

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА КИТАЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота магістра з китайської філології
на тему:

**«ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО МОВЛЕННЯ І
СПОСОБИ ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ»**

Допущено до захисту
«___» _____ року

студентки групи МПкит 53-18
факультету сходознавства
освітньо-професійної програми 035
Філологія
за спеціальністю 035.065 Східні мови та
літератури (переклад включно), перша —
китайська

Нагорнюк Анастасії Олегівни

Завідувач кафедри

Науковий керівник:
к. філ. н., доц. Тімкова Т.М.

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

(підпис)

(ПІБ)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ МОВОЗНАСТВІ	9
1.1. Гендерна проблематика в сучасному зарубіжному перекладознавстві	9
1.2. Феномен жіночої прози з позицій гуманітарних студій	21
1.3. Тематична і жанрова типологія сучасної китайської жіночої прози	24
1.4. Ієрогліфічне письмо як етнічна складова китайської культури.	28
1.5. Відображення гендерних стереотипів у мовленні: стратегії, тактики	31
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 1	33
РОЗДІЛ 2. ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО МОВЛЕННЯ	34
2.1. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на фонетичному рівні	34
2.2. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на лексичному рівні	39
2.3. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на граматичному рівні	47
2.4. Відображення гендерних стереотипів жінки у мові	51
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 2	56
РОЗДІЛ 3. СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ ЖІНОЧИХ ТЕКСТІВ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПРОЗИ НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ВАН АНЬІ	57
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 3	69

	3
ВИСНОВОК.....	70
简评.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	75

ВСТУП

Взаємини України з Китаєм за часи незалежності нашої держави набули нового виміру. 2019 рік – проголошений роком Китаю в Україні, враховуючи 25-річницю з нагоди встановлення дипломатичних контактів з Китаєм.

Як результат – український читач почав набагато частіше знайомитися зі справжніми шедеврами сучасної китайської літератури і, зокрема, жіночої, які перестали проходити через радянсько-комуністичну цензуру. Кількість нових художніх творів, як написаних, так і перекладених українською мовою, зросла в рази. Подібний культурно-освітній прорив дав поштовх українським дослідженням у гуманітарній сфері особливо – в літературознавстві та перекладознавстві.

При цьому врахування гендерних аспектів перекладу літературних текстів лише нещодавно почало усвідомлюватися як актуальна проблема сучасного художнього перекладу.

Гендерні дослідження – новий науковий напрямок, що знаходиться на межі багатьох наук. У центрі його уваги – соціальні, культурні, мовні та інші чинники, що визначають поведінку чоловіків і жінок залежно від їхніх уявлень не тільки про свою біологічну стать (sex), а й про гендер (gender), тобто стать соціокультурну. Поняття “гендерні студії” з’являється у другій половині ХХ століття. Воно включає жіночі студії, чоловічі студії, а також квір-студії, що пов’язані з секс-меншинами. Передумовою для дослідження категорії гендеру в художньому перекладі є зміна перекладознавчої парадигми – зміщення акценту з окремих слів, речень, висловлювань до цілих текстів та культур, що вможливило існування множинності перекладацьких інтерпретацій.

Гендерне перекладознавство виникло на основі гендерних досліджень в інших гуманітарних дисциплінах – психології, соціології, літературознавстві, мовознавстві. Під терміном “жіноча література” у дослідженні розуміються художні твори, написані жінками, маємо при цьому на увазі і феміністок, і антифеміністок, і письменниць, які заявляють про свою ніби феміністичну незаангажованість.

Гендерній проблематиці в лінгвістиці значну увагу приділяли такі західні науковці, як Р. Лакофф, С. Ромен, Д. Камерон, Д. Танен, Д. Коутс,

Дж. Сандерленд, Д. Спендер, П. Траджіл, Дж. Холмз та ін. Основні напрямки їхніх досліджень були зосереджені на виявленні та документуванні мовленнєвих характеристик, пов'язаних із гендерною відмінністю чоловіків та жінок.

Вивченням гендерних аспектів художнього перекладу у зарубіжному перекладознавстві займалися Ш. Саймон, С. де Лотбін'єр-Гарвуд, Л. Чемберлен, Л. фон Флотов, Ф. Масард'ї-Кенней, К. Маєр, С. Ж. Левін, Р. Аройо, П. Годайол, Л. Венутті, В. Леонарді, Ж. Сантаемілія, У. Еко, Ж.-М. Гуанвік, М. Волф, Ю. О. Сорокін, О. А. Бурукіна, Ю. С. Куликова, О. Б. Мойсова, Н. Ю. Корабльова, І. В. Денисова, М. В. Єліфьорова та інші.

Серед напрямків західних гендерно перекладознавчих досліджень варто виділити феміністичний переклад, постколоніальний переклад та феміністичну критику перекладу.

Основне завдання феміністичного перекладу – зробити перекладачку видимою в перекладі. В цьому допомагають пояснювальні стратегії перекладу; вони включають в себе виноски, коментарі, передмови, післямови. Завдяки цьому в цільовий текст краще вписується досвід та погляд жінки на історичний, психологічний, політичний контексти.

Серед прихильниць феміністичного перекладу є Ш. Саймон, Б. Годар, Л. фон Флотов, Ф. Масард'ї-Кенней, С. де Лотбін'єр-Гарвуд, С. Ж. Левін. Постколоніальне перекладознавство вбачало основну ціль перекладу в ознайомленні з жіночою літературою країн, що розвиваються (Г. Ч. Співак).

Феміністична критика перекладу основну увагу зосереджувала на дослідженні аспектів викривлення та маніпуляцій з жіночими текстами у перекладі (Р. Аройо, Л. Чемберлен).

В українській науковій думці темі гендерних складових з лінгвістичної точки зору присвячували свої праці А. В. Кирилина, О. Л. Бессонова, Н. Д. Борисенко, Г. І. Емірсуїнова, О. В. Ткачик, А. П. Мартинюк, А. М. Холод, О. О. Тучкова, А. С. Птушка, Т. Г. Лук'янова та інші.

Окремі аспекти гендерної проблематики перекладу на матеріалі здебільшого англійської, німецької, української та деяких інших мов висвітлювали О. Ф. Сизова,

Т. О. Бідна, Л. М. Краморова, Н. Г. Євтушенко, Г. В. Висоцька, О. М. Золотарьова, Н. М. Гоца.

У зарубіжних студіях гендерні аспекти стали однією із ключових проблем теорії та практики перекладу, в першу чергу художнього. В українському перекладознавстві ця тема привертає в останні роки все більшу увагу науковців. Разом з тим, сучасна китайська жіноча проза в українських перекладах ще не була предметом окремого дослідження як із погляду вивчення її загальних перекладацьких особливостей, так і з урахуванням її гендерних складових. Саме це й засвідчує **актуальність теми** нашого дослідження.

Мета роботи – охарактеризувати засоби вираження китайського жіночого мовлення та способи його перекладу українською мовою.

Для досягнення поставленої мети передбачається виконання таких **завдань**:

- ✓ проаналізувати теоретичні засади дослідження перекладу жіночої прози у зарубіжному мовознавстві;
- ✓ охарактеризувати специфіку гендерних перекладознавчих досліджень в Україні;
- ✓ виявити засоби вираження китайського жіночого мовлення;
- ✓ проаналізувати способи перекладу сучасної китайської жіночої прози засобами української мови на лексичному, граматичному, фонетичному і стилістичному рівнях;

Об'єктом дослідження виступає сучасне китайське жіноче мовлення.

Предметом дослідження є засоби вираження китайського жіночого мовлення і способи його перекладу українською мовою.

Матеріалом дослідження обрана китайська жіноча проза, представлена текстами сучасної жіночої прози Ван Аньї.

У дослідженні основними **методами** є перекладацький та зіставний лінгвістичний аналіз вихідних і цільових текстів; контрастивно-перекладацький аналіз застосовується для виявлення мовної асиметрії між оригінальними і перекладеними текстами; трансформаційний метод – для характеристики перекладацьких трансформацій, які дозволяють адекватно відтворювати гендерні

складові тексту; метод оцінювання адекватності і якості перекладу – для визначення критеріїв гендерно адекватного перекладу творів сучасних китайських письменниць.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів і основних положень в університетських курсах лекцій з теорії, історії та практики перекладу, спецкурсах з проблем художнього перекладу, вступу до перекладознавства, теорії міжкультурної комунікації. Результати роботи посприяють подальшому вирішенню практичних проблем з адекватного відтворення гендерних маркерів жіночих художніх текстів, розробці спецкурсів, які потребують залучення гендерної методології аналізу художнього дискурсу, а також практичній роботі перекладачів.

Теоретична значущість данного дослідження обумовлена внеском у вивчення питань, пов'язаних із засобами вираження китайського жіночого мовлення та способами перекладу українською мовою.

Новизна дослідження полягає у тому, що в роботі висвітлено сутність поняття “гендер”, виявлено та схарактеризовано особливості відтворення гендерних маркерів сучасної китайської жіночої прози засобами української мови на лексичному, граматичному і стилістичному рівнях на прикладі творів Ван Аньї. В роботі систематизовано засоби вираження китайського жіночого мовлення та способи його перекладу українською мовою.

Апробація результатів дослідження проводилася в рамках міжнародної студентської науково-практичної конференції “Ab orbem per linguas. До світу через мови” (КНЛУ, 20-22 березня 2019, с. 127-129). Тема доповіді “Засоби вираження китайського жіночого мовлення та способи його перекладу українською”.

Структура роботи включає в себе вступ, три розділи і висновки до кожного з них, загальні висновки, резюме та список використаних джерел.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, розкрита актуальність даного дослідження, визначено мету та завдання, об’єкт дослідження та предмет дослідження, розкрито наукову новизну дослідження, практичне значення та інформацію щодо апробації результатів дослідження.

Перший розділ присвячений аналізу теоретичних засад дослідження перекладу жіночої прози у сучасному українському та зарубіжному мовознавстві. Було висвітлено та уточнено поняття “гендер”, проаналізовано гендерні особливості, китайського жіночого мовлення, а також було охарактеризовано специфіку гендерних перекладознавчих зарубіжних, українських, а також китайських досліджень.

Другий розділ присвячений саме засобам, якими виражене китайське жіноче мовлення на фонетичному, лексичному та граматичних рівнях. Також присвячена увага відображенню гендерних стереотипів жінки у мові.

В третьому розділі присвячено нашу увагу способам перекладу китайського жіночого мовлення українською мовою.

