейський маоцян, який у народі називають дружиною, яку прив'язали до кілка. Як то кажуть, коли виконують маоцян, у голові змішуються три початки і п'ять принципів; правда і те, що, коли слухаєш маоцян, забуваєш і мати з батьком. Підкорившись цьому ритму

почали рухатися ноги глядачів, стали тремтіти губи, затріпотіли серця. Напруга досягла межі, наче стріла у натягнутій тятиві. П'ять, чотири, три, два, один – і ось почувся ніжний голос. Злітаючи догори, він підіймався все вище та вище, пронизуючи небеса. «Я юна красуня, скромна та чарівна...» У повітрі застигла ця фраза, яку заспівали на найвищій ноті, а у воротах з'явилася Чжаоді» [256, с. 148]. Музичним екфразисом письменник підкреслює не тільки ту атмосферу, яка панує серед глядачів, напругу від очікування, а й жіночу ніжність та красу. Автор переносить читача у конкретне географічне місце – китайський дунбей.

Наприкінці роману музика і релігія переплітаються: «Під гуркіт гонгів і барабанів, здіймаючи хмари пилу, наближається група янге – танцю посадки рису – з вин заводу. Ця компанія – вісімдесят хлопців у жовтому селянському одязі і жовтих пов'язках на голові та вісімдесят дужих дівчат у червоних шовкових сорочках – вже кілька років вештається Далянем, зазираючи до кожного куточка. Їх одяг наскрізь пропитався парами вина і навіть відсирів. Від них віддає перегаром, і янге також виходить якийсь п'яний. Барабанщики вирядилися героями-сміливцями давнини, проте їхній барабанний дріб не зовсім тверезий. Барабани та гонги – це прояв мирського, який проник до церкви – приваблюють увагу тих, хто знаходився там: хтось піднімає очі, хтось замислившись опускає голову, а хтось відчужено дивиться у пустоту. Сталеве розп'яття, покрите рудими потоками іржі, наче сам таємничий лик Христа то з'являється, то зникає у клубах пилу» [256, с. 732]. Тут зустрічається традиційний китайський танець і західна релігія, тобто екфразис у романі «Великі груди, широкі сідниці» підкреслює перетин культур Сходу і Заходу, акцентуючи маргінальне положення, в якому опинилася головна героїня Шангуань Лу.

Аби підкреслити ту роль, яку відіграє жінка у воєнні часи, Мо Янь вводить у текст роману пісні 40-х рр., які закликають жінок активно приєднуватися до соціальної боротьби. Таким чином, залучення пісень акцентує те, що у конкретному історичному етапі на перший план

висувається саме «феміністичний» концепт. «У нашому житті настали добрі часи, як у популярній пісеньці того часу: "Дівчино, люба не сумуй поки що, не зустріла хлопця – знайдеш старого. Коли за товаришами ступиш услід, тебе чекає капуста з м'ясом на обід, та білі-білі пампушки"» [256, с. 197].

«Феміністичний» концепт розкривається екфразисом у можливості жінки учитися. Освіта Няньді також частково базується на вивченні пісень: «Шоста сестра пішла навчатися грамоті і вивчила таку пісеньку: "Мені вже вісімнадцять, я в армію пішла, служба в нашій армії – справа визначна, коси ножицями – геть, ваша донька ердамао. Часовий стоїть на охороні, перекриті всі шляхи, тож бо зрадникам народу не проїхати та не пройти"» [256, с. 198].

Водночас музика дає можливість психологічної розрядки у напруженні воєнні часи: «Талановитих людей у загоні підривників було не злічити: хто співав, хто танцював, знайшлися і ті, хто грав на флейті-ді й на флейті-сяо, а також на цині та чжені [...]. Щодня на світанку чотири молодих солдати збиралися на сторожову вежу родини Сима і у промінні сонця, що сходить вправлялися у грі на ріжках. На початку це нагадувало мукання корів, згодом скавучання щеня. Грали вони хто у ліс хто по дрова, жодної гармонії, але згодом мелодії стали більш менш приємними на слух» [256, с. 201]. Мо Янь через музику змальовує специфіку соціоісторичної ситуації в Китаї середини XX ст.

Агітація як важливий елемент суспільного життя зберігається і наприкінці XX ст. Але всередині тексту вона представлена екфразисом: архітектурними спорудами, у вигляді картин, фото, плакатів. Церква залишається яскравим символом упродовж усього роману, як промінь надії, що не згасне, але вона так і залишається для переважної більшості населення чужорідним місцем, а відтак не сприймається як культова споруда, а скоріше як просте приміщення, що може слугувати актуальним потребам у певний час: «Виставку наочної агітації з класової боротьби влаштували у церкві [...]. На малюнках, що висіли перед учнями, була зображена природа

дунбейського Гаомі, а також історичний стан у суспільстві напередодні революції та звільнення» [256, с. 446].

Ми бачимо, що письменник вводить до роману елементи візуального та аудіального мистецтва, не лише відтворюючи дух Китаю, але і виявляючи різні аспекти «соціалізації» жінок, Мо Янь зображує різноманітні шляхи реалізації «феміністичного» концепту у житті жінки у змінюючих один одного історичних етапах становлення держави.

Таким чином, зіставлення типологічних закономірностей використання екфразису в аналізованих романах дозволило простежити його актуальність як інструменту відображення «фемінності».

Література до розділу

1, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 21, 24, 32, 38, 41, 47, 52, 63, 64, 74, 79, 83, 101, 102, 103, 105, 116, 117, 122, 156, 160, 161, 171, 186, 197, 200, 203, 204, 205, 207, 209, 224, 229, 231, 232, 235, 242, 246, 247, 250, 251, 256, 258, 259, 260, 261.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження проаналізовано основні наукові розвідки, присвячені літературному доробку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, визначено, що дослідники звертаються до реалізації концепції «магічного реалізму» у творчості письменників, аналізу наративних стратегій, ідіостилю та поетики творів письменників, питання можливості діалогу «Схід – Захід», впливу літератури та особистості автора у сучасному мультикультурному світі. Водночас поза увагою літературознавців залишаються такі аспекти як аналіз жіночих образів у контексті гендерних студій, виявлення поетики художньої системи, висвітлення питання ідентичності письменника та аналіз лімологічної проблематики творів, який є актуальним з позицій постколоніальних студій та феміністичної критики.

Наукова розвідка висвітлює основні аспекти життя Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня й обставини, які вплинули на формування їхніх світоглядних позицій і особистості. Крім того, у нашому дисертаційному дослідженні ми здійснили детальний аналіз романів «Кохання в час холери», «Великі груди, широкі сідниці» та «Прощальне зітхання мавра», в яких найбільш яскраво розкриваються аспекти «природи» та «соціалізації» жінки. Постановка предмета дослідження дозволила нам визначити, як саме митці-чоловіки поетично осмислили та відобразили суспільну дійсність у своєму літературному доробку та яким чином відтворили жіночу ідентичність.

У дисертаційній роботі на матеріалі романів Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» проаналізовано стратегії репрезентації фемінності. На підставі аналізу провідних концепцій вітчизняного і зарубіжного літературознавства з'ясовано, що ключовими для визначення шляхів вираження фемінності у літературі є поняття «природи» і

«соціалізації» безпосередньо пов'язані з концептами «жіночий», «феміністичний», «фемінний». З метою виявлення специфіки передачі фемінності, окреслено своєрідність жіночих образів на засадах феміністичної критики, що дозволило через аналіз сутності та прагнень героїнь простежити шлях «соціалізації» жінок. Аналіз романів у річищі феміністичної критики дав можливість виокремити, як на текстовому рівні автор вводить елементи фізіологічності, тілесності.

