

*Гльницька М. Б.,**викладач кафедри китайської мови і перекладу
Київського університету імені Бориса Грінченка*

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЧЖАН АЙЛІН

Анотація. Статтю присвячено аналізу творчості китайської письменниці-емігрантки в Америці Чжан Айлін (張愛玲 Zhang Ailing, 1920–1995 pp.). Основною метою даної роботи є виявлення та характеристика художніх методів і прийомів вираження психологічної прози Чжан Айлін. Об'єктом дослідження цієї статті є художня проза Чжан Айлін 1940–1950-х років як вираження психологічної палітри її творчості. Наші результати базуються на аналізі оригінальних прозових текстів мисткині, а саме твори Чжан Айлін «Хіть і пересторога» («色、戒», 1950), «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋», 1943), «Золоті кайдани» («金锁记», 1943), «Чай з пелюстками жасмину» («茉莉香片», 1943). Дослідження має три завдання. По-перше, проаналізувати східні та західні риси у творчості письменниці. По-друге, проаналізувати, як тілесність відображає психологічний внутрішній стан прозових героїв письменниці. По-третє, описати феномен інтермедіальності як відображення психологічних станів творів Чжан Айлін. Творчість Чжан Айлін репрезентує національну модель жіночої літератури як особливий культурно-естетичний феномен, що відображає процеси переосмислення гендерних стереотипів і водночас віддзеркалює складний психологічний простір китайських письменниць в період руйнування традиційної системи цінностей і сприйняття сильного впливу західної цивілізації. Чжан Айлін в своїй творчості за допомогою переживань героїв пробуджувала їх свідомість. Результати дослідження показали, що проза Чжан Айлін синтезує риси західного модернізму. Чжан Айлін використовувала традиційний метод відображення думок і переживань в описаному пейзажі. Ми з'ясували, що на її прозу вплинула класична китайська література. Проза Чжан Айлін має проміжну структуру багатшарового тексту. Колір та освітлення в прозі Чжан Айлін – дуже символічні, кожна деталь опису інтер'єру несе в собі прихований сенс, а також характеризує характер героїв авторки.

Ключові слова: тілесність, інтермедіальність, символізм, особистість, синестезія, багатоклірність, постімпресіонізм.

Постановка проблеми. Чжан Айлін – китайська письменниця-емігрантка ХХ століття. На її творчість вплинула як китайська, так і західна літератури. У її творах є і серйозні роздуми, і просто короткі історії, в яких є і особисте переживання письменниці, і пошук істини. Слід також сказати, що після імміграції до Америки письменниця була відірвана від літературних кіл Китаю. У її ранніх творах розкриваються всі темні сторони європеїзації китайських міст, а за змістом і художніми цінностями її твори й досі цікаві читачеві з глибоким розумінням різних сторін життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному літературознавстві, яке оновлюється як в теоретико-методо-

логічному, так і в історико-літературному аспектах, активно досліджується образ нової жінки Китаю середини ХХ століття і література Далекого Сходу (Ісаєва Н.), концепція альтернативного кохання – це пошук гармонії у творчості Чжан Айлін (Шенон М. Канелла), активно перекладаються твори письменниці (Урусов В.). Про її життя та творчість також можна дізнатися з творчості китайських емігрантів в Америці: Лео Оу-фан Лі, Лілі Сяо Хонг Лі та інших.

Мета статті – на основі аналізу оригінальних прозових текстів Чжан Айлін з'ясувати художні методи та прийоми вираження психологізму у творах, виявити ознаки інтермедіальності та тілесності на прикладі творчості Чжан Айлін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Синтез східних і західних елементів зробив твори Чжан Айлін унікальним явищем свого часу, дозволивши їй стати одним із небагатьох посередників між китайською культурою та рештою світу. Її витончена і складна проза змогла поєднати ці два початки і отримати новий культурний феномен, абсолютно відмінний від того, що було раніше. Письменниця не лише відображає дійсність, але й ретельно її досліджує. При цьому Чжан Айлін завжди залишається осторонь, даючи можливість читачеві оцінити прочитане самостійно.

Відповідно до особливості індивідуального художнього стилю творів Чжан Айлін, ми хотіли б відзначити західні та східні риси в творах Чжан Айлін, тілесність та інтермедіальність.

Чжан Айлін зазнала впливу Заходу, тому міцний фундамент китайської та західної культур дозволяє письменниці глибоко відобразити конфлікт між китайською традиційною та сучасною культурою, а також виразити суть китайських традиційних романів та художніх прийомів сучасних західних творів в художньому вираженні. У творчості письменниці дуже вдало поєдналися мова традиційної китайської прози та художні прийоми сучасних західних творів [1, с. 32].

Герої Чжан Айлін – звичайні, слабкі духом люди. Такі герої ідентифікують людей того періоду. «Сон в червоній вежі» (红楼梦), «Цзін Пін Мей» (金瓶梅) та інші класичні китайські романи огорнуті наскрізь мотивом великої скорботи та безлюдним кінцем світу [2, с. 25]. Художня проза Чжан Айлін наповнена порожнечою і спустошенням, її герої не знають, коли їм доведеться пережити важку біду та горе.

Тілесність як відображення психологічних станів: розвиток теми кохання в прозі китайських письменників кінця 1970-х – початку 1980-х років засвідчило прагнення подолати гендерні стереотипи колективної свідомості посттоталітарного (після «культурної революції») суспільства та відновити ідентичність людства [2, с. 237].