У загальних висновках підбито підсумки проведеного дослідження, проаналізовано способи перекладу сучасної китайської жіночої прози засобами української мови на лексичному, граматичному, фонетичному і стилістичному рівнях.

Список використаних джерел складається із 80 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ І ЗАРУБІЖНОМУ МОВОЗНАВСТВІ

1.1. Гендерна проблематика в сучасному зарубіжному перекладознавстві

При вивченні базових концептів культури, в числі яких і досліджуваний нами концепт “жінка”, не обійтися без вивчення такого соціокультурного феномену як “гендер”. [31, с. 42-48]

Т.В. Бендас вказує на те, що термін “гендер” з’явився порівняно недавно (в 1975 р) і визначає “гендер” як “соціальну стать, стать як продукт культури”. Є.І. Касьянова поняттю “гендер” наступне визначення: “Соціальний вияв (гендер) - це соціальна конструкція, яка виражає вироблене суспільством рольову, поведінкову, а також розумову і емоційну відмінність між жінками і чоловіками”. Термін “гендер” є вельми молодим і вимагає докладного вивчення у подальшому.

Раніше вчені вже вели дослідження, що стосуються проблематики даного терміну, але цих досліджень виявилось недостатньо, щоб до кінця зрозуміти його значення і можливість застосовувати його на практиці в науковій діяльності. За останній час багато вчених ретельно взялися за дослідження гендеру, а також провели паралелі між англійськими термінами “gender” і “sex”. Вони зробили це для того, щоб в подальшому не виникло жодних помилок, що стосуються даних понять. Англійське слово “sex” асоціюються не лише з статтю взагалі, а й зі статевим актом.

Термін “гендер”, який був висунутий в 1975 році вченими, як не як краще підкреслює статеві відмінності між людьми. Гендерні дослідження є досить новими і актуальними в науковому світі і дають можливість вивчення людини, його культуру, соціальну та когнітивну орієнтацію особистості. М.А. Кронгауз, розглядаючи значимість такого роду досліджень, говорить про те, що опозиція “чоловіче - жіноче” для людини важливіше, ніж для тварин, оскільки, відрізняється наявністю величезного числа культурних асоціацій, шаблонів поведінки і сприйняття, пов’язаних з обома статями. Аналізуючи гендерні особливості і про поняття “гендер”, в цілому, слід пам’ятати, що для науки гендерний аспект є

нововведенням. У різних культурах і цивілізаціях, поняття “чоловіче та жіноче” не рівнозначні, і значення їх варіюється в процесі розвитку того чи іншого народу. З іншого боку, термін “гендер” грає велику роль в лінгвістиці і в людській мовній свідомості. Вивчаючи поняття “гендер” з лінгвістичної точки зору, вчені визначили, що даний аспект впливає на поведінку національної мовної особистості.

Проблема гендеру стала предметом дослідження і вітчизняної наукової школи, так С. Павличко першою визначила потребу феміністичної школи для українського літературознавства і взялася забезпечувати її теоретичне підґрунтя. Один за одним у видавництві «Основи» виходять українські переклади засадничих теоретичних праць. Насамперед у 1994 р. з'явилася “Друга стаття” С. де Бовуар. Це був один із нечастих випадків, коли 22 український переклад класичної філософської праці опубліковано значно раніше від російського (вийшов у 1997 р.). Сам екзистенціалістський контекст був новим для ширшого загалу українського читача. Адже й переклад творів Ж.-П. Сартра з'явився щойно, на початку дев'яностих.

Наступним проектом “Основа” став вихід 1998 року знаменитої “Сексуальної політики” К. Мілет, відомої американської письменниці-феміністки (переклад У. Потятиник та П. Таращука). Ще два класичні тексти видають “Альтернативи” – у 1999 р. “Власний простір” В. Вулф, а наступного – книгу “Метастази насолоди” відомого словенського психоаналітика С. Жижека.

Слід зазначити, що така увага українських перекладачів та видавців до фемінізму (а в останньому випадку маємо блискуче використання двох методологій – гендеру та психоаналізу) пояснюється ще й західною грантовою підтримкою. Адже і в масштабних проектах Інституту відкритого суспільства, і в ініціативах фонду “Відродження”, і в інших перекладацьких програмах класичні тексти західної феміністичної думки посідали серед пропозицій грантодавців дуже важливе місце. Завдяки цьому витворювався певний інтелектуальний простір, усталювалася традиція.

Ці перекладні ініціативи стимулювали розвиток українського гендерного перекладознавства, літературознавства, культурології, соціології. Виходять збірки й

монографії В. Агеєвої [3], Т. Гундорової [66], О. Забужко [91], С. Павличко [17], С. Шліпченко [23].

Очевидно, що без появи перекладених класичних розвідок ці книжки вітчизняних авторок якби і з'явилися, то не мали б такого широкого резонансу в академічній спільноті. З іншого боку, вже перші спроби переосмислити досвід забороненого й замкненого в спецхрани українського модернізму показали, що без гендерної теорії це зробити неможливо.

Феміністична традиція першорядних авторок класичного канону, як слушно зазначає С. Павличко, насамперед Л. Українки та О. Кобилянської, не відчитувалася поза тим інтелектуальним контекстом, яким були зацікавлені вони самі, як і багато інших письменників, публіцистів, критиків кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя.

Гендерна школа не була самохіть імпортована з Заходу (у чому не раз звинувачували недоброзичливці українських феміністок), вона виявилася розвитком, продовженням, відродженням призабутої, але від того не менш авторитетної й значимої традиції. Доречно тут навести думку О. І. Чередниченка про те, що адаптація перекладу в культурі, яка має власну розроблену традицію, набагато простіша, аніж у культурі, де такої традиції немає [23].

Традиція в українській культурі була – Н. Кобринська, М. Рудницька, О. Пчілка, Л. Старицька-Черняхівська були першими, хто заговорив про стать та фемінізм в українській літературі. Хоча лексика та синтаксис їхніх статей складні для сприйняття, разом з тим вони заклали основи феміністичної термінології в українській мові, яку можна використовувати й нині.

До термінологічної однастайності в Україні ще дуже далеко, тому що лише на початку 90-х років ХХ сторіччя вітчизняна жіноча проза почала усвідомлюватися як цілісний літературний феномен. Терміни “фемінність”, “жіночість”, “жіночність” різними дослідниками використовуються часом у різних значеннях. Запозичуються лексеми переважно з англійської. Скажімо, паралельно функціонують лексеми “фемінність” і “жіночність” [40], “місогінія” та “жінконенависництво” [40]. Говорять про “гендерну ідентичність” і “гендерну тожсамість” [39].

З жіночими студіями простіше – тут термінологія більш узвичаєна. Натомість чоловічі студії – це галузь значно молодша. На Заході дослідження маскулінності сьогодні дуже популярні такі науковці як Р. Коннелл, К. Герінгтон, С. Л. Бем, П. Робінзон, Е. Боренстейн. Так само активно досліджуються соціостатеві ролі, проблема співвідношення статі і гендеру тощо. У нас маємо лише поодинокі публікації (С. Жеребкін, О. Забужко).

З українськими відповідниками слова “маскулінність” (чи прикметника “маскулінний”) справа виглядає безнадійнішою, ніж з поняттями фемінності. “Маскулінність”, “чоловічність”, “мужчинність” – ці терміни ще мало усталені.

Ще одна проблема, з якою стикаються перекладачі художніх текстів, – це “цнотливість” української літератури та української літературної мови. Ця проблема існувала завжди, принаймні у новому та новітньому письменстві. Теми, пов’язані із зображенням сексуальності, тілесності тощо, були “закритими” для широкого читацького кола, а цілі шари лексики опинилися за межами власне літературної норми.

Поступово в українській радянській літературі впродовж десятиріч вироблявся стерильний варіант української мови, який дедалі більше відходив від розмовної. Відомо, що мова періоду соціалістичного реалізму не допускала використання жаргонізмів, елементів сучасного міського сленгу, брутальної лексики.

Перекладачі із західноєвропейських мов мали цю проблему завжди. Сцени, несумісні з радянською мораллю, або викидалися з тексту, або пом’якшувалися шляхом редагування. Ще гірше було з ненормативною лексикою, якої радянські редактори не пропускали за жодних обставин. Чи не першою, хто зважився на такий собі перекладацький мовний бунт, була все-таки С. Павличко [44]. У її перекладі роману Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» дуже добре перекладені сексуальні сцени, описи тілесного досвіду тощо.

Раніше жіночий стиль, жіноча література пов’язувалися з описом кохання, материнства, родини, домашнього та приватного світу, демонстрували вторинність, слабкість жінки навіть на рівні емоцій. Брутальна, ненормативна лексика виражає

силу, владність – і жінкам вони були заборонені. І це унеможливило переклад багатьох художніх текстів.

Українські фахівці й не бралися ні за теоретичні праці, ні за феміністичну прозу. Адже героїні цієї прози порушували сподівання патріархальної культури, вони були незрозумілими, нецивілізованими, “дикими”. Для таких змін гендерної ідентифікації перекладачів потрібні були дуже серйозні зміни в самій українській соціокультурній ситуації, які і почали відбуватися після отримання Україною незалежності та її більшої відкритості до сприйняття західних цінностей.

Найбільшим досягненням українських гендерних студій у літературознавстві стали розвідки таких науковців як Н. Д. Борисенко [22], С. В. Бусел [33], Ю. О. Гончар [55]. Зауважимо, що всі ці проблеми мають розглядатися комплексно на тлі культурно-історичних, етнокультурних та соціополітичних контекстів.

Активне залучення до практичного аналізу літературного процесу в Китаї сприяло поступовому формуванню власної моделі гендерних досліджень. Сучасні китайські науковці трактують гендерні дослідження досить широко, а саме як такі, що концентрують увагу на “вивченні відображених у літературі владних відносин між статями, а також встановленні особливостей гендерної свідомості” [8].

На думку Лінь Сяюнь, гендерний підхід окреслює перспективу розвитку феміністської літературної критики “від міжстатевого протистояння до гармонії” [4, с. 219].

В кінці 1990-х рр. чіткої диференціації не простежувалося і в західних дослідженнях. Так, Дж. Батлер говорить про гендер як “спосіб розширення політичних інтересів фемінізму за межі гендерної асиметрії” [1, с. 60], а Г. Коф називає гендерні дослідження “логічним наслідком жіночих студій” [11, с. 24].