Проаналізувавши дефінітивні характеристики понять «природа» та «соціалізація», ми дійшли висновку, що під поняттям «природа» слід розуміти психологічну та фізіологічну сутнісність жінки, якості закладені від природи; під поняттям «соціалізація» – шляхи самореалізації, інтеграції до суспільства, розкриття себе як частини соціуму. Визначено, що в обраних романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня присутні наступні образно-символічні коди, через які реалізується «природа» та здійснюється «соціалізація» жінки: соціально-історичне середовище, родина, міжособистісні стосунки, реалізації у материнстві, ступінь участі у суспільному житті, прагнення до творчого розкриття.

У романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня особливе місце відводиться саме жіночим художнім образам. Оповідні моделі творів спрямовані на актуалізацію особливого місця жінки у родині та суспільстві в цілому. Письменники описують роль жінки у якості майстрині, творця («фемінний» концепт), матері («жіночий» концепт), активного учасника суспільних рухів («феміністичний» концепт). У романі «Кохання в час холери» на перший план виходить «жіночий» концепт (Ферміна Даса, Бланка де Урбіно, Америка Вікунья, Трансіто Аріса). С. Рушді провідною темою роману «Прощальне зітхання мавра» робить мистецтво, «фемінний» концепт репрезентовано через реалізацію жінки у творчості (Аурора да Гама Зогойбі, Ума Сарасваті), «жіночий» і «феміністичний» концепти втілюються у образах доньок головної героїні (Іна Зогойбі, Міна Зогойбі, Міні Зогойбі). У романі Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці», на противагу Г. Гарсія

Маркесу та С. Рушді, саме материнство виходить на перший план і є лейтмотивом усіх сюжетно-фабульних ліній. Власне сама назва, яка викликала багато суперечок і критики, за словами автора є метафорою материнства. «Жіночий» і «феміністичний» концепт розкриваються у головній героїні Шангуань Лу, а «феміністичний» і «фемінний» у образах її доньок.

Простеживши «спільне» та «відмінне» у шляхах вербалізації жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня, ми виявили, що основним шляхом репрезентації «природи» жінки є материнство, проте його пріоритетність визначається відмінністю соціально-історичних чинників, які впливають на умови формування особистості персонажів. Сюжетвірною ця тема виступає у Мо Яня, який змальовує тісний союз «мати – син», представляючи мати жертвною та відданою дітям. При цьому у Г. Гарсія Маркеса та С. Рушді материнство виступає лише як невід’ємний компонент жіночої сутності, її відповідності очікуванням суспільства, не прописана емоційна близькість «мати – дитина». У романах С. Рушді та Мо Яня жіночі художні образи виступають алюзією на Батьківщину, через долю окремо взятої жінки у наближенні зображуються перипетії становлення держави протягом XX ст.

Знаковим є те, що лише у романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» «фемінність» виражена через реалізацію у художній творчості, відбувається сублімація фемінності у сюжетних конфліктах Аурора – Авраам (чоловік – жінка), Аурора – Мораїш (мати – син), Аурора – Ума (мати – коханка), Аурора – суспільство (мисткиня – маси).

Г. Гарсія Маркес, С. Рушді і Мо Янь є яскравими представниками різних національних літератур. Вони першими порушують неоднозначні, але найбільш актуальні проблеми у розкритті контрверсійних тем. Письменники випереджають власний час і, таким чином, впливають на літературний процес загалом. Незважаючи на те, що вони творять у різних культурних, соціальних і просторових вимірах, автори створюють близькі жіночі образи:

матері, дружини і коханки. У своїх романах С. Рушді і Мо Янь через жіночі художні образи передають історію становлення власної Батьківщини у її сучасному вигляді, що робить їх болючими, трагічними, але правдивими. Дослідження творчого доробку письменників є суголосним вимогам часу і має за мету, виходячи зі ступеню впливу екстралітературних та іманентних факторів, ми змогли проаналізувати специфіку творення жіночих художніх образів і визначити місце творчого доробку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді і Мо Яня у світовому літературному дискурсі. Г. Гарсія Маркес, С. Рушді та Мо Янь оживляють образи «матері», «коханки», «суспільного діяча». Їхні візії місця жінки у сучасному суспільстві підтверджують, що неможливо редукувати роль жінки лише до єдиної репродуктивної функції, заключивши її у матрицю маскулінних кодів.

Проведене дослідження доводить, що одним із важливих інструментів, що слугують для більш яскравого представлення фемінності, є екфразис. Найактуальнішим звернення до екфразису стає у романі С. Рушді «Прощальне зітхання мавра», де тема живопису, творчості, митця є ключовою, слугуючи засобом імпліцитної передачі як емоцій героїв, так і прихованих меседжів, значення яких повністю розкривається у «фемінному» концепті лише наприкінці твору. Сутність протагоністки Аурори да Гами Зогойбі, а також її супротивниці Уми Сарасваті можна зрозуміти, лише осмисливши ідеї прагнення творчої самореалізації, що передані в їхніх картинах. Таким чином, С. Рушді звертається до неміметичного екфразису як літературного засобу вербалізації характеру персонажів. У романі Г. Гарсія Маркеса «Кохання в час холери», то автор вводить елементи музичного екфразису з метою передати настрій та почуття героїв. Мо Янь у романі «Великі груди, широкі сідниці» користується засобами екфразису для передачі соціо-історичних умов на різних етапах становлення держави.

Однією з провідних тем, через які розкривається «жіночий» концепт, є тема кохання/пристрасті. Попри те, що у традиційному патріархальному суспільстві ініціатором і лідером у стосунках має бути чоловік, ми бачимо,

що героїні Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня ламають гендерні стереотипи. Так, у «Коханні в час холери» перший крок справді робить чоловік (Флорентіно Аріса), однак важливо те, що жінка (Ферміна Даса) заради їхніх стосунків ладна протистояти власній родині (спочатку у юному віці батькові, а згодом вже у зрілому дітям) і суспільному осуду. У романі «Прощальне зітхання мавра» спостерігаємо емансипованість жіночих персонажів – вони не тільки самі ініціюють стосунки з чоловіками, але і задають вектор їхнього розвитку. Головна героїня роману Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці» Шангуань Лу хоча і змушена вступити у шлюб за домовленістю, підкорюючись домінуючим конфуціанським догматам тодішнього китайського суспільства, однак з часом відмовляється миритися з роллю жертви і намагається захистити власне право на щастя.

У результаті проведеного дослідження основних наукових праць, присвячених літературному доробку Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня ми дійшли висновку, що творчість письменників досліджена не повною мірою. Одним із пріоритетних питань, які потребують розробки, є висвітлення подання у романах художніх образів. Висвітлені у теоретико-методологічних засадах дослідження філософські, психоаналітичні та літературознавчі чинники сприяли виявленню категорії «природи» та «соціалізації» жінки у сучасній прозі на змістовному та формальному рівнях. Інтерпретація жіночих художніх образів надала нам можливість зосередитися на природі «фемінного» світогляду, виявити його відмінність від «жіночого» світу та «феміністських» поглядів. Дослідження жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня у річищі феміністичної критики допомогло переоцінити місце жіночих художніх образів у сучасному літературному дискурсі.