Традиційно вважають, що термін «інтермедіальність» ввів Ааге (Oge) А. Ханзен-Льове в статті «Проблема кореляції сло-

весного та зображального мистецтва на прикладі російського модерну» (1983). Однак подальше дослідження генези поняття виявило, що ще в 1965 році Д. Хігінс вжив слово «intermedia», під яким мав на увазі злиття кількох видів мистецтва. Сам Д. Хігінс посилається на доробок письменника-романтика С.-Т. Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «intermedium» у його автентичному значенні – «посередник» [3, с. 52]. Префікс «інтер» у цих лексемах означає «між», тобто дослівно «інтермедіальність» може бути перекладена на українську мову як «міжмедіальність». Термін утворився, очевидно, за аналогією до поняття «інтертекстуальність», коли актуальною стала потреба розмежування міжтекстових і міжмистецьких зв'язків.

За А. Ханзен-Льове, інтермедіальність – це переклад (з мови одного виду мистецтва на мову іншого) в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті. Отже, ключовим словом у цій дефініції є «переклад», однак, як показує практика, переклад є складником концепту з ширшим семантичним полем – взаємодія.

В українському літературознавстві альтернативною є дефініція В. Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [4, с. 26]. Крім того, слід враховувати, що інтермедіальність – це не тільки явище культури, а й методологія літературознавчого аналізу, який базується на типології міжмистецьких зв'язків. [5, с. 16–17].

Е. Сіксу говорить про жіночу мову як особливу музику, що є частиною феномену інтермедіальності: «У жіночій мові, як і в листі, присутній елемент, який ніколи не перестає резонувати, який, як тільки він глибоко торкнувся нас, опанував нами, безперервно зберігає силу руху – цей елемент є пісня: Перша музика від Першого голосу любові, що живе в кожній жінці. Чому така привілейована зв'язок з голосом? Тому що жодна жінка не вибудовує стільки рівнів захисту проти власних імпульсів, скільки чоловік. Жінка не будує стіни навколо себе, не відмовляється від задоволення із доцільності, як чоловік» [6].

Твори Чжан Айлін занурюють читача у конкретне середовище, експресивні обставини та змушують читача відчувати почуття персонажів. Цей метод відображення думок і переживань в описуваному пейзажі походить з ліричної поезії давнього Китаю.

Наприклад в повісті «Кохання в зруйнованому місті» («倾城之恋», 1943) присутні елементи стародавніх китайських віршів із «Книги пісень» («诗经», XII–VI ст. до н. е.), а саме «Пісні Царства Юн: Кипарисовий човник» («诗经·郡风·柏舟») та «Пісні Царства Вей: Удари звучать далекі, далекі» («诗经·邶风·击鼓»), де в першому вірші оспівується становище жінки, а в другому – про крик положення людини перед обличчям ірраціональності (див. таблицю 1):

Таблиця 1

«Пісні Царства Вей: Удари звучать далекі, далекі»
(«诗经·邶风·击鼓»)

死生契阔——与子相悦，	Життя або смерть нам розлука несе, Слово ми дали, зібравшись в похід.
执子之手，与子偕老。	Думав, що, руку стискаючи твою, Зустріч з тобою я старість мою.

Чжан Айлін майстерно та винахідливо трансформує традиційні погляди на шлюб за домовленістю між батьками *сян'юе* (相悦) в обітницю жити до глибокої старості разом *ченшо* (成说) лише між чоловіком та дружиною. Проте в повісті «Кохання в зруйнованому місті» значення обітниці *ченшо* Фань Лююаня набуває дещо іншого смислового відтінку: Бай Люсу (白流苏) в міру свого традиційного виховання вважає, що Фань Лююань (范柳原) лише фліртує та грається із нею. Дівчина розуміє, що біля себе дуже важко утримати чоловіка без офіційного шлюбу, тому вона наполягає на шлюбі, інакше їхні стосунки із Лююанем припиняться [10].

У героїв Чжан Айлін немає ніяких планів на майбутнє. Вони лише намагаються схопитись щось справжнє в реальності. Навіть кохання має досить абстрактний зміст.

Чжан Айлін зростала в сім'ї, де панувала атмосфера культури Заходу. З дитинства майбутня письменниця читала західну літературу. Після вступу до університету в Гонконзі вчителі наполегливо радили Чжан Айлін вивчати роботи сучасних західних письменників таких як Сомерсет Моєм тощо. Британська та американська культури поступово вплинули на внутрішній світ Чжан Айлін. Це дозволило їй сприйняти позитивне ставлення до західної модерністської літератури і мистецтва і поглянути на життя очима західних модерністів. Тому Чжан Айлін за допомогою художніх засобів психологізму виражає особливу увагу до внутрішнього світу героїв.

Приклад *психологічного інтер'єру* знаходимо у повісті «Кохання в зруйнованому місті»:

Приклад 1. 两旁垂著朱红对联，闪着金色寿字团花，一朵花托住一个墨汁淋漓的大字。在微光里，一个个的字都像浮在半空中，离著纸老远。流苏觉得自己就是对联上的一个字，虚飘飘的，不落实地。По обидва боки столу звисали яскраво-червоні смужки з золотистими написами, що обіцяють довголіття і процвітання, де кожен з грубесних ієрогліфів спочивав на окремо намальованій кеїтці. У напівтемряві здавалося, що ці ієрогліфи немов плавають в повітрі, віддалившись на велику відстань від полотна. Люсу здалося, що вона схожа на один з цих ієрогліфів, який вільно пливе в повітрі і не може знайти опори [7].

В оповіданні «Чай з пелюстками жасмину» («茉莉香片», 1943) спостерігаємо велику кількість *психологічних портретів* героїв, що підтверджує захоплення Чжан Айлін західним модернізмом:

Приклад 2. 后面那一个座位上坐着聂传庆，一个二十上下的男孩子。说他是二十岁，眉梢嘴角却又有点老态。По заду сидів хлопець років двадцяти, ім'я його Чуаньцин. Але, незважаючи на те, що йому двадцять років, кінчики його брів і куточки губ уже постаріли [8].