Таким чином, гендерне літературознавство в Китаї являє собою сучасну фазу розвитку феміністських стратегій, що засвідчує активне залучення і трансформації методологічних підходів феміністської критики і увага до проблем жінок у літературі.

У другій половині 1990-х років основними напрямками гендерних досліджень у Китаї стали:

- ✓ критика жіночих образів у літературі з погляду стратегій “жіночого читання”;
- ✓ дослідження жіночої естетики літературних творів з точки зору відображення специфіки “жіночого письма”;
- ✓ складання історії жіночої літератури на основі визначення традицій жіночої творчості від давнини до нашого часу [12].

У Китаї критика жіночих образів у класичній літературі не набула яскраво вираженого, як у західному фемінізмі, політичного підтексту і ґрунтується переважно на індивідуальній суб’єктивній свідомості дослідниць. Лін Сяюнь виокремлює три основні стратегії осмислення жіночих образів у китайській літературі:

- ✓ визначення символічних жіночих типів у творах письменників-чоловіків із метою спростування хибних уявлень про природу жінки
- ✓ критика сюжетних моделей давньої та сучасної літератури, що виявляють маскуліноцентричний характер образної системи творів;
- ✓ поєднання двох вищевказаних стратегій [4, с. 44–62].

Перша стратегія вдало застосована у працях Мен Юе [7], Лі Лін [2], Чень Шуньсін [13] тощо. Дослідниці не лише намагаються критикувати чоловічу стереотипізацію жіночих образів від давнини до ХХ ст., але й показати динаміку розвитку цих образів, їх мотивацію, культурне маркування, типологію, вплив на жіноче самоусвідомлення в різні часи тощо.

Так, Мен Юе в монографії „Два тисячоліття: жінки як „біла пляма” історії” [7] на основі культурно-історичного аналізу доводить, що в давні часи образ жінки в суцільно чоловічому літературному дискурсі відповідає природі гендерних ролей у патріархатному суспільстві. Спостерігається „уречевлене” зображення жінки, що демонструє чоловіче „прагнення домінувати” і бажання знищити в жінці будь-які ознаки спротиву й непокори. Так, у давній літературі народжується низка однотипних красунь, зовнішність яких передається через усталені образи лілей, золотих лотосів, тремтячої верби, м’якої яшми, яку можна зірвати, зламати, сплюндрувати, викинути тощо. Мен Юе показує, що справжня сутність жінки була

прихована за цими образами, так само, як її буття залишилось „білою плямою в історії давнього Китаю” [7, с. 49–54].

Нова стереотипізація жіночих образів відбувається на початку ХХ ст. у прозі активних діячів демократичного руху „4 травня” (1919–1925 рр.) Лу Сіня, Мао Дуня, Чень Цунвеня та ін. Мен Юе доводить, що жіночі образи у цій літературі стають визначниками чоловічого розуміння соціальних та психологічних змін людини нового часу й не мають стосунку до суб’єктивних відчуттів самої жінки.

Так, на думку дослідниці, образи „традиційних жінок” у творах Лу Сіня та „нових жінок” у прозі Мао Дуня різняться за характером, але подібні за типом авторського моделювання, тобто вони втілюють душевний біль і розчарування китайської інтелігенції того часу. Зокрема, фізичні страждання і смерть лусінівських героїнь відтворюють глибоке обурення письменника, його засудження старих норм життя та спростування старої системи цінностей. Духовні страждання „нових жінок” у творах Мао Дуня розкривають його власну втрату віри в ідеали буржуазної революції. Мен Юе підсумовує, що „письменники з допомогою жіночих образів здійснюють символічне звільнення від [власного] душевного тягаря... І замість того, щоб вважати їх [жіночі образи] класичними жіночими типами тієї доби, доречніше було б говорити, що ці образи є квінтесенцією сприйняття жінок тогочасним письменниками-чоловіками” [7, с. 66].

Далі в альтернативному прочитанні літературних текстів письменників першої половини ХХ ст. пішла Лі Лін у своїй праці „Гендерна свідомість у новітній китайській літературі” [2].

Перш за все дослідниця вказує, що просвітницькі ідеї „4 травня” помітно вплинули на погляди чоловіків щодо ролі й місця жінки в сучасному їм суспільстві. Тому письменникам вдалося змінити традиційний погляд на систему жіночих образів у літературі, яка раніше включала три категорії:

- ✓ „порядна дружина, гарна матір”,
- ✓ „талановита дівчина, вишукана красуня”,
- ✓ „розбещена жінка,
- ✓ „фурія” [2, с. 117].

Проте нова система жіночих образів у творах Лу Сіня, Лао Ше, Ба Цзіня та інших, як вважає Лі Лін, являє собою лише новий цикл маскуліноцентричної культури, в якому знову не береться до уваги „логіка жіночого буття” і притамовується жіноча суб’єктивність.

Зокрема письменники, опираючись на власне емоційне оцінювання жінок (співчуття, жаль, захоплення, зневагу) моделюють ілюзорні образи в літературі, залишаючи реальних жінок, як і раніше, „німою ... Другою статтю” [2, с. 3]. Так з’являються чотири літературні типи жінок нового часу, в яких Лі Лін вбачає приховану патріархатну свідомість.

Перший тип – „жінки-янголи” – це продовження з незначними трансформаціями традицій зображення покірних красунь.

Другий тип – „жінки- відьми” – образи, що втілюють чоловічий підсвідомий страх і ненависть до жіночої статі.

Третій тип – „позитивні незалежні жінки” – образи самодостатніх жінок, які в чоловічій системі цінностей отримали схвалення і підтримку. На думку Лі Лін, вони відображають міфологізацію жінки у свідомості гуманістів революційної доби. Ці образи ілюзорні по суті, далекі від реальних обставин життя.

Четвертий тип – „приземлені жінки” – це образи, що віддзеркалюють побутове мислення жінок. Вони можуть подаватися як і з позитивною, так і з негативною конотацією.

Остання категорія жіночих образів репрезентує складність і розмитість чоловічих поглядів на сутність гендерних відносин, а також „неоднозначність їх переконань та безсистемність оцінок, коли чоловіки стикаються з повсякденними проблемами та життєвими потребами, які мають надстатевий характер” [2, с. 116].

Очевидно, що Лі Лін базується на концепції С. Гілберт і С. Губар про моделювання жіночих образів у чоловічих текстах за принципом дихотомії „янгол-диявол” і водночас намагається розширити її, враховуючи соціальний та психологічний фактори.

Однак два останні типи виокремлених жіночих образів видаються надто розмитими й неоднозначними. Їх ідентифікація залежить від індивідуального

сприйняття реципієнтів. Тим не менш, Лі Лін уникає однозначності в оцінці чоловічого погляду на жінку і показує, що жінка може бути не лише об'єктом чоловічої влади, але й предметом власної (чоловічої) непевності щодо життєвих орієнтирів.

У подібних дослідженнях, на наш погляд, проявляється тенденція не лише критичного осмислення жіночої типології у чоловічих текстах, а, певною мірою, висвітлення психології творчості письменників-чоловіків.

Інший варіант концепції С. Гілберт і С. Губар знаходимо в розвідці Чень Шуньсінь «Нарація і гендер у сучасній китайській літературі» [13]. Показовий розділ «Єва і Божа Мати на жертвовному вівтарі: жінки у драмі Цао Юя». Дослідниця аналізує п'єси відомого китайського драматурга Цао Юя (1910–1996) з метою виявлення авторської мотивації моделювання жіночих образів. Вона показує, що всі героїні відомих драм Цао Юя можна поділити на два протилежні типи, які відображають психічний стан письменника в різні періоди його життя.

Перший тип “Єва” – це жінки, наділені жагою до життя і звабливістю, вони втілюють “божевілля і загадковість”. Представницями цього типу є героїні драм 30-х років (Фань І “Грози”, Чень Байлу зі „Світанку”, Хуа Цзіньцзи з ”Дикого поля”). У цей час Цао Юй прагне висловити власне “Я” через досягнення радощів життя і свободи, бунту проти утисків і заборон.

Другий тип „Божа Мати” – це жінки, наділені здатністю самовіддано кохати, але позбавлені жаги і зваби, вони добропорядні, цнотливі, жертвовні. Представницями цього типу є героїні п'єс 40–70-х років (Су Фан з „Пекінців”, Жуй Юе із „Сім'ї”, Ван Чжаоцзюнь з однойменної драми). У цей період драматург звертається до власного любовного досвіду та створює традиційні образи покірних і жертвовних красунь. Чень Шуньсінь доходить висновку, що Цао Юй, якого називають „письменником із жіночим світовідчуттям”, все ж репрезентує суто чоловічу об'єктивізацію жіночих персонажів. „Обидва образи „Єви” і „Божої Матері”, – говорить дослідниця, – неминуче стають жертвами на духовному вівтарі письменника-чоловіка, вони назавжди втрачають свою власну природу” [13, с. 70].

Таким чином, в альтернативному прочитанні чоловічих текстів китайські дослідниці виявляють, що жіночі образи в давній літературі є виразниками владного дискурсу патріархатної культури, а в літературі нового часу – рефлексією авторської чоловічої суб'єктивності, адже ці образи хибно представлялися традиційною критикою як правдиве відтворення жіночого досвіду.

Очевидно також, що китайські дослідниці намагаються не лише залучити західні моделі альтернативного прочитання текстів, але й розширити їх, зважаючи на особливості національної культури й історії, а також враховуючи біографічні та соціально-психологічні фактори творчого процесу.

Друга стратегія осмислення жіночих образів у чоловічих текстах реалізується через аналіз сталих сюжетних моделей. Яскравим прикладом такого дослідження є праця Лю Хуейін „Вихід за межі патріархатних традицій: критика патріархатної свідомості в літературі” [5]. На матеріалі давньої і сучасної літератури (переважно чоловічої) дослідниця виділяє три сюжетні моделі, що репрезентують сталі китайські патріархатні уявлення про гендерні ролі жінки.

Перша модель – „талановитий юнак та вишукана красуня”, найбільше представлена у класичній драмі *цзацзюй* та сюжетній прозі (танських новелах *чуаньці*, сунських повістях *хуабень*). За різних фабульних варіацій ця модель репрезентує поєднання ідеальної пари за принципом базового протиставлення гендерних характеристик „чоловіча активність, сила, розум ↔ жіноча слабкість, витонченість, краса”. Означником жінки виступає її зовнішність, що усуває будь-які можливості суб'єктивізації класичних героїнь, наприклад, Їн Їн із драми Ван Шифу „Західний флігель” (XII ст.).