Доведено, що для досліджуваних романів характерною є втілення фемінності у сюжетних конфліктах «чоловік – жінка», «мати – дитина», «жінка – суспільство».

Завдяки специфіці модусів взаємодії андроцентричного і гіноцентричного аспектів у романах вдалося проаналізувати роль тілесності, фізіологічності у репрезентації фемінності. Так, у романі «Кохання в час холери» зображення тілесності ілюструє прагнення кохання, конфлікт «чоловік – жінка», реалізацію «жіночого» концепту. У романі «Прощальне зітхання мавра» тілесність слугує вираженню домінування жінки над чоловіком через власну «природу», передає емоційність жінки, детермінує асиметрію стосунків. У романі «Великі груди, широкі сідниці» автор звертається до описів тілесності, фізіологічності як невід'ємної частини буття людини, тілесність (пологи, сцени кохання чоловіка і жінки) розкриває «природу» жінки.

Наявність спільних соціоісторичних умов, вплив схожих екстралітературних чинників дозволило простежити «спільне» та «відмінне» у шляхах еволюції жіночих образів у романах Г. Гарсія Маркеса, С. Рушді та Мо Яня. Дослідження творів у ракурсі постколоніальних студій засвідчило присутність наднаціональних єдностей у творчому доробку письменників. Глобалізація звужує «різність» культур на загальному рівні, з одного боку, однак підкреслює її у повсякденному існуванні, з іншого. Для кращого розуміння відчуттів людини кінця ХХ ст. зіставлено літературні твори, які розкривають культурне безсвідоме різних цивілізацій: латино-американської, індуїстської, конфуціанської, західної на рівні художніх образів жінок. Увага зосередилась на творах С. Рушді, які розкривають світогляд у рамках перетину індуїстської та західної культури, спадщині Г. Гарсія Маркеса, що віддзеркалює латино-американську культуру, та прозі Мо Яня, що репрезентує конфуціанські традиції. Щоб краще зрозуміти естетику Мо Яня, С. Рушді та Г. Гарсія Маркеса, розглянуто середовище, в якому формувалась особистість письменників – духовне та інтелектуальне оточення, що сформувало мистецькі домінанти та ідіостиль. В аналізованих романах проілюстровано, як на прикладі долі окремої жінки можна у збільшеному масштабі розглянути процес становлення цілої держави (так, у романі

«Прощальне зітхання мавра» образ мисткині Аурори корелюється з образом Матері Індії, а у романі «Великі груди, широкі сідниці» доля простої селянки Шангуань Лу віддзеркалює складні перипетії сучасної історії Китаю). Дослідження усіх трьох романів довело, що письменники прагнули зобразити жінку в образі матері, дружини, коханки, але, на відміну від своїх попередників, надали їй право голосу і додали до характеру героїнь ще й феміністичну складову.

Завдяки тому, що Г. Гарсія Маркес, С. Рушді та Мо Янь виводять на перший план загальнолюдські, онтологічні проблеми, роблячи при цьому їхнім тлом близький їм і впізнаний край Латинської Америки, Китаю, Індії, романи органічно вписуються у світовий літературний контекст. Високий мовний і естетичний рівень, на якому розкриваються теми материнства, кохання та самоідентичності, а також самотність змалювання художніх образів дозволяє романам «Кохання в час холери», «Великі груди, широкі сідниці» та «Прощальне зітхання мавра» зайняти гідне місце у літературі кінця ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. П. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2008. 358 с.
2. Андрійченко Ю. В. Лінгвопсихологічна характеристика героїв роману “Сто років самотності”. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*: зб. наук. праць. Київ: Київськ. нац. лінгв. ун-т, 2004. Вип. 11. С. 3–6.
3. Андрійченко Ю. В. Мовні засоби вираження емотивності у творчості Габрієля Гарсія Маркеса: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови». Київ, 2009. 19 с.
4. Андрійченко Ю. В. Мовні засоби вираження емотивності в текста творів Г. Г. Маркеса. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*: зб. наук. праць. Київ : Київський. нац. лінгв. ун-т, 2008. Вип. 20. С. 3–9.
5. Андрійченко Ю. В. Особливості вираження емотивності в художніх творах на матеріалі творів Габрієля Гарсія Маркеса. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*: зб. наук. праць. Київ: Логос, 2005. Вип. 6. С. 3–5.
6. Арриги Д. Долгий двадцатый век. Деньги, власть и истоки нашего времени. Москва: Территория будущего, 2006. 472 с.
7. Бадью А. Століття / пер. з франц. А. Репа. Львів: Кальварія, 2014. 304 с.
8. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
9. Барткі Л. С. Політика тіла. *Антологія феміністичної філософії* / пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Основи, 2006. С. 383–392.
10. Бахтин М. М. Естетика словесного творчства. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
11. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: ВЦ Академія, 2011. 336 с.

12. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: ВПЦ Київський університет, 2009. 519 с.
13. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київськ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. № 4. С. 72–76.
14. Бовуар Сімона де. Друга стаття: у 2 т. / пер. з франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ: Основи, 1994. Т. 1. 390 с.
15. Бовуар Сімона де. Друга стаття: у 2 т. / пер. з франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ: Основи, 1995. Т. 2. 391 с.
16. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. В. Гараджи. Москва: AdMarginem, 2000. 318 с.
17. Бочкарева Н. С. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова. *Вестник Пермского университета*. Пермь: Пермский университет, 2013. № 3. С. 172–181.
18. Брайдотті Р. Теорія статевої відмінності. Антологія феміністичної філософії / пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Основи, 2006. С. 357–366.
19. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие. Москва: РГГУ, 2001. 320 с.
20. Вайнингер О. Пол и характер. URL: <http://lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt>– (дата обращения: 21.09.2016).
21. Валлерстайн Д. Психологические задачи брака. 1995. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Article/Val_PsZadBrak.php (дата обращения: 21.08.2017).
22. Ван Мэн. Чувствую, что попал к старым друзьям: Интервью в издательстве «Иностранная литература». 2005. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/4/m12.html> (дата обращения: 21.08.2017).

23. Ван Цзябо. Развитие китайской прозы в 80-е гг. XX века : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Литература народов зарубежных стран Азии и Африки». Москва, 1992. 19 с.
24. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. Москва: Восточная литература, 2001. 488 с.
25. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 408 с.
26. Відон К. Постмодернізм. Антологія феміністичної філософії / пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Основи, 2006. С. 106–116.
27. Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. Санкт Петербург: Аста-Пресс, 1995. 382 с.
28. Выготский Л. С. Мышление и речь. Москва: Лабиринт, 2008. 352 с.
29. Гавриков Ю. П. История изумрудной страны. Москва: Наука, 1985. 135 с.
30. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
31. Галич О. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2005. 488 с.
32. Гарсиа Маркес Г. Статьи и очерки. URL: <http://www.rulit.me/books/stati-i-osherki-read-123717-1.html> (дата обращения 21.08.2017).
33. Гіллган К. Іншим голосом. Психологічна теорія і розвиток жінки. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. Львів: Літопис, 2003. № 27. С. 7–24.
34. Гундорова Т. Літературний канон і міф. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 15–24.
35. Гундорова Т. «Марліттівський стиль» : жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська. Гендерна перспектива. Київ: Факт, 2004. С. 19–35.
36. Гундорова Т. Меланхолійна жінка // Жіночі голоси в літературному дискурсі XX століття: [матеріали до спецкурсу]. Київ: Горлиця, 2007. С. 10–26.
37. Гарсія Маркес Г. Самотність Латинської Америки. 1982. URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/press.html. (дата звернення: 05.11.2016).