Приклад 3. 他顶恨在公共汽车上碰见熟人，因为车子轰隆轰隆开着，他实在没法听见他们说话。他的耳朵有点聋，是给他父亲打的。Він терпіти не міг зустрічатися в автобусі зі знайомими людьми, тому що автобуси завжди їдуть з гуркотом, а він не чув, що йому говорили. Батько часто бив його й у результаті він став глухуватим [8].

Також Чжан Айлін дуже поетично описує матір головного героя Чуаньцина (传庆) – Біло (碧落) із численними метафорами, алегоріями, метоніміями та рефренами:

Приклад 4. 关于碧落的嫁后生涯，传庆可不敢揣想。她不是笼子里的鸟。笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来。她是绣在屏风上的鸟——悒郁的紫色缎子屏风上，织金云朵里的一

只白鸟。年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风中。Про подальшу долю Біло після заміжжя Чуаньцин навіть і не брався думати. Вона ж не птах у клітці. Птах у клітці і то може відкрити клітку і полетіти. Вона – це вищий птах на ширмі – сумний білий птах на ширмі з фіолетового атласу, витканий золотом у хмарах. Йшли роки, її пір'я потемніло, зіпсувалися, їх поїла міль – смерть, і та лише на ширмі [8].

Психологічне авторське зображення може бути втілено різними шляхами, наприклад, проявитися в психологічній авторській оповіді, коли зображується динаміка думок, переживань персонажів. В повісті Чжан Айлін «Кохання в зруйнованому місті» бачимо переживання головної героїні повісті:

Приклад 5. 流苏听她母亲这话风，一味的避重就轻，自己觉得好没意思，只得一言不发。Люсу відчула всю безглуздість своїх слів, і їй нічого не залишалося, як промовчати [7].

В оповіданні «Чай з пелюстками жасмину» бачимо як авторка використовує психологічне авторське бачення:

Приклад 6. 子夜生平最恨人哭，连女人的哭泣他都觉得是一种弱者的要挟行为，至于淌眼抹泪的男子，那更是无耻之尤，因此分外的怒上心头……Цзіє більше всього в житті ненавидів, коли люди плачуть, і навіть, коли плачуть жінки, таких людей він вважав слабаками, які таким чином ховають свої вчинки, і тим більше плачущих чоловіків, він вважав їх нахабами з нахаб, тому він сильно розлютився... [8].

Психологічний пейзаж є доволі поширеним психологічним засобом у прозі Чжан Айлін. В повісті «Кохання в зруйнованому місті» можемо побачити логічний ланцюжок причини-наслідку чому потенційний наречений головної героїні Люсу відноситься до дівчат трохи упереджено:

Приклад 7. 徐太太告诉他们，范柳原从英国回来的时候，无数的太太们急扯白脸的把女儿送上门来，硬要扭给他，勾心斗角，各显神通，大大热闹过一番。这一捧却把他捧坏了。从此他把女人看成他脚下的泥。Тітка Сюй відповіла, що коли Фань Лююань повернувся з Англії, йому проходу не давали матусі, які сватали за нього своїх дочок. Останні наполегливо домагалися його, будуючи один проти одного інтриги і демонструючи кожна свої чудові здібності, так що ажотаж тоді розгорівся не на жарт. Все це погано на нього вплинуло. З тих пір він дивиться на жінок немов на бруд під ногами [7].

Чжан Айлін намагається підсилити психологічну характеристику персонажів за допомогою опису інтонації, якою говорять герої. Наприклад в оповіданні «Чай з пелюстками жасмину» головний герой Чуаньцин не раз перечитує прізвище та ім'я викладача, що змушує хлопця зрештою запам'ятати ініціали викладача:

Приклад 8. 传庆在书面上找到了，读出来道：“言子夜……”他把书搁了下来，偏着头想了一想，又拿起来念了一遍道：“言子夜……”这一次，他有点犹疑，仿佛不大认识这几个字。Чуаньцин на обкладинці книги знайшов ім'я і прочитав: – “Янь Цзіє...” Він відклав книгу, нахилив голову і задумався, потім знову прочитав: – “Янь Цзіє...” Цього разу він трохи вагався, немов погано знав ці ієрогліфи [8].

Чжан Айлін також використовує в своїх творах внутрішній монолог із «крайніми» проявами – рефлексивне внутрішнє мовлення, психологічний самоаналіз, наприклад, в оповіданні «Чай з пелюстками жасмину» ми бачимо, як головний герой Чуаньцин – психологічно зламана фізичним насиллям людина:

Приклад 9. 忍不住又睁大了那惶惑的眼睛，呆瞪瞪望着他父亲。总有一天……那时候，是他的天下了，可是他已经被作践得不像人。... І він, не стримуючи себе, широко розкритими зляканими очима, тільки дивився на свого батька. Усе-таки настане день... коли, влада в родині буде в його руках, але його вже розтоптали і він не схожий на людину. Дивна перемога [8].