Друга модель – „сюжети про зваблення”, теж реалізується переважно у традиційній літературі. Це трагічні історії про молодих добродішних, але бідних красунь, які потрапляють у залежність від заможних чоловіків, позбуваються цноти і залишаються покинутими. Лю Хуейін виявляє в цій моделі приховані патріархатні критерії жіночої краси (зовнішня врода та цнотливість) та добродішності (здатність до самопожертви). Ця модель відрізняється від попередньої відсутністю навіть ілюзорної можливості жінки вплинути на свою долю. Письменники не зважають на

істинні жіночі прагнення і бажання, ставлять долі героїнь у залежність від соціального статусу та історичних обставин.

Третя модель – „соціальне визволення жінки” – представлена в літературі новітнього часу. Вона демонструє заміну жіночої свідомості героїнь „класовою” і „революційною”, а відтак її остаточне стирання. Дослідниця показує, що шаблонність і трафаретність героїнь і сюжетних моделей відобразили соціальне „урівнювання чоловіків і жінок” і стирання гендерних відмінностей.

Підсумовуючи, Лю Хуйін вибудовує ланцюг „стирання” істинної природи жінки у літературному мейнстрімі, а саме: наслідування патріархатних канонів жіночності („талановитий юнак та вишукана красуня”) → самозречення жінки, втрата власного Я („сюжети про зваблювання”) → заперечення жіночої природи як такої, перетворення жіночих образів на „потенційну порожнечу” („соціальне визволення жінки”) [5, с. 16–59].

Таким чином, дослідниця спростовує міф про те, що в комуністичному Китаї остаточно розв’язана проблема гендерної нерівності.

Показовим бачиться й дослідження сучасної літератури Чень Шуньсінь, яка поєднує критику жіночих образів і сюжетних моделей. У розділі „Образи героїчних жінок у чоловічій нарації” вже згадуваної праці [13] дослідниця розкриває особливості чоловічих стратегій письма у моделюванні образів „героїчних жінок” у літературі „сімнадцятилітнього періоду” після утворення КНР (1949–1966).

Авторка бере за основу динаміку літературної героїзації жінок в американській та британській літературі, запропоновану К. Пірсон і К. Поуп, однак відразу зауважує, що західна схема, орієнтована на індивідуальні особливості характеру героїнь, не відображає сутності досліджуваного періоду китайської літератури, де домінує колективна свідомість. Відтак, дослідниця вказує три характерні ознаки героїзації жінок у творах Ван Веньши „Хей Фен”, Фен Деїна „Квіти салату”, Лян Шенбао „Історія початку” та ін.

Це, перш за все, утілення чоловічих стратегій письма шляхом „маскулінізації жінок”, змалювання їх „високої моральності” та „реалізації за межами родинного буття”. Дослідниця вказує на внутрішню суперечливість і утопічність таких жіночих

образів, оскільки чоловіки прагнуть поєднати традиційні ознаки фемінності (зовнішню красу, слабкість і цнотливість) із набуттям маскулінних рис у процесі соціалізації. У цілому, Чень Шуньсінь доходить висновку, що домінуючий у літературі цього періоду „чоловічий спосіб нарації „маскулінізує” жінку, а отже, у зовні „десексуалізованому” суспільстві культурні домінанти тиснуть лише на „фемінінність”, а не стать узагалі, тому залишається „маскулінність” як єдиний маркер статі” [13, с. 24].

Таким чином, три стратегії альтернативного прочитання чоловічих текстів дозволили китайським дослідницям розвінчати міфи про жінку в літературному розмаїтті, показати ілюзорність критеріїв жіночності у чоловічому сприйнятті за будь-яких культурно-історичних обставин.

Начасі відбувається вихід дослідниць за межі стратегій феміністської критики й осмислення феномену жіночого в літературі крізь призму різних сучасних теорій. Показова праця У Шумінь «Літературна критика у жіночому світоглядному просторі» [10], де поєднано методологічні підходи феміністської критики з теорією архетипів Н. Фрая та психоаналітичними теоріями З. Фройда і К. Юнга.

Вона намагається визначити «таємний код жіночої долі» в історії китайської літератури, досліджуючи реалізацію архетипних образів, моделей та метафор у давніх та сучасних текстах. Зокрема, авторка виділяє суто жіночий архетипний образ “терплячої невістки, що згодом стає жорстокою господинею”, сюжетну модель “порядної дівчини, яка стає супутницею благородного мужа”, архетипну метафору “забинтованих ніжок” і простежує варіативність їх втілення у китайській літературі різних часів.

На відміну від попередніх дослідників, Лю Шумінь не лише розкриває патріархатні основи архетипного образотворення, але й аналізує особливості жіночого самосприйняття та репрезентації в літературі.

Отже, поняття “жіноча проза”, “жіноче письмо”, “жіноча література”, “жіноче письменство” в перекладознавчих студіях залишаються дискусійними, хоча і стали широко вживаними в літературознавстві, стилістиці і теорії тексту. Як показує

аналіз наукової літератури, складові “жіночого письма” виділяються на підставі різних ознак, які не мають постійного характеру.

1.2. Феномен жіночої прози з позицій гуманітарних студій

Лише у ХХ сторіччі вчені спробували збагнути, чи мають бути окремо виділені особливості художніх текстів, написаних письменниками та письменницями, що і зумовило появу таких понять, як «жіноча проза» та «жіноче письмо».

Жіноча література – це художні твори, написані жінками. Тексти є різними за стилем, жанром, ступенем і мірою таланту авторки, але поєднані чинником статі автора. На сучасному етапі розвитку світової літератури найбільш поширеним став жанр «жіночого роману».

Незважаючи на стрімку популярність прози такого типу, в літературознавстві досі не існує точного і чіткого визначення понять «жіноча література» та «жіночий роман». Поняття «жіноча література», «жіноча проза», «жіноче письмо» є складними з точки зору їхніх дефініцій, оскільки до цього часу немає розуміння того, яким чином стать може впливати на літературну творчість. У працях численних дослідників звучить думка про неможливість поділу літератури за статевою ознакою – гендером. Причиною неприйняття терміна «жіноча література» є насамперед традиційно закріплене в патріархальній культурі значення «жіночості» як «другорядності» [41, с. 97]. Часто жіночу прозу ототожнюють із так званою «літературою для пань» («рожевою» літературою, «паралітературою»). Такі романи справді адресовані лише певній жіночій аудиторії.

Аналіз досліджень, проведених протягом останніх десятиріч у сучасних гуманітарних науках, вказує на те, що гендерні студії не лише посіли в них своє важливе місце, а й у багатьох випадках ці студії стали визначальними в контексті подальших напрямків розвитку багатьох із цих дисциплін.

Наприкінці ХХ сторіччя в більшості гуманітарних наук починає формуватися гендерний підхід до вивчення тих чи інших явищ, який передбачає нерівність між чоловіком та жінкою за статевою ознакою. Міждисциплінарність гендерної тематики досліджень у гуманітарних науках пов'язана з тим, що в її основі –

соціалізація відносин між «чоловічим» і «жіночим» і всього того, що з цим пов'язано. Тобто відтоді фокусування всіх досліджень відбувається через призму не біологічних, а психологічних відмінностей, які існують між чоловіками та жінками.

Саме психологічні відмінності між чоловіком та жінкою стануть основою для проведення, починаючи з 70-х років минулого сторіччя, широкомасштабних гендерних досліджень у психології, соціології, філософії, літературознавстві, мовознавстві та інших науках. Аналіз гендерних досліджень, проведених західними фахівцями з психології, свідчить про становлення нового напрямку – гендерної психології. Усі психологічні теорії та дослідження статі та гендерних відмінностей так чи інакше беруть свій початок від ранньої теорії З. Фрейда.

Його послідовниця Г. Дейч визначає жіночу психологічну норму подвійно: через поняття залежності, коли жінка виконує свою біологічну функцію жінки та матері, та через інший підхід, коли робиться акцент на культурному існуванні, що забезпечує жінці психологічну ідентичність, і в такому випадку призначення жінки не відрізняється від призначення чоловіка [28].

Теорія суб'єктивності відомого французького психоаналітика Ж. Лакана вплинула на розвиток феміністичного психоаналізу, адже він запропонував теорію соціолінгвістичного походження суб'єктивності, яка розглядає жіночу і чоловічу суб'єктивність як соціальний і історичний ефект і функцію, а не як біологічний ефект і функцію [32, с. 188-192].

Гендерні дослідження зумовили появу гендерного напрямку не лише у психології. Виходячи з того, що практично будь-яка людина неодмінно перебуває в оточенні собі подібних осіб, з якими вона не лише контактує, а й співіснує в межах певних рамок (правових, культурних, моральних, географічних та ін.), тобто вона невіддільна від певного соціуму разом з його рамками-традиціями, гендерна проблематика не могла пройти повз таку науку, як соціологія, яка досліджує умови, процес співжиття людей та спостереження за ними. Що ж до розвитку гендерного літературознавства, то воно постало як окремий напрям розвитку літературної критики, чому значною мірою сприяли як поява самого поняття вже згаданої нами феміністичної/жіночої літератури, так і концепції «жіночого письма», яку

започаткували Е. Сіксу та Л. Ірігаре і яку розвинула у світлі теорії суб'єктивності Ю. Крістева. Все це сприяло розумінню «інакшості» «жіночого письма», яке відрізняється від традиційного «логічного» «чоловічого».

Для гендерного літературознавства характерним є постулювання тези про те, що в процесі створення свого – «жіночого» – твору письменниці відходять від патріархальних традицій сприйняття і відтворення навколишнього та внутрішнього світу, подаючи своє – особливе/жіноче – бачення переважної більшості проблем [31, с. 49].

Всі періоди історичного розвитку людства в часи нової історії вказують на абсолютний андроцентризм, який панував у всіх сферах людської діяльності. На думку представниць феміністичного руху, протягом багатьох сторіч подібна практика склалася і в мовленнєвій діяльності.

Сучасні мови відображають лише цінності чоловіків і ті, що створені чоловіками, а також особливості чоловічого світобачення і, як результат, у мовній картині світу створено непорушний образ меншовартості жінки і всього жіночого.