38. Гарсія Маркес Г. Кохання в час холери / пер. з ісп.: В. Шовкун. Львів: Класика, 1999. 346 с.
39. Гарсія Маркес Г. Сто років самотності. Київ: Всесвіт, 2004. 616 с.
40. Дагданов Г. Б. История новейшей китайской литературы (1911–1999 гг.). Улан-Удэ: Бурятский госуниверситет, 2000. 55 с.
41. Дворкин А. Гиноцид, китайское бинтование ног. *Антология гендерной теории*. Минск: Пропилеи, 2000. С. 12–28.
42. Добролюбов Н.А. Избранное. Москва: Детская литература, 1970. 318 с.
43. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Рос.акад. наук. Ин-т Дальнего Востока; гл. ред. М. Л. Титаренко. Москва: Вост.лит., РАН, 2006. Т. 1: Философия. 726 с.
44. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Рос.акад. наук. Ин-т Дальнего Востока; гл. ред. М. Л. Титаренко. Москва: Вост.лит., РАН, 2006. Т. 2: Мифология и религия. 872 с.
45. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Рос.акад. наук. Ин-т Дальнего Востока; гл. ред. М. Л. Титаренко. Москва: Вост.лит., РАН, 2008. Т. 3: Литература. Язык и письменность. 855 с.
46. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва: Прогресс, 1979. 320 с.
47. Егоров И. А. Лауреат Нобелевской премии писатель Мо Янь и современная китайская литература. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2014. 28 с.
48. Жеребкина И. «Прочти моё желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. Москва: Идея-Пресс, 2000. 256 с.
49. Жеребкіна І. Феміністська теорія 90-х років: проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності. *Філософська думка*. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди, 2000. № 6. С. 56–71.
50. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций. Санкт-Петербург: СПбГУСПб, 1996. 438 с.

51. Забужко О. Гендерная структура украинского колониального сознания: к постановке вопроса. URL: <http://www.genderstudies.info/sbornik/muzhest/19.htm>. (дата звернення: 17.10.2017).
52. Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ: Комора, 2013. 832 с.
53. Завидовская Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литературы стран Азии и Африки)». Москва, 2005. 34 с.
54. Задорожная Е. И. Чтение и литература в современной Индии. *Обсерватория культуры*. Москва: ФГБУ «РГБ», 2004. № 2. С. 73–74.
55. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 498 с.
56. Зверев А. XX век как литературная эпоха. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. Москва: ИМ ЛИ РАН, 2002. 216 с.
57. Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества. 1986. URL: <http://marquez-lib.ru/library/markes-ocherk-tvorchestva1.html> (дата обращения: 18.08.2017).
58. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход. Москва: Флинта : Наука, 2002. 200 с.
59. Иглтон Т. Теория литературы. Введение / пер. с англ. Е. Бучкина. Москва: Территория будущего, 2010. 296 с.
60. Индийская литература. Энциклопедия кругосвет. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/INDISKAYA_LITERATURA.html?page=0,4 (дата обращения: 18.08.2017).
61. Ісаєва Н. С. Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2018. 492 с.
62. Ісаєва Н. С. Особливості моделювання художньої дійсності у прозі Мо Яня 1980-х років. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій*. Сімферополь: Бізнес-інформ, 2013. Вип. 7, Ч. I. С. 73–81.
63. Ісаєва Н. С. Роман Мо Яня «Пишні груди, широкі стегна» в оцінці китайської феміністичної критики. *Вісник Київського національного*

- університету імені Тараса Шевченка. Серія «Східні мови та літератури». Київ: ВПЦ Київський університет, 2014. Вип. 20. С. 42–45.
64. Ісаєва Н. С. Гендерний вимір китайського літературознавства: до питання термінології. *Літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ: ВПЦ Київський університет, 2016. Вип. 46. С. 142–154.
 65. Ісаєва Н. С. Гендерне літературознавство у Китаї: витоки і становлення. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Східні мови та літератури»*. Київ: ВПЦ Київський університет, 2016. Вип. 22. С. 44–49.
 66. Ісаєва Н. С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2017. 415 с.
 67. История Китая / ред. А. И. Меликсетов. Москва: МГУ, 1998. 736 с.
 68. История литератур Латинской Америки: От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы) / ред. Г. В. Степанов, В. Б. Земсков. Москва: Наука, 1988. Т. 3. 656 с.
 69. История литератур Латинской Америки: XX век. 20–90-е годы / ред. В. Б. Земсков. Москва: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4. Ч. 1. 582 с.
 70. История литератур Латинской Америки: XX век. 20 – 90-е годы / ред. В. Б. Земсков. Москва: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4. Ч. 2. 693 с.
 71. История литератур Латинской Америки: Очерки творчества писателей XX века / ред. В. Б. Земсков, А. Ф. Кофман. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. 687 с.
 72. Казанкова К. В. Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсиа Маркеса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.09 «Фольклористика». Челябинск, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/folklorno-mifologicheskii-aspekt-tvorchestva-gabrielya-garsia-markesa>(дата обращения: 18.08. 2017).
 73. Кислицын К.Н. Магический реализм. *Знание. Понимание. Умение*. Москва: Московский гуманитарный университет, 2011. № 1. С. 274–277.

74. Китайская мифология: Энциклопедия / сост. К. Королев. Санкт-Петербург: Мидгард, 2007. 415 с.
75. Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики: хрестоматия // Введение в гендерные исследования. Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. Ч. 2. С. 822–851.
76. Компаньон А. Демон теории. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
77. Конрад Н. И. Запад и Восток: статьи. Москва: Наука, 1966. 520 с.
78. Коровина Е. Великие женщины мировой истории. Москва: Центрполиграф, 2011. 480 с.
79. Костырко С. П. Физиология жизни. Новая китайская проза. *Новый мир*. Москва: Красная звезда, 2013. № 11. С. 171–182.
80. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. Москва: Наследие, 1997. 318 с.
81. Красавченко Т. Н. Английская проза: новое дыхание. Всемирная литература. URL: <http://old.lgz.ru/article/11708/>. (дата обращения: 11.12.2015).
82. Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе. Современный роман: опыт исследования. Отв. редактор Е. А. Цурганова. Москва: Наука, 1990. С. 127–154.
83. Криворучко С. К. Естетична парадигма літератури межі ХХ – ХХІ ст. *Іноземна філологія*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. № 126. С. 206–218.
84. Криворучко С. К. Література країн західної Європи межі ХХ–ХХІ століття: підручник. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 248 с.
85. Криворучко С. К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів: монографія. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. 428 с.