Однією з провідних тем західної модерністської літератури є ізолюваність особи, її відчуження і приреченість на непереборну самотність [9, с. 21]. Чжан Айлін в оповіданні «Чай з пелюстками жасмину» показує біль нещасної самотньої хлопця Чуаньцина:

Приклад 10. 他一个人守在窗子跟前，他心里的天也跟着黑下去。说不出的昏暗的哀愁……像梦里似的，那守在窗子前面的人，先是他自己，一刹那间，他看清楚了，那是他母亲。她的前刘海长长地垂着，俯着头，脸庞的尖尖的下半部只是一点白影子，至于那青郁郁的眼与眉，那只是影子里面的影子。然而他肯定地知道那是他死去的母亲冯碧落。Він біля вікна зовсім один, і те світло, що було у нього в душі, померкло, прийшла темрява. Словами не передати, що таке сум в імлі... начебто у сні, та людина біля вікна, спершу то був він сам, але в одну мить він ясно побачив, що то його мати. Її чубчик звисав униз, вона опустила голову, і тільки на загостреній частині її обличчя лежала біла тінь, а сині сумні очі і брови – то була лише тінь у тіні. Проте він точно знав, що то була його померла мати Фен Біло [8].

Чжан Айлін показує модерністське напружене переживання закінченості індивідуального існування і абсурдності життя:

Приклад 11. 但是他现在初次把所有的零星的传闻与揣测，聚集在一起，拼凑一段故事，他方才知道：二十多年前，他还是没有出世的时候，他有脱逃的希望。Але зараз уперше зібрав разом усі роздроблені чутки і здогадки. Просто склав їх в одну історію, він знав тільки одне: більше двадцяти років тому, коли він ще не встиг з'явитися на світ, у нього був шанс врятуватися [8].

В художній прозі Чжан Айлін герої досить нікчемні та сповнені Сартрівської напруги. За Ж.-П. Сартром (1905–1980), відносини між людьми сповнені напруги і боротьби, процес діалектики між суб'єктом і об'єктом знаходиться між суб'єктом і об'єктом і повинні бути один з одним об'єктивними та суб'єктивними. Ж.-П. Сартр вважає, що між людьми є напруга і конфлікти: у сім'ї сваряться через домашні обов'язки, на роботі змагаються щоб отримати підвищення, на національних демократичних виборах кандидати змагаються за владу. У філософському трактаті «Буття і ніщо» («L'Être et le néant», 1943) Сартр вказує на те, що існує два види взаємодій між садизмом і мазохізмом. За Сартром «мазохізм, як і садизм, є прийняттям на себе вини» [10].

В повісті «Золоті кайдани» («金锁记», 1943) головну героїню «схиблену» матір Цяо Ціцяо (曹七巧) можна назвати типовим садистом:

Приклад 12. 七巧与现实失去了接触。虽然一样的使性子，打丫头，换厨子，总有些失魂落魄的。Вона втратила відчуття реальності. Ціцяо мала розгублений вигляд, незважаючи на свої спалахи гніву, під час яких вона була служниця чи змінювала кухарів [11].

У ненормальному сімейному оточенні, незважаючи на її стосунки з родичами, її стосунки з власними дітьми напружені та спотворені:

Приклад 13. 她知道她儿子女儿恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。Вона знала, що її син, донька, родичі зі сторони чоловіка та її кровна рідня ненавиділи її до смерті [11].

Потік її внутрішніх емоційних бажань можна спостерігати лише тоді, коли вона принижує свою невістку:

Приклад 14. 七巧虽然把儿子媳妇描摹成这样热情的一对，长白对于芝寿却不甚中意，芝寿也把长白恨得牙痒痒的。夫妻不和，长白渐渐又往花街柳巷里走动。七巧把一个丫头绢儿给了他做小，还是牢笼不住他。Хоча Ціцяо уявляла собі, що її син та невістка були пристрасною парою, Чан Бай був не дуже задоволений Чи Шоу, а Чи Шоу зі свого боку ненавиділа чоловіка настільки, що аж руки чесались, як хотіла його вдарити. З того часу, як двоє не знаходили спільної мови, Чан Бай знову почав ходити до будинку розпусти. Ціцяо привела додому наложницю для сина. Звали її Цзюань Ер. Тим не менш навіть це не могло втримати його [11].

Удова Цао Ціцяо, її донька та син стали жертвою жорстокого поводження під час репресій усього соціального середовища, так само, як Сартр пояснив в трактаті: «Зловмисник спотворюється, а кривдник користується спотвореним щастям зловживань» [10]. Твори Чжан Айлін підтверджують філософію Сартра про відносини між людьми. Своєрідна життєва свідомість Чжан Айлін в сучасній трагедії під глибоким впливом цієї філософської концепції визначає емоційний тон її художньої прози.

Отже, Чжан Айлін під глибоким впливом класичної китайської поезії використовувала в своїх творах теми та ідеї поезії які мають в собі прихований смисл. Письменниця за допомогою художніх засобів психологізму виражає особливу увагу до внутрішнього світу особистості героїв, внутрішнім монологам героїв, психологічного інтер'єру, прийоми марення, також мисткиня дає психологічну характеристику персонажів за допомогою опису інтонації, якою говорять герої. Мисткиня показує модерністське напружене переживання закінченості індивідуального існування і абсурдності життя та ізоляваність особи, її відчуження і приреченість на непереможну самотність.