Основні напрями гендерних досліджень, які проводяться в сучасному мовознавстві, можна звести до двох ключових аспектів: зображення «чоловічого» та «жіночого» в мові та виявлення відмінностей у мовленні чоловіків і жінок. Тобто в першому випадку йдеться про виявлення та аналіз вже наявного та вироблення можливого нового інструментарію тієї чи тієї мови, за допомогою якого вона може виявляти і розмежовувати осіб за статевою ознакою. Що ж до другого аспекту, то він є значно складнішим і більш дискусійним, оскільки пов'язаний із реалізацією мови на практиці, трактування якої є більш багатозначним з огляду на те, що процес мовлення є складним переплетінням/поєднанням багатьох національнокультурних, релігійних традицій певного соціуму з індивідуальними, особистісними психологічними якостями і вподобаннями комуніканта.

Гендерний аналіз у мовознавстві був започаткований зарубіжними лінгвістами Р. Лакофф [31], С. Ромен [35], О. Есперсен [31], Д. Коутс [22], Дж. Сандерленд [30], Д. Спендер [36], П. Траджіл [70], Дж. Холмс [37] та ін.). В останнє десятиріччя ним ґрунтовно займаються й інші науковці (О. Л. Бессонова [18], К. В. Піщикова [37],

О. М. Холод [22], Е. М. Бакушева [12], Г. В. Баришникова [14], О. Л. Антинескул [8], М. В. Ласкова [67] та інші вчені).

Активний процес дослідження гендерних аспектів мови розпочався в середині 70-х років минулого сторіччя, а першою вагомою працею щодо презентації жінок та чоловіків у мові вважається дослідження Р. Лакофф під назвою «Language and Woman's Place» [31], в якому авторка порушує питання гендерної нерівності, що саме і виражається, на її думку, в мовному андроцентризмі та жіночій мовній другорядності [31, с. 45].

Основним негативним наслідком процесу боротьби з проявами мовного сексизму, на нашу думку, є подекуди надмірна актуалізація (соціалізація та політизація) цього процесу, що інколи призводить до надмірної фемінізації мовотворчих процесів.

Саме про це попереджає у своїй статті відомий український перекладознавець О. І. Чередниченко [57, с.78]. Врахування гендерних аспектів перекладу літературних текстів є необхідним критерієм гендерно адекватного перекладу.

1.3. Тематична і жанрова типологія сучасної китайської жіночої прози

Китайське суспільство диктувало, що жінка повинна належати цілком чоловікові і його сім'ї, все її життя було спрямоване на служіння чоловіку і та “домашньому вогнищу”. Саме тому вони не були досвідченими в мирських справах, не мали широкого кругозору, відповідно жіночі твори були вузькоспрямованими. Головні теми, що переважали: таємна любов, смуток розставань, “осінні” думки, очікування весни і любовні стосунки.

Основними “жіночими” жанрами в Стародавньому Китаї були вірші-оди (颂诗 sòngshī) і вірші “ци” (辞 cí старовинний поетичний жанр, поема з багатостопним рядком і з загальною римою на строфу), які найкраще підходили для м'якої і відкритої жіночої душі.

Художня література, проза в Стародавньому Китаї вважалася “непристойною”, “антиконфуціанською”, означала відсутність благородного смаку. Згідно вислову Лу

Сіня, проза в Китаї ніколи не вважалася літературною формою. Китайська художня література (小说 *xiǎoshuō*) - вид літератури, розповідає про героїв і ситуаціях, в яких вони опиняються, про місце, в якому вони знаходяться, про конфлікти в суспільстві. До такої літератури відносимо: роман з багатьма розділами, повість, новелу та оповідання.

Дана література в старому Китаї була заборонена для написання жінками, вважалося, що вона виховує погане в жінці і відволікає від “правильної, чистої” поведінки, від основних моральних принципів конфуціанства – “трияка покірність і чотири гідності” (“三从四德” *sāncóng sìdé*), які вперше згадуються в одному з канонічних текстів конфуціанства «І лі» (仪礼 *Yílǐ*, «Зразкові церемонії і правила благопристойності»).

Згідно Лу Синю в правлячих колах роман “завжди вважався злом”. Роман розповідав про життя народу, в своєму роді це були “плітки з вулиць”; вищі класи вважали його “брехнею”, чимось “жалюгідним і смішним”, і навіть формою, що “пропагує фізичну близькість і жорстокість”. Багато освічених літераторів і чиновників відкидали присутність роману в жіночій творчості.

Деякі причини сприяли забороні: по-перше, обмежене місце дій. Жінка Стародавнього Китаю перебувала в основному в жіночих покоях, займалася домашніми справами; по-друге, недостовірність інформації, в більшості випадків через відсутність життєвого досвіду і обмеженого кола спілкування (жінка мала право говорити тільки в стінах жіночих покоїв); по-третє, чітко укорінений концепт в феодальному суспільстві (роман має прихований негативний вплив на жінок).

До 1840 р не було жодної жінки, яка писала художню літературу. Першою жінкою стала Гу Тайцін 顾太清 (псевдонім Юнча Вайши), яка написала продовження до відомого китайського класичного роману “Сон в червоному теремі” під назвою “Тіні сну в червоному теремі” “红楼梦影” (1877 р.).

На відміну від західної літератури, китайська література не має динаміки сюжету, і розвиток дії може здатися українському читачеві своєрідним, важким до сприйняття, так як діалоги і опис ритуалів, обрядів, одягу та краси пейзажів можуть

займати цілі розділи. Художня література тісно пов'язана з фольклорною традицією, зокрема з прозовою оповіддю пінхуа (评话 píng huà), яка була популярна в Китаї протягом століть. Пінхуа - це оповідь, повість або розповідь на історичні теми, яка передавалася з уст в уста. Найбільш відомими пінхуа епох Сун (960-1279гг.) і Юань (1206-1368гг.) є “Юйші Мін'янь” “喻世明言”, “Цзіншен Тун'янь”, “警世通言”, “Сінші Хен'янь” “醒世恒言”, “Пайань Цзінці” “拍案惊奇”. Сунські і юаньські пінхуа, як одна з форм побутування прози на байхуа (白话 - báihuà сучасний літературний стиль, створений на базі пекинського усного мовлення, стали основою для класичного роману з багатьма розділами. Середньовічний китайський роман, як правило, досить великий за обсягом твору, число розділів доходить до 100 та 200. Авторами такої літератури були чоловіки, жінки не писали романів-епопей.

Необхідно зазначити основні стовпи в китайській літературі, 4 знаменитих класичних романи — “四大名著” sìdà míngzhù:

三国演义 sānguózhì yǎnyì “Трицарство” (14 ст.)

水浒传 shuǐhǔzhuàn “Річкові заплави” (15 ст.)

西游记 xīyóujì “Подорож на Захід” (16 ст.)

红楼梦 hónglóumèng “Сон в червоному теремі” (18 ст.)

Жінки поступово здійснювали спроби писати літературу, використовуючи псевдоніми для позначення авторства, проте мало перших робіт стали відомі суспільству. Заборони Стародавнього Китаю перестали діяти, коли в сучасному Китаї після соціальних змін, Сінхайської революції (辛亥革命 xīnhàigémìng 1911 р.), що призвела до безліч змін, після розвитку суспільства, впливу західної літератури (Генрік Ібсен “Ляльковий дім”) незворотно почали відбуватися зміни в літературі.

Після появи п'єси “Ляльковий дім”, в Китаї стали голосно говорити про початок перебігу фемінізму в комуністичній країні. Історія героїні Ібсена, Нори, справила великий вплив на жіноче товариство Китаю. Китайки, також як і Нора, що не хотіли бути “безправними ляльками”, заточеними в чотирьох стінах будинку, вони хотіли мати право голосу, право вирішувати, як думати, за кого виходити

заміж і т.д., чого і домоглися в результаті (Сінхайська революція 1911 року і наступні поправки в кодексах).

Перша група жіночих романістів Китаю з'явилася на початку 20-х років 20 століття. Згідно з оцінкою доктора Сюе Хайянь жінок-письменниць налічувалося близько 60, найвідомішими з яких були - Ван Мяожу, Лю І, Мао Сіуін і ін. Більшість з них були народжені на півдні Китаю в провінціях Цзянсу, Чжецзян, Фудзян і Гуандун - місця розквіту сучасної літератури Китаю. Внесок цих письменниць був великий. Вони не тільки протистояли чоловікам-літераторам, заборонам суспільства, але відкрили нові літературні форми (страждальницька проза, проза про високі принципи, проза героїчної любові, проза пристрасних почуттів і т.д.) створили літературний ґрунт для майбутніх романістів, що з'явилися після руху 4 Травня”.

На відміну від гуйсіу, письменниці 20 століття почали відстоювати свої права на літературної трибуни, писати раніше заборонену художню літературу - прозу, романи, і відкрито писати про жіночу долю, про жіночі бажання; з цього моменту жіночий образ стає центральним в літературі, жінка нарівні з чоловіком має право відкрито заявити про себе[29, с.99].

Такі письменники як Ван Мен, Чжан Цзе, Ба Цзин - представники старшого покоління письменників 20 століття, відбили тему жіночих образів, жіночої долі того часу в своїх творах. Ван Мен зображує жінок різних поколінь в своєму творі “Пурпурова шовкова кофта з дерев'яного скриньки”. Чжан Цзе малює образ елегантною незалежної жінки в повісті “Вона курить сигарети з ментолом”, Ба Цзін розкриває образи різних жінок у військовий період і під час революції в романі “Холодна ніч” і в п'єсі “Загибель”.

Цзун Пу дає характеристику по-справжньому сильної духом жінки, яка пройшла через всі приниження і втрати, які тільки можна було придумати. Представники молодшого покоління, письменники жіночих образів 80-х рр. 20 століття - Су Тун “Дружини і наложниці”, Ван Аньї “У пошуках Шанхая”, Цань Сюе “Побачення” і багато інших.

“Жіноча” проза Китаю в повному обсязі вивчена українськими дослідниками через бідність матеріалу українською мовою з даної теми.

1.4. Ієрогліфічне письмо як етнічна складова китайської культури

Вільгельм фон Гумбольдт виділив китайську мову як ізолюючу. Китайська мова, будучи однією з найважчих мов у світі, має в своїй основі ієрогліфічну писемність, засвоєння якої можливо тільки через конкретне сприйняття образів, зміною образів, часто нехтуючи важливими деталями непослідовність і спритність менталітету, велика кількість символів в мові, в побуті, в мистецтві, в діяльності засобів масової інформації.