86. Криворучко С. К. «Ріст» і «енергія» у романі Салмана Рушді «Останній подих мавра». *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту*. Луцьк, 2018. С. 591 – 600.
87. Криворучко С. К. Світосприйняття героя як віддзеркалення індійської культури в оповіданні Салмана Рушді «Радіоприймач» циклу «Схід, Захід». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2015. Вип. 26. С. 182–188.
88. Криворучко С. К. Творчість Сімони де Бовуар у контексті літературного екзистенціаналізму середини ХХ століття : дис. ... докт. філол. наук: 10.01.04. Харків, 2013. 474 с.
89. Крістева Ю. Китайки, що «пливуть проти течії». Полілог / пер. з фр. П. Тарашук. Київ: Юніверс, 2004. С. 460–463.
90. Крістева Ю. Разрушение поэтики. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 458–483.
91. Крістева Ю. Stabat Mater : фрагменти / пер. з фр. Христини Сохоцької. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2002. С. 662–677.
92. Крупка Я. Жіноча проза доби модерну: концепція нового героя. *Вісник Львівського університету: зб. наук. пр. Серія «Філологічна»*. Львів: Львівський національний університет, 2004. Вип. 33. Ч. 1 С. 41–48.
93. Культура Колумбії / под ред. Кузьмищева В. А., Беляева В. П., Мамонтова С. П. Москва: Наука, 1974. 336 с.
94. Кундера М. Бессмертие / пер. с фр.: Н. Шульгина. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 416 с.
95. Кундера М. Нарушенные завещания / пер. с фр. М. Е. Тайманова. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 288 с.
96. Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Новый латиноамериканский роман. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

97. Куценков А. А. Эволюция индийской касты. Москва: Наука, 1983. 325 с.
98. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
99. Леонтьєва Л. Стереотипи, або дещо про місце жінки у суспільстві. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. Львів: Літопис, 2003. № 2. С. 82–86.
100. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 607 с.
101. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 622 с.
102. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. – 752 с.
103. Літяга В. В. Поняття "концепт" у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013. № 46. С. 48–50.
104. Ли Сан Юн. Общие темы в современной литературе Республики Кореи, Японии и Китая. *Проблемы литератур Дальнего Востока: материалы VI международной конференции* (г. Санкт-Петербург 25 июня 2014 г.). Санкт-Петербург, 2014. С. 326–334.
105. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. И. Николюкина. Москва: Интелвак, 2001. 1600 с.
106. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва: Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
107. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Москва: Наука, 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.
108. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. С. 14–285.

109. Мазін Д. М. Міфопоетичні координати творчості С. Рушді. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2012. № 48. С. 99–102.
110. Мазін Д. М. Поетика романів Салмана Рушді : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2003. 36 с.
111. Мазін Д. М. Синкретичний наратив романів Салмана Рушді (функції я-оповіді). *Мандрівець*. Тернопіль: Мандрівець, 2011. № 4. С. 68–71.
112. Майерс Д. Социальная психология. 2001. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/mayers/index.php. (дата обращения: 18.08.2017).
113. Мальцева О. Д. Современная литература хинди. *Известия Восточного института*. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2010. № 1. С. 225–230.
114. Мамонтов С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века: учеб. пособие. Москва: Высшая школа, 1983. 327 с.
115. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. Москва: Прогресс, 1980. 374 с.
116. Марков С. Гарсиа Маркес. URL: <http://www.marquez-lib.ru/library/markov-garsia-markes.html> (дата обращения: 21.08.2017).
117. Мартин Д. Габриэль Гарсиа Маркес. Биография. 2006. URL: <http://www.marquez-lib.ru/library/martin-markes-biografiya.html> (дата обращения: 21.08.2017).
118. Маценка С. Гра в канон: Франкфуртські лекції з поетики як де/канонізація сучасної німецької літератури. *Наукові праці. Науково-методичний журнал. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: МДГУ ім. Петра Могили, 2008. Т. 80. Вип. 67. С. 46–50.
119. Маценка С. Концепти тілесності у німецькому літературно-критичному дискурсі. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2008_88/index.html. (дата звернення: 20.08.2017).

120. Мітчел Дж. Психоаналіз і фемінізм. Радикальна переоцінка психоаналізу Фрейда; [пер. з англ. І. Добропас та Т. Шмігер]. Львів: Астролябія, 2004. 480 с.
121. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Москва: Наука, 1989. 232 с.
122. Мой Т. Сексуальна/текстуальна політика. Феміністська літературна теорія; [пер. с англ. О. Липовська]. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 237 с.
123. Монахова Н. «Підпорядковане» в українському контексті (Спроба постколоніальної інтерпретації роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). *Сучасність*. Київ: Сучасність, 2003. № 4. С. 124–142.
124. Морган К. О. История Великобритании. Москва: Весь мир, 2008. 680 с.
125. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразистичних описах. *Іноземна філологія*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. № 126. С. 291–296.
126. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 374 с.
127. Наливайко Д. С. Метафізика абсурду й етика гуманізму. Камю А. Чума : романи, повість / пер. з франц. Д. С. Наливайка. Харків: Фоліо, 2006. С. 3–26.
128. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. Москва: Наука, 1976. 357 с.
129. Облачко И. Ю. Скрытые смыслы как компонент идиостиля С. Рушди и способы их представления: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки». 2005. URL: <http://cheloveknauka.com/skrytye-smysly-kak-komponent-idioshtilya-s-rushdi-i-sposoby-ih-predstavleniya> (дата обращения: 20.08.2017).
130. Обихвіст М. С. Единство человека и природы в романе Мо Яня «Страна вина». *Дев'ятнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті*

Л. Я. Лівшиця, м. Харків, 25 – 26 лютого 2014 року. Харків: СПДФО
 Ізраїлев Є. М., 2014. С. 85–86.

131. Обихвіст М. С. Єдність людини та природи у романі Мо Яня «Країна вина». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2014. Випуск 1 (77). Частина 2. С. 115–123.
132. Обихвіст М. С. Символи в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання під час холери». *Література в контексті культури: матеріали конференції, м. Дніпропетровськ, 23–24 квітня 2015 року*. Дніпропетровськ: Адверта, 2015. С. 75–76.
133. Обихвіст М. С. Символи в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання в час холери». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2015. Вип. 26. С. 243–246.
134. Обихвіст М. С. Метафора у сучасному китайському романі (на матеріалі роману Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці»). *Каразінські читання: людина. Мова. Комунікація: Тези доповідей XV наукової конференції з міжнародною участю, м. Харків, 5 лютого 2016 року*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 132–133.
135. Обихвіст М. С. Образ матері як символ Батьківщини у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменство («Горизонт очікування»): Тези доповідей II міжнародної наукової конференції, м. Харків, 8–9 квітня 2016 року*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 55–56.
136. Обихвіст М. С. Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня «丰乳肥臀». *Всеукраїнська науково-практична конференція «Питання сходознавства*

в Україні», м. Харків, 6 – 7 квітня 2017 року. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 76–77.

137. Обихвіст М. С. Портрет матері очима сина: погляд на роль маєрі у романах С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменство («Екоцентризм: культура і природа»): Тези доповідей III міжнародної наукової конференції, м. Харків, 7 – 8 квітня 2017 року*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 76–77.
138. Обихвіст М. С. Відображення впливу глобалізаційних чинників на еволюцію жіночих образів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Література в контексті культури: матеріали конференції, м. Дніпро, 20 – 21 квітня 2017 року*. Дніпро: Арбуз, 2017. С. 23.
139. Обихвіст М. С. Функції концепту «кохання» у розкритті жіночих образів (на матеріалі роману Габрієля Гарсія Маркеса «Кохання під час холери»). *Від бароко до постмодернізму*. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. XXI. С. 162–166.
140. Обихвіст М. С. Роль матері як невід’ємний аспект «соціалізації» жінки у романах С. Рушді «Останнє зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2017. Випуск 2 (86). Частина 2. С. 186–196.
141. Обихвіст М. С. Еволюція жіночих образів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2017. Вип. 28. С. 183–189.