Розробка теми кохання у прозі китайських письменниць кінця 1970-х – початку 1980-х років засвідчила прагнення подолати гендерні стереотипи колективної свідомості посттоталітарного (після «культурної революції») суспільства і відновити цінність людської (насамперед жіночої) особистості. Поняття «особистість» розглядається переважно у духовній площині, натомість тілесний чинник залишається поза їхньою увагою. Дослідниця феномену тілесності О. Гомілко слушно зауважує, що тіло відіграє важливу роль у процесі самоідентифікації людини. «Плоть є не менш важливим конститутивним чинником особистості, аніж розум, воля або соціальне середовище» [2, с. 237]. При цьому спростовується стереотип розуміння тілесності як суто біологічного феномену; водночас відкидається й абстрактна ідея тіла, що витісняє його за межі екзистенційного досвіду особи. М. Бахтін у праці «Естетика словесної творчості» говорить про тіло, як цінність і пропонує відмежувати проблему тілесного у художньому просторі від природничих інтерпретацій, залишивши її у площині етичній, естетичній і почасти релігійній [2, с. 237–238]. Важливим тут учений вважає визначення того місця, «котре займає тіло як цінність у єдиному конкретному світі у відношенні до суб'єкта»; таке місце визначається у системі відносин «суб'єкт – об'єкт». За М. Бахтіним, у людській особистості існує два тіла: внутрішнє

(«я-для-себе») і зовнішнє («я – для – інших»). Внутрішнє тіло виражає свідомість / самовідчуття суб'єкта і пов'язане із сукупністю його природних почуттів та бажань. Зовнішнє тіло корелює із самовідчуженням суб'єкта і сприйняттям себе у цінній системі інших. Таким чином, зовнішнє тіло є соціальним конструктом, воно «об'єднане і оформлене пізнавальними, етичними та естетичними категоріями, сукупністю зовнішніх зорових і тактильних моментів, які виступають у ньому пластичними і живописними цінностями» [2, с. 238]. На важливості сприйняття тіла як «складного та мінливого соціального конструкта» наполягає й І. Кон. Тому зображення людської особистості в художньому тексті так чи інакше пов'язане із тією концепцією тіла, яка вироблена наразі соціальною свідомістю.

У проблематиці аналізу тілесності розглядаються питання статусу тілесності, вивчення проблеми тілесності в історичному контексті, інтерпретації тілесності у психоаналітичній практиці, свободи та детермінованості тілесної організації людини в різних культурних просторах, ціннісного змісту тілесності й інших напрямках досліджень. За останні роки значно посилюється соціокультурне спрямування в осмисленні людської тілесності. У рамках цього напрямку тілесність розуміється як соціокультурний феномен – перетворене під впливом соціальних і культурних чинників тіло людини, що володіє соціокультурними значеннями і смислами та виконує певні соціокультурні функції. Численні теоретичні дослідження зазначеної проблематики дають підстави говорити, що «тіло» і «тілесність» мають різноманітне трактування. Більшість визначень акцентують увагу на взаємозв'язку тілесного й душевного складника у людині – на дуалізмі тіла та душі (суб'єкта й об'єкта): «образ тіла», «концепта тіла», «тілесного Я» та «інтернального тіла». Таке широке коло визначень зумовлене тим, що тілесність як феномен можна досліджувати із двох позицій: суб'єктної – як «тілесне», яке виражає себе і своє ставлення до світу в тілесному вияві; об'єктної – як психічний вияв тіла, що формується на підставі власного чуттєвого досвіду тіла. Тілесність є результатом сукупності триєдиної природи людини – фізичного тіла, психіки та соціальної практики. Тіло, яке «відбулося» у соціальному аспекті, перестає бути виключно фізичним, воно набуває соціальної тілесності [12, с. 41].

Британська дослідниця М. Дуглас кваліфікувала тіло базовим засобом класифікації протягом усієї історії людства, основним «кодом» культури. «Соціальне тіло» диктує способи, якими сприймається тіло біологічне. Класифікації соціального статусу значною мірою залежать від моделей представлення тіла в соціальному просторі, а фізичний досвід тіла завжди залежить від соціальних категорій, через які він пізнається. Осмислена в подібному контексті тілесність переходить від рівня біологічного тіла на рівень «соціального тіла», що виступає вже не природним, а культурним феноменом [12, с. 41]. Людина за допомогою тілесної ідентичності існує як система в системі, що дозволяє їй не «зливатися» із системою світу, а сприймати себе певним чином як окремих об'єкт – буття в бутті. Тілесність у своїй конкретній визначеності становить один із вагомих чинників та передумов суспільного життя, а як складний соціально-психологічний феномен містить низку характеристик, серед яких однією із провідних і вагомих є суспільний вимір [1, с. 41].

Е. Сіксу у праці «Сміх Медузи» («The Laugh of the Medusa», 1976) говорить про реабілітацію тілесності в жіночому письмі, про необхідність залучення жінок до процесу писання «самої

себе» [2, с. 254]. У такий спосіб жінка повертає собі власне тіло і правдиво змальовує власні почуття та бажання. Е. Сіксу говорить, що «жінка, позбавлена тіла, німа, незряча, не може битися за себе. Їй відведена роль слуги агресивного чоловіка, його тіні. Послухайте жінку, коли вона говорить на публіці (якщо тільки вона зовсім не розгубилася). Вона не «говорить», вона кидає своє трепетне тіло вперед; вона вивільняє себе, вона летить; всі її істота виливається в голос, і всім своїм тілом вона підтримує життя в «логіці» своїй промові. Її плоть говорить правду. Вона виставляє себе напоказ у всій наготі. По суті, фізично матеріалізує свою думку, означає її тілом. У певному сенсі вона прописує те, що говорить, бо її мовний імпульс заражений непокірною пристрасною силою. Її мова, навіть на «теоретичні», політичні теми ніколи не буває спрощеною, лінійною, узагальненою: вона промальовує свою розповідь в історію [6]...

Текст – це той інтимний реципієнт, який робить все метафори можливими і бажаними, а тіло (тіло? Тіла?) – не більше піддаються опису, ніж Бог, душа або Інше – та частина себе, яка залишає зазор між вами і вами ж, і спонукає вас вписати в скрижалі ваш жіночий стиль. Жінки повинні писати своїм тілом. Вони повинні винайти неприступний мову, який знищить розчленування, коди, класи, риторичку і правила; вони повинні зануритися, врізатися, прорватися, вирватися з обмеженого дискурсу-контролю [6].