Незважаючи на її недоліки порівняно з алфавітною, вона має ту перевагу, що семантими продовжують бути зрозумілими і при зміні фонетики мови, що розвивається, і при зміні ідеологічних уявлень. У стародавні часи, невелике число китайців, які опанували грамоту, читали Конфуція і Лао-Цзи і відчували на собі чарівність їх думок набагато більше, ніж середньовічні монахи, студіювали Біблію, бо слова змінюють сенс в залежності:

- ✓ від перекладу;
- ✓ інтонації;
- ✓ ерудиції читача і від його системи асоціацій.

Ієрогліфи ж однозначні, як математичні символи. Тому розриву між культурами всередині Китаю були дещо менше, ніж між античною (греко-римською) і середньовічною (романо-германською) культурами або між среднеперсидською і арабською, тобто мусульманською, і т. д. [9, с. 360].

Ця обставина здійснила значущий вплив на історію, ідеологію і політику Китаю. Особливо важливо, що саме ця зовнішня риса подібності ввела в оману тих істориків, які постулювали стагнацію Китаю, приймаючи за неї консервативність ієрогліфічної писемності. Насправді історія Китаю розвивалася не менше інтенсивно, ніж історія країн Середземноморського басейну[9, с. 367].

Протягом п'яти тисяч років ізоляції від зовнішнього світу, китайська мова зберегла свою унікальність. Цей фактор вплинув на те, що Китай як в давнині, так і в даний час має певні відмінності від інших держав, особливо від європейських,

поняття і менталітет яких не як не вписується в картину світу китайців. Протягом довгого історичного періоду мислення китайців формувалося разом з китайською писемністю, які в сукупності утворюють загальну картину світу.

Говорячи про китайський менталітет, то він не просто має відмінності від європейського, а в багатьох випадках, є його повною протилежністю. У деяких випадках китайці мислять навпаки. На підтвердження цього слід навести деякі приклади. У європейців, в тому числі в українських і багатьох західних народів траурним кольором вважається чорний, а у китайців - білий. Тому в традиційному китайському весіллі наречена надягає весільну сукню червоного кольору, а не білого, як це прийнято у інших народів. Червоний колір в Китаї вважається символом процвітання і щастя.

До іншого прикладу можна віднести компас, стрілка якого, як прийнято, вказує на північ. У китайців стрілка компаса вказує на південь, що знову ж таки підтверджує зовсім іншу логіку і орієнтацію в просторі. В доповнення до цих прикладів слід віднести китайську писемність, а саме граматику, порядок слів у реченні якої відрізняється від мов інших народів. Прийняті у китайців норми поведінки сильно відрізняються від європейських. У зв'язку з цим відбуваються якісь непорозуміння, а іноді конфлікти між представниками різних культур. Це можна частіше побачити за кордоном.

У світі існує дуже багато народностей і кожній з них притаманні певні характерні якості.

Вчені виділяють наступні якості властиві китайцям: терпіння, дисциплінованість, колективізм, щедрість до одного, патріотизм, завищену самооцінку, наполегливість і згуртованість. Багато з перерахованих вище якостей формувалися протягом кількох тисяч років. Що стосується згуртованості та колективізму, то на формування цих якостей вплинули важкі умови життя: постійні війни, посухи, повені, тайфуни. Річка Хуанхе славилася своїми постійними розливами, тим самим знищуючи врожайні посіви. У зв'язку з цим відбувався голод, а з ним повстання селян і знову відбувалися кровопролитні війни.

На початку розвитку китайської цивілізації відбулося катастрофічний розлив річки Хуанхе, і цьому народу довелося рятуватися від цієї біди. Людям довелося об'єднатися в один народ і, спільними зусиллями, будувати дамби. З тих пір з'явилося поняття - (сто чорноголових сімейств), які прийшли із заходу в Шаньсі, яких прийнято вважати предками китайців. З того часу і в процесі подальшого розвитку китайців як народу, в них зародилися такі якості як дисциплінованість і колективізм. Китайці спільно йдуть шляхом свого розвитку, але не дивлячись на це, їхнє життя і до цього дня тяжке. Особливо у простих селян і робітників, на плечах яких лежить вся економіка великої країни.

Разом з тим варто відзначити, що питання якісного харчування, здоров'я і екології стоїть в Китаї на першому місці, так як прогодувати настільки численний народ дуже складно. Вирішення цього питання вимагає витрат великої кількості ресурсів як природних, так і створених людиною. Тому багато хто з китайців живуть в постійній економії і цей фактор пробудив у них такі якості як розважливість, економічність і нужда розраховувати все до найменших деталей. Одна з характеристик національної психології китайців – раціональність мислення (для китайців корисним і вартим заохочення є тільки те, що сприяє процвітанню китайської державності, її поширенню вшир, причому абсолютно не має значення, якими засобами ця мета буде досягатися). Національний склад розуму, розвиненість конкретного мислення, прагнення до уточнення і деталізації, хороша зорова пам'ять. На жаль, життя в Китаї цінується низько. Це відноситься і до життя тварин (сприймаються тільки в якості потенційної їжі), і до людського життя. За поданням китайця другої половини ХХ століття, людина - це всього лише гвинтик в мільярдний механізмі держави[31, с. 42-48].

1.5. Відображення гендерних стереотипів у мовленні: стратегії, тактики

Концепція інь і ян-двох протилежних і взаємодоповнюючих начал пронизує все в китайській культурній традиції, від системи управління державою і відносин між людьми до правил харчування і саморегуляції. Вона ж поширюється і на досить складну схему взаємовідносин між людиною і духовним світом. Концепція інь і ян

якогомога точно передає сприйняття китайцями і зовнішнього світу, і світу всередині себе. [17, с.29-36]

З появою в Китаї I тис. до н. е. релігійно-філософських вчень конфуціанства і даосизму, багато стародавніх уявлень були перетворені в струнку систему походження світу з хаосу і викладалися в спеціальних трактатах, найвідомішим з яких вважається І-цзин.

Ця система залишалася практично незмінною протягом тисячеліть. Як і у більшості інших філософсько-міфологічних традицій давнини, згідно цих навчань світ спочатку був однією субстанцією, що складалася з найдрібніших частинок Ци. У процесі поділу частинок Ци, ця безформна субстанція стала набувати якихось обрисів. Більш легкі і світлі частинки, звані Ян, стали підніматися вгору і створили Небо. Важкі і темні, звані Інь, опустилися і утворили Землю.

Потім стали виникати якісь стани, в яких ян і інь увійшли в різні ступені взаємодії. Так виникли п'ять основних елементів стихій: вода, вогонь, дерево, метал і земля. Подальша взаємодія ян і інь призвела до виникнення усіх речей у просторі між небом і землею, в тому числі і людини.

За словами відомого сходознавця, доктора історичних наук А.А Маслова, символізм інь – ян, можливо був запозичений даосами від буддистів у I-III ст. За словами В. Є. Єремєєва, авторство теорій «інь-янь» приписується великому філософському діячу Цзоу-Яню, що жив в 4-3 століттях до н.е.

У «Книзі змін» («І-цзин») було відзначено, що спочатку Інь і Янь позначали дві сторони гори-тіньову і сонячну. Звідси пішло розмежування всього суцього на інь-твердих, земне, сіре, темне, і янь-м'яке, небесне, світле, чисте. Але попри це розмежування інь янь є символом творчої єдності протилежностей у Всесвіті.

Даний символ зображували у вигляді кола, розрізненого хвилястою лінією на дві половини -темну і світлу. Розташовані усередині кожного кола точки світла на темному тлі і темна на світлому говорять про те, що кожна з двох великих сил у Всесвіті несе в собі зародок протилежного начала.

У стародавньому медичному трактаті «Ней цзин» сказано: «Чиста субстанція ян втілюється в небі, каламутна субстанція інь втілюється в землі ... Сонце- це

субстанція ян, а Місяць - це субстанція інь ... Субстанція інь - це спокій, а субстанція ян- це рухливість. Субстанція ян народжує, а субстанція інь вирощує ...» [31, с.42-48]

Варто зазначити, що крім усього перерахованого вище, інь і ян мають значення жіночого і чоловічого начала. Саме інь -жіночому началу, даоси надають більшу перевагу, ніж ян-чоловічому.

Як зазначає А.А. Маслов, шлях дао не що інше, як втілення інь, перш за все, воно приховане і має чисто жіночі функції -породжує всі явища і речі цього світу. Саме тут виявляється концепція благодатної енергії де. Вона потайна, незрозуміла непосвяченим, але вона є і її сенс в таємничості. Також слід зазначити, що вода в концепції Дао грає невід'ємну і ключову роль, як символ родючості і, як і Дао, народжує все суще. Далі слід розглянути проблематики концепції і філософської течії Інь і Ян, і як воно відіграло ключову роль в формуванні і становленні гендерних відносин в китайській культурі і привело до лінії розмежування між чоловіком і жінкою.

Як було викладено вище, інь означає жіноче начало, а ян –чоловіче. Вони неможуть існувати окремо, взаємодоповнюють і один з одного виходять. Отже,, в структурі як стародавнього, так і сучасного китайського суспільства, інь і ян, в певному сенсі, висловлюють статеву приналежність і статеві відносини. Як правило означають взаємини між чоловіком і жінкою. Також як інь і ян, чоловік і жінка є невід'ємною часткою Всесвіту, не існуючи окремо і взаємодоповнюючи один одного, дають початок новому життю і

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Отже, гендерні дослідження є досить новими і актуальними в науковому світі і дають можливість вивчення людини, його культуру, соціальну та когнітивну орієнтацію особистості.

Проаналізувавши теоретичні засади дослідження перекладу жіночої прози у зарубіжному мовознавстві, слід наголосити на тому, що гендерній проблематиці в лінгвістиці чимало уваги приділяли західні науковці, Р.Лакофф, С. Ромен, Д. Танен, Дж. Холмз та інших. Напрямки, які вони досліджували були зосереджені на виявленні та документуванні мовленнєвих характеристик, які були пов'язані із гендерною відмінністю жінок та чоловіків.

Найбільшим досягненням українських гендерних студій у літературознавстві стали розвідки таких науковців як Н. Д. Борисенка, С. В. Бусел, Ю. О. Гончара.

Слід підкреслити, що гендерне літературознавство в Китаї являє собою сучасну фазу розвитку феміністських стратегій, що засвідчує активне залучення і трансформації методологічних підходів феміністської критики і увага до проблем жінок у літературі.

Аналіз досліджень, проведених протягом останніх десятиріч у сучасних гуманітарних науках, вказує на те, що гендерні студії не лише посіли в них своє важливе місце, а й у багатьох випадках ці студії стали визначальними в контексті подальших напрямків розвитку багатьох із цих дисциплін.