142. Обихвіст М. С. Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня «Кохання під час холери». *Султанівські читання: збірник статей*. Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2017. Вип. VI. С. 203–209.
143. Обихвіст М. С. Елементи міфологічного без свідомого у романі Мо Яня «Країна вина». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC2015 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2015. С. 268–271.
144. Обихвіст М. С. Репрезентація «феміністичного» та «фемінного» в жіночих образах роману Салмана Рушді «Останнє зітхання мавра». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC 2017 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 125–129.
145. Обихвіст М. С. Жіночі художні образи роману С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» у ракурсі постколоніальних студій. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменство («Постколоніальні стратегії»): Тези доповідей IV міжнародної наукової конференції, м. Харків, 6 – 7 квітня 2018 року*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2018. С. 93–94.
146. Омельченко О. В. Відтворення латиноамериканських реалій роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» в українському перекладі. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ: Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2012. № 2. С. 248–254.
147. Оржицький І. О. Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках XX століття. Харків: Майдан, 2016. 354 с.
148. Оржицький І. О. Сервантесівські мотиви у Г. Гарсія Маркеса та каталонський чинник у обох митців: до питання про культурну матрицю.

- Vsesvit*. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2013. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/527/41/> (дата звернення: 20.08.2017).
149. Павличко С. Теорія літератури. Канон з погляду боротьби центру і маргінесу. URL: <http://lib.rus.ec/b/430214/read> (дата звернення: 05.11.2017).
 150. Пасечник В. Мо Янь: первое знакомство. *Вопросы литературы*. Москва: ВШ, 2013. № 5. С. 100–102.
 151. Петровский И. М. Поэтика Габриэля Гарсиа Маркеса : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии». Москва. 1987. 22 с.
 152. Плавский З. И. Испанская литература XIX – XX веков: учеб. пособие. Москва: Высш. школа, 1982. 247 с.
 153. Плужникова К. Н. Эволюция поэтики чуда в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса в 1990–2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)». Москва, 2013. 22 с.
 154. Покальчук Ю. В. Сучасна латиноамериканська проза. Київ: Наукова думка, 1978. 280 с.
 155. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: монография. Москва: Сов. писатель, 1986. 480 с.
 156. Поляков О. Ю. Имагология и компаративистика (о национальных стереотипах в диалоге культур). *Русско-зарубежные литературные связи*: межвуз. сб. науч. тр. Нижний Новгород: НГПУ, 2010. Вып. 4. С. 170–172.
 157. Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах: От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации. Москва: Мир, 1979. 512 с.
 158. Пронин В. А. Современный литературный процесс за рубежом. Москва: МГУП, 2000. URL: <http://hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/part-005.htm#i517> (дата обращения: 17.06.2017).

159. Протокилова Е. А. Культурная идентичность в современной латиноамериканской литературе: автореф. дис.... канд. філос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Ростов-на-Дону, 2013. 39 с.
160. Рушди С. Джозеф Антон. Санкт-Петербург: Астрель, 2012. 864 с.
161. Рушди С. Шаг за черту. Санкт-Петербург: Амфора, 2010. 528 с.
162. Рюткенен М. Гендер и литература : проблема «женского письма» и «женского чтения». URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_2.htm. (дата обращения: 21.03.2017).
163. Рябченко О. Н. Литература Северо-Востока КНР в период реформ. *Ойкумена. Регионоведческие исследования*. Москва: ВШ, 2009. № 3. С. 40–51.
164. Саховская А. А. Творчество Чжан Цзе в контексте китайской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литературы азиатского региона)». Москва, 2008. 24 с.
165. Серебряков Е. А. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н.э. – начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературоведческие и культурологические термины в иероглифическом написании, русской транскрипции и переводе. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2005. 333 с.
166. Скорик М. М. Основы теорії гендеру. Київ: К.І.С., 2004. 536 с.
167. Современный китайский роман: Хань Шаогун, Цзя Пинва, Лю Чжэньюнь. Китай. 2014. URL: http://www.kitaichina.com/se/txt/2014-08/05/content_633233.htm (дата обращения: 21.08.2017).
168. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 2002. С. 714–716.
169. Станченко Л. В знании культуры преодоление комплекса недоверия. URL: http://www.kitaichina.com/se/txt/2015-06/03/content_690855.htm (дата звернення: 10.07.2017).
170. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX – н. XXI в. *Вісник Харківського*

- національного університету імені В. Н. Каразіна. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2013. № 67. С. 191–196.*
171. Сторожук А. Г. Три учения и культура Китая. Санкт-Петербург: Береста, 2010. 552 с.
 172. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 487 с.
 173. Теорія літератури / за наук.ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
 174. Терел Л. Мова і влада. Антологія феміністичної філософії / пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Основи, 2006. С. 179–184.
 175. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа: дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». Екатеринбург, 2008. 207 с.
 176. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика. *Знание. Понимание. Умение*. Москва: Московский гуманитарный университет, 2015. № 3. С. 120–129.
 177. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 574 с.
 178. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства : навч. посіб. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. С. 6–20.
 179. Улюра Г. Фемінна альтернатива: робота з каноном. URL: <http://bibl.kma.mk.ua/pdf/naukpraci/movoznavstvo/2008/80-67-5.pdf> (дата звернення: 19.10.2017).
 180. Уолперт С. Индия. История, культура, философия. Санкт-Петербург: Азбука, КоЛибри, 2013. 320 с.
 181. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2010. № 4. С. 975–978.

182. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 352 с.
183. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / пер. с англ. А. Зверев, В. Харитонов, И. Ильин. Москва: Прогресс, 1978. 325 с.
184. Фарино Е. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
185. Фока М. В. Природа магічного у творчості Г. Гарсія Маркеса. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2017. № 26. С. 116–119.
186. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. 2001. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Fr_O/05.php(дата обращения: 21.08.2017).
187. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 449 с.
188. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. URL: http://royallib.ru/read/fuko_mishel/volya_k_istine___po_tu_storonu_znaniya_vlasti_i_seksualnosti.html#0 (дата обращения: 21.08.2017).
189. Фуко М. Говорящий пол (Сексуальность в системе микрофизики власти). Современная философия (Главы из книги «История сексуальности»). Т. 1. Харьков: Ф-Пресс, 1995. С. 148–163.
190. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: ВШ, 1999. 400 с.
191. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. 1996. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=61484>(дата обращения: 21.08.2017).
192. Хассан І. Сучасний літературний процес. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературний і культурний аспекти. Американська література після середини XX століття. 1999. Київ: Kyiv Publishing: “Dovira”, 2000. С. 19–28.
193. Хузиятова Н. К. Становление и развитие модернизма в современной китайской литературе. *Вестник Челябинского государственного*

- университета. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2008. № 36. С. 143–147.
194. Цыренова Д. С. Магический реализм в творчестве Мо Яня. *Вестник Бурятского госуниверситета*. Улан-Удэ: Бурятский государственный университет, 2010. № 8. С. 134–137.
 195. Цыренова Д. С. О влиянии творчества Уильяма Фолкнера на творчество Мо Яня. *Вестник Бурятского государственного университета. Серия «Востоковедение»*. Улан-Удэ: Бурятский государственный университет, 2009. Вып. 8. С. 219–223.
 196. Чемякин Е. Ю. Образ мультикультурного человека в постколониальном дискурсе (на примере произведений Салмана Рушди). *Исторический ежегодник*. Новосибирск: Институт истории СО РАН, 2011. С. 25–34.
 197. Чодороу Н. Воспроизводство материнства: психоанализ и психология гендера. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. 496 с.
 198. Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/magicheskii-realizm-v-sovremennoi-britanskoi-literature-anzhela-karter-salman-rushdi> (дата обращения: 21.08.2017).
 199. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 2002. С. 680–702.
 200. Юнг К. Брак как психологическое отношение. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/brak.php (дата обращения: 21.08.2017).
 201. Юрияк А. Б. Літературний твір і його автор: монографія літературного факту і критичні нариси. Буенос-Айрес: Перемога, 1955. 288 с.
 202. Юрлов Ф. Н. История Индии. XX век. Москва: Институт востоковедения РАН, 2010. 324 с.