Чжан Айлін в оповіданні «Кохання в зруйнованому місті» дуже вдало передає психічний стан головної героїні Люсу за допомогою використання тілесності:

Приклад 15. 白流苏在她母亲床前凄凄凉凉跪著，听见了这话，把手里的绣花鞋帮子紧紧按在心口上，戳在鞋上的一枚针，扎了手也不觉得疼，小声道：「这屋子可住不得了！……住不得了！*Бай Люсу все ще стояла на колінах перед ліжком матері. Почувши ці слова, вона міцно притиснула до грудей вишитий черевичок, встромлена у нього голка вколола їй руку, але вона не відчула болю, лише тихо промовила: “Не можу більше перебувати в цьому будинку! Не можу!”* [7].

Отже, під тілесністю розуміємо одухотворене тіло, яке виявляється в живому русі. Людська тілесність – це результат процесу онтогенетичного, особистісного розвитку, у широкому сенсі – історичного розвитку, виражає культурну, індивідуально-психологічну і смислову складові унікальної людської істоти.

Чжан Айлін говорить про свою схильність до інтермедіальності в есеї «Мрія про талант» («*有文，有识，有趣——凤凰副刊*», 1939): «*九岁时，我踌躇着不知道应当选择音乐或美术作我终身的事业。看了一张描写穷困的画家的影片后，我哭了一场，决定做一个钢琴家，在富丽堂皇的音乐厅里演奏。对于色彩，音符，字眼，我极为敏感。当我弹奏钢琴时，我想像那八个音符有不同的个性，穿戴了鲜艳的衣帽携手舞蹈。我学写文章，爱用色彩浓厚，音韵铿锵的字眼，如“珠灰”，“黄昏”，“婉妙”，“splendour”（辉煌，壮丽），“melancholy”（忧郁），因此常犯了堆砌的毛病。У дев'ять років я перебувала в нерішучості через те, що не знала, що ж слід вибрати справою свого життя: музику або образотворче мистецтво. Після того, як я подивилась фільм про труднощі і потреби художника, я розплакалася і вирішила стати піаністкою, щоб виступати в розкішному концертному залі, де звучатимуть музичні інструменти. Я була чутлива, тонко відчуючи колір, музику і слова. Коли я грала на піаніно, я хотіла бути подібна цим восьми нотам, кожна з яких має свій неповторний харак-*

тер, вони представлялися мені вирядженими в яскраві вбрання і танцюючими рука об руку. Я вчилася писати твори, мені подобалося використовувати слова з яскравими фарбами і дзвінким вимовою, наприклад: «перлова пил», «жовті сутінки», «дівоча ніжність», «splendour», «melancholy», тому я часто створювала нагромадження і допускала помилки [13].

Проте ми бачимо тут явище синестезії. На думку С. Ворніна таке «широке» розуміння синестезії передбачає наявність певних спільних моментів: один стимул викликає не одне відчуття, а два; одне з відчуттів є адекватним, а друге – неадекватним, вторинним; обов'язковим є перенос якості одного відчуття на інше; у широкому сенсі синестезію слід розуміти як норму та загальнозначиме явище [14, с. 539–540]. Існує також «універсальне» трактування синестезії, згідно з яким це «взагалі будь-яка взаємодія відчуттів». У такому випадку це явище розглядають як «всезагальний феномен», «факт взаємозв'язку відчуттів різних областей чутливості» (Ж.-М. Петефальві, А. Вернер) [14, с. 539–540].

Досліджуючи синестезію, Г. Расніков (2006) розрізняє три феномени, стосовно до яких можна використати поняття синестезії [14, с. 539–540]:

– синестезія як метафора – міжмодальна асоціація, що ґрунтується на інтеріоризованих міжмодальних поєднаннях, які є випрацювані у культурі та в індивідуальному досвіді. Вивчення цього аспекту дає змогу не лише пояснити механізм утворення асоціацій та інтеріоризації культурного та індивідуального досвіду у суб'єктивний простір, але також привести до цілого пласту відкриттів в сфері естетики та сприйняття мистецтва;

– синестезія як довільне неспецифічне відчуття – явище виникнення неспецифічних відчуттів при нетиповій роботі головного мозку. Дослідження цієї сфери синестезії може дати додаткові відомості про роботу головного мозку, будову нейронних шляхів та існуючих фізіологічних взаємозв'язків між різнорідними об'єктами;

– синестезія як механізм попередньої обробки образів – глобальний механізм допредметної оцінки різнорідних об'єктів. Дослідження цього механізму може дати розуміння таким важливим психологічним процесам як сприйняття, розуміння, увага, пам'ять та зрозуміти його включеність у психоемоційну сферу [14, с. 539–540].

Ху Ланьчен (胡兰成) коментує творчість Чжан Айлін: «Їй подобаються картини нової школи, нові картини, створені шляхом формування тіла і вираження кольором символічного значення. Західне модерністське мистецтво наклало великий відбиток на художні твори Чжан Айлін – в кожному пласті яких є своєрідний блиск» [15].

Мова зображення Чжан Айлін має схожість із мовою живопису західних модерністів: П. Сезанна, Ван Гога і П. Гогена. Ці «митці закривають очі перед зовнішнім матеріальним світом і у своїй свідомості спрямовують суб'єктивний погляд на пейзаж» [15].