Поняття “жіноча проза”, “жіноче письмо”, “жіноча література”, “жіноче письменство” в перекладознавчих студіях залишаються дискусійними, хоча і стали широко вживаними в літературознавстві, стилістиці і теорії тексту. Як показує аналіз наукової літератури, складові “жіночого письма” виділяються на підставі різних ознак, які не мають постійного характеру.

РОЗДІЛ 2. ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ЖІНОЧОГО МОВЛЕННЯ

2.1. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на фонетичному рівні

Як зауважує Попова О.В. фонетичний рівень реалізації мовлення жінок можна розглянути на двох рівнях: сегментному й суперсегментному.

Перекладачам дуже важливо знати загальні типові характеристики фонетичного оформлення жінок для правильного перекладу не тільки “текстуального змісту” репрезентованої інформації, але й адекватної передачі його конотації[51].

До загальних фонетичних маркерів мовлення україномовних і китайськомовних жінок на сегментному рівні можна віднести те, що тривалість вимовляння жінками голосних звуків більша ніж у чоловіків.

Таку характеристику вимовляння голосних звуків науковці пояснюють з фізіологічної точки зору. “Голосність” і “співучість” мови також залежить від особливостей її фонетичної системи. Українська мова належить до категорії “співучих” мов, більшою мірою, завдяки системі чергування голосних і приголосних в іменниках (вчитель — учитель), дієсловах (вважати — уважати), прийменниках (в — у, з — із), що надає непереривність потоку мовлення. Китайська ініціалі завжди починається з приголосного звуку, тому “співучість” мови яскравіше демонструє українська мова. Довгота голосних залежить від наголосу (наявність наголосу чи його відсутність), типу складу (відкритий, закритий напіввідкритий, напівзакритий), а також типу основного тону практично в більшій частині мов. Китайська мова є тональною: кожний наголошений склад вимовляється інтенсивно (ядерним) тоном. Тон виконує фонологічну смислорозрізнявальну функцію, тому фонетисти-китаїсти розглядають концепт “тон” як складне поняття “наголос-тон-інтонація”. Внаслідок цього феномена, ступінь редуції (кількісної та якісної) китайських голосних у слабонаголошеній позиції значно нижчий, ніж в українській мові. Чим вище основний тон і чим менше тривалість складотворного голосного, тим більше зрушення в його якості. Він стає більш високим з підняття, тобто більш закритим і

коротким [4]. Голосний, що вимовляється рівним тоном I тоном маніфестує “пекучість”, а, наприклад, голосний, що вимовляється III тоном, — довготу і “складність” голосного звуку.

Випадки, коли жінки навмисно пролонгують голосні звуки, спонукають лінгвістів і психолінгвістів пізнати природу такого фонетичного перетворення та вірно інтерпретувати його. Отже, “протягування” голосних жінками (рідко чоловіками) у більшості випадків залежить від їхнього емоційного стану в одностатевих діалогах в режимі “рівноправ’я”.

“Протягування” голосних українокомовними жінками спричинено станом зачудування-здивування, що може легко перейти в обурення першої співрозмовниці, та “формою захисту” другої співрозмовниці, яка дає грамотне описання претензії першої на лексико-граматичному і синтаксичному рівнях.

Перекладачам рекомендовано надавати скорочений або анотований переклад тексту оригіналу із зазначенням загального настрою і ставлення мовців до теми розмови, тобто імпліцитного значення повідомлення, евфемістичними описовими засобами (особливо в офіційних умовах). У тексті перекладу умисне подовження голосних не зберігається.

Наявність вокалізованих “заповнень” та інших [5].

Вокалізоване “навантаження” подібного типу у використанні жінок деякі філологи вважають вокалізованими паузами у потоці мовлення, які свідчать про ступінь “впевненості — невпевненості”, “здивованості”, “утруднення” тощо співрозмовниць.

Наприклад: 卡拉聊娃教授曾表示：使学生了解外文中的性别特，是外语会话教学中的重点之一。这些特性将对外语使用者g应当地工作及社会生活环境起重要作用。

Kālā liáo wá jiàoshòu céng biǎoshì: Shǐ xuéshēng liǎojiě wàiwén zhōng dì xìngbié tèxìng, shì wàiyǔ huìhuà jiàoxué zhōng de zhòngdiǎn zhī yī. Zhèxiē tèxìng jiāng duì wàiyǔ shǐyòng zhě g yīngdāng dì gōngzuò jí shèhuì shēnghuó huánjìng qǐ zhòngyào zuòyòng.

Професор Т.М. Корольова: Одним з важливих аспектів навчання комунікації

іноземною мовою є ознайомлення студентів з гендерними особливостями іншомовного мовлення, що має велике значення для подальшої соціальної адаптації в професійній та побутовій сферах.

Вокалізовані “вкраплення” не перекладаються ні на українську, ні на китайську мови та не мають графічного еквіваленту в китайській мові. Якщо вони носять “протяжний” характер, то при перекладі жіночого мовлення з української мови на китайську і навпаки можна надати пояснення про його конотативне використання типу “доповідачці важко відповісти на запитання; доповідачка не впевнена у вірності рішення”.

Глотталізація (гортанний вибух або сильний “скрипучий” приступ у вокального звукового сегмента на абсолютному початку інтонаційної фрази після паузи неглоттального виникнення, тобто яка містить елементи мовленнєвого дихання — вдих чи видих) більш властива для жінок [2].

Деякі фонетисти називають подібне явище фарінгалізацією. В китайській мові фарінгалізація є додатковою артикуляцією голосних звуків. Вона полягає у звуженні стінок глотки й у зменшенні дужок м'якого піднебіння. Фарінгалізовані голосні у “виконанні” жінок складають на слух враження вимовлених “здавленим” голосом. Крім того, фарінгалізація надає голосному високого тембрового забарвлення. Всі ці явища спостерігаються нерідко у складах відкритого типу (монофтонг або дифтонг), вимовлених у четвертому тоні [4].

Правильне вимовляння звуків україномовними та китайськомовними жінками полегшує переклад усних текстів різноманітної жанрово-стилістичної спрямованості.

Якщо говорити про суперсегментний рівень, до загальних фонетичних маркерів мовлення на суперсегментному рівні можна віднести такі:

Просодична експліцитність на фонетичному рівні мови, що простежується в інтонаційній формі, мелодичному рисунку, зміні регістрів (для досягнення більшого емоційного ефекту), у використанні таких просодичних засобів, як придихання, назалізація [3]. Р. Лакофф наголошує на *емфазі* [6].

Поділ мовлення на емоційне та неемоційне — штучний. Зустріти неемоційне мовлення жінок, або чоловіків у чистому вигляді можна дуже рідко. У кожній фразі присутнє те чи інше емоційне забарвлення думки мовця. Ступінь мовленнєвої емпізи залежить від кількості, якості й інтенсивності емоційної та оцінювальної конотації, що накладаються на інформативну, логічну і семантичну структури висловлювання [1, с. 273]. Емоційність жінок виражається також *зміною темпу*.

Темп мовлення жінок-домінантів у двостатевих діалогах частіше сповільнюється, наголос посилюється. Усі слова чітко вимовляються. Часові інтервали між наголошеними словами довгі та приблизно однакові. Жінки-підлеглі прискорюють темп свого мовлення, часові інтервали між наголошеними і ненаголошеними складами у них мінімальні.

“Жіночий” темп характеризується більшою швидкістю, ніж “чоловічий”. Жінки намагаються привернути увагу слухача та швидко викласти сутність проблеми. В одностатевих діалогах темп обох комунікантів майже однаковий. Темп, наприклад, україномовних жінок швидше у подібних ситуаціях, ніж китайськомовних (через фонетичні особливості тональності китайської мови, яка передбачає приблизно повне вимовлення кожної фонетичної одиниці в межах фемінного дискурсу і сповільнює темп мовлення жінок).

“Внесок” пауз в процес прискорення чи сповільнення темпу дуже значний. Численні паузи сповільнюють темп. Жінки поряд із синтагматичними і граматичними використовують в емоційно-забарвленому дискурсі емпітичні (логічні) і хезитаційні паузи частіше, ніж чоловіки; жіноче вимовлення має достатньо широкий діапазон звучання.

Зміною мелодичного діапазону.

Діапазон “жіночого” мовлення емоційно насичений частіше підвищується, а “чоловічого” - знижується.

Заміною висхідного ядерного тону низхідним та навпаки.

Використанням складних тонів.

Для передавання, наприклад, незгоди у відповідях на спеціальні запитання і вираження протилежної думки жінки оформлюють свої висловлювання низхідно-

висхідним тоном, в той час як чоловіки частіше розширюють тональний діапазон і оформлюють свої висловлювання високим низхідним тоном.

Використанням перерваної висхідної або низхідної шкали.

Тому що семантично важливі слова жінки частіше, ніж чоловіки, “підвищують” тон, унаслідок чого переривається висхідна або низхідна шкала.

Також необхідно знати семантику інтонаційного оформлення жіночого мовлення у різних ситуаціях, а також вміти передбачати подальший хід розмови, оскільки в китайській мові для вираження емоційного стану жінок існують лексичні засоби вираження інтонації, наприклад, вигуки, які мають велику кількість варіацій вимовляння.

Отже, китайський вигук — [a] в залежності від мелодики може означати радість і лихо, твердість і нерішучість, байдужість і зацікавленість, подив, спокій, натхнення, розчарування і таке інше.

— “阿里样斯” 地产商那边的事情怎么样了？

— 不错，一切顺利，但有个问题，我正打算和你谈谈，有个麻烦事儿

— 恩？出什么事儿了？！

— “*Ālǐ yàng sī” dìchǎn shāng nà biān de shìqíng zěnmē yàngle?*

— *Yī bùcuò, yīqiè shùnlì, dàn yǒu gè wèntí, wǒ zhèng dǎsuàn hé nǐ tán tán, yǒu gè máfan*

— *shì er yī ēn? Chū shénme shì erle?!*

— Отже, як ідуть справи з агенцією нерухомості “Альянс”?

— Добре, досить добре, крім одного... Я тут саме з цього приводу і хочу переговорити з тобою. Ми маємо проблему...

— Ой! Що трапилося?!