203. Юрлова Е. С. Женщины Индии. Традиции и современность. Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. 520 с.
204. Юхимук Я. Неміметичний екфразис у романах П. Хьога і В. Орлова. *Літературознавчі студії*. Київ: Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2015. № 44. С. 378–388.
205. Юхимук Я. В. Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (компаративний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ, 2017. 20 с.
206. Янь Мо. Большая грудь, широкий зад. Санкт-Петербург: Амфора, 2013. 831 с.
207. Янь Мо. Нобелевская лекция «Сказитель». *Иностранная литература*. Москва: Иностранка, 2013. № 5. С. 254–267.
208. Abdiu M. La dinamica del cosmos femenino en la obra de Gabriel García Márquez. *La manzana de la discordia*. 2016. № 11. P. 64–79.
209. Adès R. Winnicott: The 'good-enough mother' radio broadcasts. URL: <http://www.oxfordclinicalpsych.com/page/featured-article-winnicott-the-goodenough-mother-radio-broadcasts> (Last accessed: 15.08.2017).
210. Andrade Molinares M. Patriarcado y construcción social de la feminidad en la novela El amor en los tiempos del cólera. *La manzana de la discordia*. 2016. № 11. P. 83–94.
211. Belsey C. The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. New York: Basil Blackwell, 1989. 312 p.
212. Berman P. Telling the tale. 2017. URL: <http://www.nytimes.com/2009/06/07/books/review/Berman-t.html>. (Last accessed: 15.08.2017).
213. Bhabha H. Nation and Narration. Oxon: Routledge, 1990. 327 p.
214. Bloom H. Salman Rushdie. Chelsea House Publishers, 2003. 291 p.

215. Cabello Pino M. Motivos y topicos amatorios clasicos en El amor en los tiempos del cólera. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2010. 365 p.
216. Cheng M. Literary modernity: studies in Lu Xun and Shen Congwen: PhD thesis. Vancouver, 1999. 276 p.
217. Colorado P. A. The Gabriel Garcia Marquez's Work Revised by Angel Rama and the Reception of his Criticism in Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*, 2012. No. 30. P. 109–128.
218. Culler J. Literary Theory. A very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2000. 149 p.
219. Droogan J. Memory, History, and Identity in the Post-religious Universe of Salman Rushdie's *Midnight Children*. *Literature & Aesthetics*. 2009. № 19. P. 202–216.
220. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003. 234 p.
221. García Márquez G. El amor en los tiempos del cólera. URL: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/garcia_marquez/colera.pdf. (consultado el: 10.01.2018).
222. García Márquez G. Vivir para contarla. Barcelona: Debolsillo, 2010. 528 p.
223. Goldblatt H. Mo Yan in Translation: One Voice among Many // *Chinese Literature Today*. URL: <https://www.ou.edu/clt/03-01/intro-howard-goldblatt.html> (Last accessed: 15.08.2017).
224. Habib M. A. R. A History of Literary Criticism. From Plato to the Present. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 234 p.
225. Hernawati M. Character Development of Florentino Ariza as Seen in Gabriel Garcia Marquez's *Love in the Time of Cholera*. *Lexicon*. 2013. Vol. II. Issue 1. P. 1–11.
226. Kaiser M. Don't Believe a Word I Say: Metafiction in Contemporary Chinese Literature. Oregon: University of Oregon, 2011. 115 p.

227. Koloze J. Abortion in Selected Works by Mo Yan of the People's Republic of China. *International Journal of Arts and Sciences*, 2010. № 3. P. 385–396.
228. Kong S. Journey within: the inward turn of the contemporary Chinese novel: PhD thesis. Vancouver, 1996. 260 p.
229. Kristeva J. Motherhood today. URL: <http://www.kristeva.fr/motherhood.html> (Last accessed: 15.08.2017).
230. Leung L. Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation. 1994. URL: <https://www.questia.com/read/97563918/morning-sun-interviews-with-chinese-writers-of-the> (Last accessed: 15.08.2017).
231. Literary Theory: an Anthology / edited by J. Rivkin and M. Ryan. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 1313 p.
232. Love in Time of Cholera // Spark Notes. URL: <http://www.sparknotes.com/lit/cholera/> (Last accessed: 15.08.2017).
233. Marinescu R. Forging National Identity. Salman Rushdie and (Post)colonial Violence. *Cultural and Literary Studies*. 2007. № 1. P. 90–102.
234. Marzec R. An Ecological and Postcolonial Study of Literature: from Daniel Defoe to Salman Rushdie. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 200 p.
235. Munsterberg M. Writing about Art. Ekphrasis. 2000. URL: <http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html> (Last accessed: 15.08.2017).
236. Nobel Prize in Literature 1982. Gabriel García Márquez. 1982. URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/press.html (Last accessed: 15.08.2017).
237. Nobel Prize in Literature 2012. Mo Yan. 2012. URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/ (Last accessed: 15.08.2017).
238. Nobel Prize in Literature 2017. Kazuo Ishiguro. 2017. URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/ (Last accessed: 15.08.2017).

239. Obykhvist M. Ekphrasis as the Instrument for the Representation of Characters' Inner World in the Novel the Moor's Last Sigh by Salman Rushdie. *Intellectual Archive*. Canada, Ontario. 2017. № 5. P. 33–37.
240. Obykhvist M. Female Female Characters in the Novel The Moor's Last Sigh as the Key Element to Revealing Indian Identity. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. Kharkiv: V. N. Karazin National University, 2017. № 2(1). P. 52–68.
241. Patrascu E. Religious Infamy as Failed Apprehension in Salman Rushdie's The Satanic Verses. *Hermeneia*. 2012. № 12. P. 177–187.
242. Pynchon T. The Heart's Eternal Vow // The New York Books Review. 1988. URL: <http://www.nytimes.com/1988/04/10/books/the-heart-s-eternal-vow.html?pagewanted=all> (Last accessed: 15.08.2017).
243. Rocha P. A. Salman Rushdie: a Critical Study of his Novels (PhD Thesis) Goa: Goa University, 2008. 296 p.
244. Roy M., Roy A. G. Bombay in Salman Rushdie's Novels: a Study from Global Perspective. *Globalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*. 2014. № 3. P. 1–17.
245. Rushdie S. Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991. New York: Granta Books, 1992. 348 p.
246. Rushdie S. The Moor's Last Sigh. New York: Vintage Books, 1997. 436 p.
247. Said E. W. Orientalism. New York: Vintage Books, 1979. 369 p.
248. Salman Rushdie Full Interview. On Truth, Beauty, the Ethics Instinct, Universal Humanity and More. 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NJ-atgJaAzk> (Last accessed: 10.12.2016).
249. Sparks S. Translating Mo Yan: An Interview with Howard Goldblatt. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt/#!> (Last accessed: 10.08.2017).
250. Thiara N.W. Salman Rushdie and Indian Historiography. Writing the Nation into Being. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 369 p.