Світло і колір стали найважливішою мовою живопису для передачі емоцій та почуттів. Символ почав показувати прихований зміст сенсу картини: поєднання мрії та реальності викликає почуття таємничого. Чжан Айлін надзвичайно чутлива до кольору, нот і слів. Вона сформувала особливий стиль письма, який близький до живопису. Авторка за допомогою опису голосу головної героїні Люсу в повісті «Кохання

в зруйнованому місті» передає внутрішнє напруження та психологічний стан дівчини:

Приклад 16. 她的声音灰暗而轻飘，像断断续续的尘灰吊子。她仿佛做梦似的，满头满脸都挂著尘灰吊子，迷迷糊糊向前一扑，自己以为是枕住了她母亲的膝盖，呜呜咽咽哭了起来道：「妈，妈，你老人家给我做主！ *Її тужливий голос звучав ледь чутно, він переривався, немов то сичав пар, що виривається із закопченого чайника, який висить над вогнем. Сама ж вона, немов уві сні, низько звісила голову, подібно до самого чайника. В напівзабутті вона нахилилася вперед, мабуть уявляла, що наразилася на коліна матері, і, схлипуючи, заголосила: Мамо, мамо, скажи, як мені бути [7].*

Колір в її манері викладу вже не є монохромним, він може показати страшну долю людей. Колір виражає самого автора. В повісті «Кохання в зруйнованому місті» Чжан Айлін майстерно описує свічку, граючись із описаннями кольорів:

Приклад 17.火红的小小三角旗，在它自己的风中摇摆著，移，移到她手指边，她噗的一声吹灭了它，只剩下一截红艳的小旗杆，旗杆也枯萎了，垂下灰白蜷曲的鬼影子。... *червоний язичок полум'я коливався від власних поривів і тягнувся до її пальців, вона різко задула свічку, залишивши її тліти червоним вузликом, нарешті свічка дотліла, і перетворилася на сірувато-білі кільця попелу [7].*

У творах Чжан Айлін люди та неживі предмети мають певне забарвлення. За кольором, який бачать очі стоїть глибоке розуміння письменниці людей і речей. В «Золотих кайданах» дочка деспотичної матері Ціцяо Чан Ань (长安) знаходилась у тьмяному мерехтінні світла і їй було нікуди йти. В її житті все втрачено, залишилась лише їдка печаль. Невдовзі коли Чан Ань знайшла потенціального нареченого, вона відчувала себе щасливою, адже молоді щиро покохали один одного. Проте молодість зів'яла і Чан Ань стала блідою:

Приклад 18. 长安觉得她是隔了相当的距离看这太阳里的庭院，从高楼上望下来，明晰、亲切，然而没有能力干涉，天井、树、曳着萧条的影子的两个人，没有话——不多的一点回忆，将来是要装在水晶瓶里双手捧着看的——她的最初也是最后的爱。 *Чан Ань відчувала, ніби вона дивиться на цей сонячний двір з високого будинку. Картина була чітка, інтимна: дерево без листя, похмура тінь двох людей. Слів не залишилось – є небагато спогадів. У майбутньому вона триматиме в кришталевій пляшці той момент, де вони тримаються за руки. Це була її перша і остання любов [11].*

Представник постімпресіонізму П. Гоген вважає, що речі, зображені в живописі, повинні бути символом, нести певну ідею. Зображене не має бути результатом спостереження за природою. Митець не повинен сліпо підкорятися природі. На картині все повинно бути впорядковано відповідно до символу або інтегровано з природою. Чжан Айлін найбільше захоплювалась тим, як західна школа модерністів за допомогою кольорів виражає смисл. У творах Чжан Айлін колір несе в собі не лише символіку, але прихований сенс [15].

В оповіданні «Хіть і пересторога» («色、戒», 1950) ми бачимо, як Чжан Айлін за допомогою кольору передає емоційний стан головної героїні Цзячжи (佳芝):

Приклад 19. 虽然阴暗，情调毫无。后面一个狭小的甬道灯点得雪亮，照出里面的墙壁下半截漆成咖啡色，亮晶晶的凸凹不平..... *Було темно і незатишно. Далі починався вузький коридор з яскравим освітленням, його криві стіни були наполовину пофарбовані в коричневий колір... [16].*

Поль Гоген написав картину «Більше ніколи», де оголена молода таїтанка лежить на досить багатому ліжку і немов уважно прислухається до того, що відбувається навколо неї. Героїня виглядає настороженою. Вона ніби прислухається до розмови двох людей на задньому плані, особи яких нам майже не видно. Погляд її сповнений печалі і тривоги. Її велике тіло освітлено жовтими променями, що падають на її груди і обличчя. Картина витримана в похмуро-темних кольорових відтінках. Вона ніби створює віяння тривожного почуття, але ніяк не пристрасне платонічне бажання до оголеної дівчини. Деякі дослідники вбачають у написі під картиною і чорному птаху відсилання до найвідомішого твору Едгара По – «Крук», де крук символізує «смерть гарної жінки» [15].

Чжан Айлін зобразила смерть Ціцяо в кінці повісті «Золоті кайдани» так, ніби описала картину П. Гогена. Це своєрідна текстова версія картини Гогена «Більше ніколи». Чжан Айлін описала життя жінки яка кохала, ненавиділа, була божевільною [15]. В кінці повісті авторка використовує метафори, аби передати таємну символіку смерті головної героїні Ціцяо:

Приклад 20. 三十年前的月亮早已沉下去，三十年前的人也死了，然而三十年前的故事还没完——完不了。 *Тридцять років тому місяць вже потонув, так і людина пішла від нас тридцять років тому, проте історія тридцятирічної давності не закінчилась – вона нескінченна [11].*

Чжан Айлін використала символічну форму мистецтва для інтерпретації сцени «смерті красуні» в Китаї, аби змусити читача відчувати тривогу за жінку, важко переживати за долю нещасної. Чжан Айлін сформувала особливий стиль письма, який близький до живопису. Колір в її манері викладу не монохромний, він виражає саму авторку. В творах Чжан Айлін колір несе в собі не лише символіку, але прихований сенс.