251. Tyson L. Critical Theory Today. A User Friendly Guide. New York: Routledge, 2006. 369 p.
252. Vargas Llosa M. García Márquez: lengua y estructura de su obra narrativa. Madrid, 1971. URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Garc%C3%ADa_M%C3%A1rquez:_historia_de_un_deicidio (consultado el: 10.01.2018).
253. Yongmei Jiang. The Globalization of Chinese Culture and Goldblatt's Translation of Chinese Literature: a Case Study of Big Breasts and Wide Hips. *Theory and Practice in Language Studies*, 2015. № 5. P. 1286–1290.
254. Yu Z. Subversion, Transcendence, and Rejection. History in the fiction of contemporary Chinese avant-garde writers Su Tong, Yu Hua, and Ge Fei: PhD thesis. Vancouver, 2008. 423 p.
255. 柯倩婷身体的性别政治——论莫言《丰乳肥臀》. *20 世纪文学与中国妇女*. 艾晓明主编. 天津: 天津人民出版社, 2007. 143 – 162 页.
256. 莫言. 丰乳肥臀: [小说] / 莫言. 上海: 上海文艺出版社, 2014. 622 页.
257. 莫言. 红高粱家族: [小说] / 莫言. 上海: 上海文艺出版社, 2012. 352 页.
258. 莫言. 我的《丰乳肥臀》 [电子材料] // 长江日报. 2012. 网址: http://book.ifeng.com/yeneizixun/detail_2012_10/19/18385190_0.shtml (дата звернення: 21.08.2017).
259. 莫言. 莫言谈创作: 亲人是小说原型《丰乳肥臀》献母亲 [电子材料] // 中国新闻网. 2012. 网址: <http://culture.people.com.cn/n/2012/1208/c172318-19831550.html> (дата звернення: 21.08.2017).
260. 莫言. 研究材料/ 总主编孔范今、吴义勋. 济南: 山东文艺出版社, 2006. 391 页.
261. 莫言. 莫言作品精选: [小说集] / 莫言. 武汉: 长江文艺出版社, 2013. 314 页.

ДОДАТКИ

Список праць за темою дисертації:

Основні публікації

1. Обихвіст М. С. Єдність людини та природи у романі Мо Яня «Країна вина». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2014. Випуск 1 (77). Частина 2. С. 115–123.
2. Обихвіст М. С. Символи в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання в час холери». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2015. Вип. 26. С. 243-246.
3. Обихвіст М. С. Функції концепту "кохання" у розкритті жіночих образів (на матеріалі роману Габріеля Гарсія Маркеса "Кохання під час холери"). *Від бароко до постмодернізму*. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. XXI. С. 162–166.
4. Обихвіст М. С. Роль матері як невід’ємний аспект «соціалізації» жінки у романах С. Рушді «Останнє зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: Серія Літературознавство*. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2017. Випуск 2 (86). Частина 2. С. 186–196.
5. Обихвіст М. С. Еволюція жіночих образів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Література в контексті культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2017. Вип. 28. С. 183-189.

6. Обихвіст М. С. Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня «Кохання під час холери». *Султанівські читання: збірник статей*. Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2017. Вип. VI. С. 203–209.

7. Obykhvist M. Ekphrasis as the Instrument for the Representation of Characters' Inner World in the Novel the Moor's Last Sigh by Salman Rushdie. *Intellectual Archive*. Canada, Ontario. 2017. № 5. P. 33–37.

Додаткові публікації

8. Обихвіст М. С. Единство человека и природы в романе Мо Яня «Страна вина». *Дев'ятнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця, м. Харків, 25 – 26 лютого 2014 року*. Харків: СПДФО Ізрайлев Є. М., 2014. С. 85–86.

9. Обихвіст М. С. Символи в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання під час холери». *Література в контексті культури: матеріали конференції, м. Дніпропетровськ, 23–24 квітня 2015 року*. Дніпропетровськ: Адверта, 2015. С. 75–76.

10. Обихвіст М. С. Елементи міфологічного безсвідомого у романі Мо Яня «Країна вина». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC2015 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2015. С. 268–271.

11. Обихвіст М. С. Метафора у сучасному китайському романі (на матеріалі роману Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці»). *Каразінські читання: людина. Мова. Комунікація: Тези доповідей XV наукової конференції з міжнародною участю, м. Харків, 5 лютого 2016 року*. Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 132–133.

12. Обихвіст М. С. Образ матері як символ Батьківщини у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменство («Горизонт очікування»): Тези доповідей II міжнародної наукової конференції, м. Харків, 8–9 квітня*

2016 року. Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2016 . С. 55–56.

13. Обихвіст М. С. Репрезентація «феміністичного» та «фемінного» в жіночих образах роману Салмана Рушді «Останнє зітхання мавра». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації: матеріали II Міжнародної наукової конференції ELLIC 2017 / за заг.ред. Н. Я. Яцків*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 125–129.

14. Obykhvist M. Female Characters in the Novel The Moor's Last Sigh as the Key Element to Revealing Indian Identity. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. Kharkiv: V. N. Karazin National University, 2017, № 2(1). P. 52–68.

15. Обихвіст М. С. Рецепція жіночих образів у романі Мо Яня «丰乳肥臀». *Всеукраїнська науково-практична конференція «Питання сходознавства в Україні», м. Харків, 6 – 7 квітня 2017 року*. Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 76–77.

16. Обихвіст М. С. Портрет матері очима сина: погляд на роль маері у романах С. Рушді «Прощальне зітхання мавра» та Мо Яня «Великі груди, широкі сідниці». *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменство («Екоцентризм: культура і природа»): Тези доповідей III міжнародної наукової конференції, м. Харків, 7 – 8 квітня 2017 року*. Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 76–77.

17. Обихвіст М. С. Відображення впливу глобалізаційних чинників на еволюцію жіночих образів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра». *Література в контексті культури: матеріали конференції, м. Дніпро, 20 – 21 квітня 2017 року*. Дніпро: Арбуз, 2017. С. 23.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна конференція «Дев'ятнадцятиміжнародні читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 25-26 лютого 2014 р.).
2. XIII Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 7 лютого 2014 р.).
3. VI Международная научная конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока» (Санкт-Петербург, 23-25 июня 2014 г.).
4. XIV Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 27 березня 2014 р.).
5. I Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» (Харків, 2-3 квітня 2015 р.).
6. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 23-24 квітня 2015 р.).
7. XV Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання. Людина, мова, комунікація» (Харків, 5 лютого 2015 р.).
8. II Міжнародна наукова конференція «Художні феномени світової літератури: перехід мови в письменництво («горизонт очікування»))» (Харків, 8-9 квітня 2016 р.).
9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 6-7 квітня 2017 р.).
10. III Міжнародна наукова конференція «Художні феномени світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» (Харків, 7-8 квітня 2017 р.).
11. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 20-21 квітня 2017 р.).
12. Всеукраїнська науково-практична конференція «Питання сходознавства в Україні» (Харків, 29-30 березня 2018 р.).

13. IV Міжнародна наукова конференція «Художні феномени світової літератури: перехід мови в письменництво («Постколоніальні стратегії»))» (Харків, 6-7 квітня 2018 р.).
14. Розширене засідання кафедри романської філології та перекладу й кафедри східних мов та міжкультурної комунікації Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (12 березня 2018 року).