Висновки. Чжан Айлін поєднала у своїй творчості елементи західної та східної літератур. Авторка використала у своїх творах теми та ідеї традиційної китайської поезії, які мають прихований зміст. Письменниця, використовуючи художні засоби психологізму, виражає особливу увагу до внутрішнього світу особистості героя, внутрішніх монологів героїв, психологічних інтер'єрів, прийомів, марень Твори Чжан Айлін сповнені модерністським напруженням переживання закінченості індивідуального існування та абсурдності життя, а також у творах є ознаки ізольованості особи, її відчуження і приреченість на непереборну самотність. Важливо також відзначити, що Чжан Айлін сформувала специфічну манеру письма, близьку до живопису, де колір має приховане значення змісту.

Перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Перспективи подальших досліджень вбачаємо в детальному аналізі ранньої та пізньої творчості Чжан Айлін.

Література:

1. Lin, Y. (林以亮, 1995), "Whispering Zhang Ailing", Lin Y., Song Q., Zhejiang Wenyi Publishing House, Hangzhou, pp. 32–45.
2. Ісаєва Н. С. Китайська жіноча проза: ревізія канону : монографія. Київ: Логос, 2018. 445 с.
3. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. Слово і час. 2014. № 11. С. 49–60.
4. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк–Вінниця : Донну, 2015. 153 с.

5. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019. № 81. С. 15–18.
6. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/66416/mod_resource/content/1/cixous-the-laugh-of-the-medusa.pdf (дата звернення: 10.06.2023).
7. URL: <https://u062.com/file/18694317-448830163> (дата звернення: 1.04.2023).
8. URL: <http://www.bwsk.com/mj/z/zhangailing/000/020.htm> (дата звернення: 13.05.2023).
9. Wen R. (温儒敏, 2004), “Zhang Ailing’s “History of Acceptance” on the Mainland in the past two decades”, Wen R., Liu S., *Reread Zhang Ailing*, Shandong Pictorial Publishing House, Jinan, pp. 20–31.
10. Ken Smith Fall for Eileen Chang. Taiwan / Heart of Coral, Hong Kong. 2013. URL: <https://www.ft.com/content/7cb2788a-84b5-11e2-891d-00144feabdc0> (дата звернення: 12.01.2022).
11. URL: <https://share.use.moe/Books/%E8%B1%86%E7%93%A3250/191%E9%87%91%E9%94%81%E8%AE%B0/%E9%87%91%E9%94%81%E8%AE%B0-%E5%BC%A0%E7%88%B1%E7%8E%B2.pdf> (дата звернення: 10.06.2023).
12. Ляськова К. Тілесність як психологічний феномен. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури. 2019. № 1. С. 40–44.
13. URL: https://www.researchgate.net/publication/347251261_On_the_image_of_Shanghai_in_Zhang_Ailing's_novels (дата звернення: 8.04.2023).
14. Штанько К. Типологічні схеми у дослідженні феномену синестезії. Народознавчі зошити. 2013. №3. С. 538–542.
15. URL: <https://gitl.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2022/05/%E5%B5%E6%84%9B%E7%8E%B2%E3%80%88%E8%89%B2%E5%BC%8C%E6%88%92%E3%80%89%E6%8E%A2%E6%9E%90%E5%BC%8D%E5%85%BC%E5%8F%8A%E7%9B%B8%E9%97%9C%E4%B9%8B%E6%AD%B7%E5%8F%B2%E8%A8%98%E8%BC%89%E8%88%87%E6%9D%8E%E5%AE%89%E7%9A%84%E6%94%B9%E7%B7%A8%E9%9B%BB%E5%BD%B1.pdf> (дата звернення: 8.06.2023).
16. URL: <https://www.99csw.com/book/2149/62574.htm> (дата звернення: 12.03.2023).

Ilnytska M. Specificity of nature in Eileen Chang’s artistic prose

Summary. The article is devoted to the analysis of the prose by Chinese emigrant writer in the USA Eileen Chang (张爱玲). The main aim of this paper is to identify and characterize the artistic methods and techniques of expression of psychological prose by Eileen Chang. The research objects of this article are Eileen Chang’s fiction of the 1940s and 1950s as an expression of the psychological palette of her work. Our results are based on the analysis of the original prose texts of Eileen Chang such as: “Lust, Caution” («色、戒», 1950), “Love in a Fallen City” («倾城之恋», 1943), “The Golden Cangue” («金锁记», 1943), “Jasmine Tea” («茉莉香片», 1943). The research has three objectives. Firstly, to analyze Eastern and Western features in the writer’s work. Secondly, to analyze how physicality reflects the psychological state of the writers’ prose characters. Thirdly, to describe the phenomenon of intermedia as a reflection of the psychological states of the Eileen Chang’s works. Eileen Chang’s work represents the national model of women’s literature as a special cultural and aesthetic phenomenon that reflects the processes of rethinking gender stereotypes and at the same time reflects the complex psychological space of Chinese women writers in the period of the destruction of the traditional value system and the perception of the powerful influence of Western civilization. In her work, Eileen Chang awakened the characters’ consciousness with the help of their experience. The result of the research showed that Eileen Chang’s prose synthesizes the features of Western modernism. Eileen Chang used the traditional method of reflecting thoughts and experiences in the landscape described. We found out that the classical Chinese literature had an impact on her prose. Eileen Chang’s prose has an intermediate structure of multilayered text. The color and lighting are very symbolic, every detail of the description of the interior carries a hidden meaning, and also characterizes the character of the author’s characters.

Key words: physicality, intermedia, symbolism, personality, synesthesia, multicolour, post-impressionism.