Інтонаційне оформлення китайськомовного діалогу не відображує семантику інтонації оригінального діалогу, оскільки інтонаційними засобами китайської мови служать реєстрові можливості мови і як поодинокий випадок — особливий засіб вимовляння тону останнього складу синтагми або речення. Фонетичні особливості передано через підвищення голосу та вигук 恩, що означає сумнів і / або

ствердження. Так, у китайській мові тон виконує смислорозрізнявальну функцію. Китайське мовлення іноземця, якщо недостатньо чітко виражено або зовсім не виражено суперсегментні одиниці, сприймається китайцями задовільно. Слід зазначити той факт, емоційне забарвлення мовлення китайських жінок може викликати деякі складнощі у перекладачів з китайської мови на українську, тому що особливе вимовляння тону останнього складу (перед паузою) безпосередньо пов'язано із зміщенням регістру і багато в чому залежить від нього. Акустичне вимовляння тону полягає в додатковій модуляції мелодики після того, як тон відзвучав повністю [4].

Також потрібно зазначити, що китайськомовним жінкам більш властивий стриманий тип висловлювання думки.

Таким чином, семантика інтонації жіночого мовлення у поєднанні з іншими фонетичними засобами сегментного і суперсегментного рівня є важливим смисловим компонентом, який надає завершеності усному повідомленню. Сегментний рівень реалізації фемінних характеристик репрезентований такими фонетичними явищами: подовженням голосних звуків, наявністю вокалізованих “заповнень”, глотталізацією (фарінгалізацією), гіперкоректним вимовлянням звуків.

2.2. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на лексичному рівні

У вивченні лексики певної мови необхідно розмежовувати специфіку використання вокабуляру мовцями різних статей, з одного боку, та диференціацію гендерно маркованих вокабулярних одиниць для номінації чоловіків та жінок, з іншого. До останніх належать мовні засоби, що фіксують сексистські стереотипи в суспільстві. Двома дисциплінами, які традиційно займаються проблемою гендерних відмінностей на рівні лексики, є антропологія та історична лінгвістика.

Антропологія, як правило, вивчає явища номінації, форми вираження спорідненості, звертання тощо, а історична лінгвістика – лексичні зміни в часі, вплив певних соціальних, культурних та політичних факторів, які спричинили семантичні зсуви та значні зміни у виборі вокабуляру. Як з антропологічної, так і з лінгвістичної перспектив ученими було проведено чимало досліджень на предмет гендерних відмінностей у використанні мовних засобів.

Щодо специфіки жіночого вокабуляру китайська мова не відрізняється від інших мов у плані того, що використання ненормативної лексики та жаргонних слів вважається прерогативою чоловічого дискурсу. Це пояснюється соціальними очікуваннями щодо комунікативної поведінки жінок як більш ввічливої та без надмірного вираження емоцій. Ши Юй Хей (史 1984: 219) відзначила, що використання пейоративної лексики жінкою однозначно означає зниження її соціального статусу.

Це стосується також і вживання сленгу, хоча й дещо меншою мірою. У Пекіні, наприклад, сленготворення з негативною оцінною акцентуацією та вживання таких ремарок більше притаманне молодим чоловікам, ніж жінкам. Як зазначає Беверлі Хун-Фінчер (HongFincher 1987: 205), у традиційному китайському суспільстві фемінним стереотипним рольовим приписом є говорити тихо і ввічливо, а мовні засоби, які вживають жінки, мають бути «витонченими та елегантними».

У китайській мові існують окремі слова на позначення понять 姐姐 „старша сестра” та 妹妹 „молодша сестра”, 爷爷 „дідусь зі сторони батька” та 姥爷 „дідусь зі сторони матері” тощо. У той самий час у мові закріпилися, хоча й не набули широкого вжитку, номінації типу 女兄 (дослівно: старший брат жіночої статі) Чао Юнь Жень (Chao 1976: 314) у своїй роботі вказує на історичний факт вживання жінкою третьої особи однини для позначення свого чоловіка (і значно рідше – чоловіка на позначення дружини).

Жіночі “маневри в спілкуванні” завжди були витонченими, і сама манера вживання жінкою форми 他 (без відповідного контексту чи зв’язку) одразу давала зрозуміти слухачу, що предметом розмови є саме її чоловік. Однак зараз спосіб звертання жінки до свого чоловіка змінюється з плином часу відповідно до змін у соціальних, географічних, політичних та ідеологічних сферах життя. Багато лінгвістів слушно зауважують, що жінки – тонкі комуніканти, вони винахідливі й мобільні в застосуванні контактовстановлювальних засобів, легше “перемикаються”, вловлюючи бажання й настрої співрозмовника.

Підтвердженням цьому на матеріалі китайської мови є дослідження часток в кінці речення. У лінгвістичній літературі останні часто називаються модальними частками, які вказують на відношення мовця до предмета мовлення та/або емоції, які він хоче передати співрозмовнику. Вони не виконують граматичної функції, на відміну від, наприклад, модальних часток 吗 в питальних реченнях.

Аналізуючи ці частки як одну з характерних особливостей китайської мови, Мері Ербау робить загальне припущення про те, що жінки вживають їх у мовленні частіше, ніж чоловіки, і пов'язувалося це з тим, що жіночий дискурс є більш ввічливим та тактовним [27, с. 49].

Зокрема, Лайт пов'язує використання часток з підвищенням тону і вказує на те, що такі частки є маркером жіночої свідомої ввічливої та дещо невпевненої вербальної поведінки. Наскільки перенасиченим частками є жіночий дискурс, можна простежити на даному уривку з розмови тайванських студенток про те, як важко бути жінкою:

Fu: 我们说做女人好辛苦. 那个。。。一个同学啊, 她已经当妈妈了, 那她也在讲, “噢, 女人好辛苦啊”然后104会有什么病, 什么病呐! 生孩子有缺, 有什么呐.

Zhao: 对啊! 不公平! [...]

Yu: 我就觉得男生也不用这样子涂。有的人皮肤还是那么好。男人每次都说“当女生很好啊! 可以撒娇啊, 可以。”

Yang: 可以涂来涂去, 是不是, 还可以化妆, 是不是 [23, с.72].

Особливого пояснення потребує вираз 撒娇, який не має еквівалента в українській мові, який можна було б виразити окремою лексичною одиницею. Кетрін Фарріс у своєму етнографічному дослідженні про мову та гендерні ролі на Тайвані описала 撒娇 як гендерно маркований комунікативний стиль молодих жінок в інтеракції з їхніми чоловіками чи бой-френдами.

Взявши за основу семіотичний підхід Пірс, Фарріс проаналізувала не лише вербальні (як-от використання певного лексикону чи часток), але й невербальні характеристики (надування губ, заковчування очей, знизування плечима)

мовленнєвої поведінки 撒 娇 . Вона стверджує, що цей фемінний комунікативний стиль конструює та відображує підлеглий» статус жінок у традиційно патріархальному китайському суспільстві. У вищенаведеному прикладі одна з дівчат звертається до ремарки, зробленої чоловіком стосовно переваг жіночої статі, яким 撒 娇 інтерпретується як один з жіночих привілеїв. Її співрозмовниця перебиває її і саркастично запитує, чи чоловіки також заздять тому факту, що жінки «фарбують»² своє обличчя й роблять макіяж. Це питання виражає незгоду з поблажливим ставленням деяких чоловіків до жіноцтва. Ху Мін Ян у своїй роботі (胡 1981: 419) досліджує феномен частки 吧, яку останніми роками часто вживають у мовленні жінки–носії пекінського діалекту китайської мови. Ця частка маркує паузи, як це, наприклад, можна побачити у такому типовому реченні, почутому в громадському транспорті в Пекіні: 我吧, 昨儿吧, 给他打了个电话。她吧 谁知 · 不在家! («Я, вчора, їй зателефонувала, а вона, хто б міг подумати, не була вдома!») Була висунута теза, що популяризація цього лінгвістичного явища серед жінок пов'язана з тим, що з додаванням частки 吧 жіноче мовлення здається менш конкретизованим і, відповідно, тактовнішим. Ця частка була також ідентифікована як елемент, що пом'якшує тон розмови, робить його менш різким у заперечних реченнях чи імперативах.

Вживання часток для нейтралізації прямого ствердження, запитання чи прохання можна назвати маневреною дискурсивною стратегією, до якої жінки звертаються частіше, ніж чоловіки, оскільки того вимагають соціальні норми жіночої вербальної поведінки у китайській культурі.

Ши Юй Хей також указує, що жінки вживають значно більшу кількість часток (якот: 嘛, 呀, 呢, 啦 тощо) та вигуків, наприклад: 哎呀 (на позначення здивування, невдоволення чи нетерпіння) та 哎 哟 (виражає подив чи біль). Типово жіночими можна назвати такі вислови “哎呀, 好大的雨啊!” – “Ой, який сильний дощ пішов!” або “哎 哟, 壶漏啦!” – “Ой, чайник протікає!”. В роботі також було

звернено увагу на інші гендерно марковані експресивно забарвлені вирази типу 死鬼 – “Чортів син!”, 讨厌 – “Як набридло!” та 我的妈呀! – “Матінко моя!” [67, с.135].

Хоча ці вирази не є прерогативою виключно жіночого дискурсу, однак чоловіка, що вживає в мовленні такі „фемінні” висловлювання, часто висміюють та називають образливим 娘娘腔 – “жінкоподібний”.

Однак Чао Юнь Жень відмітила, що жінки вживають 我们 – редуковану форму займенника 我们 („ми”) частіше, ніж це роблять чоловіки. Це певним чином перегукується з зауваженням Симони де Бовуар, що жінки майже ніколи не кажуть „ми”. Використання займенника 人家 на позначення першої особи однини майже виключно жінками в певних ситуативних контекстах також є лінгвістичним феноменом, що заслуговує прискіпливої уваги [30, с. 117].

На Тайвані феномен 人家 був досліджений Фарріс у контексті комунікативного стилю 撒娇 . Це явище також було підмічено Ши як форма самоназивання жінок, які зрідка вживають займенник 我 „я”. Чао Фан І ідентифікує 人家 як найбільш гендерно маркований займенник у сучасній китайській мові, на відміну від Фарріс, яка вважала, що тільки молоді дівчата, які є надто скромні, щоб вживати немаркований займенник „я”, самоідентифікують себе з формою 人家 [30, с.121].

Дослідниця наполягає на тому, що 人家 вживається не тільки молодими китайськими дівчатами, але й дорослими жінками, будучи соціальним маркером фемінності, і, таким чином, вживання цього займенника не визначається і не лімітується віком жінки чи її соціальним статусом. Коли жінки обирають 人家 на позначення першої особи однини, вони хочуть підкреслити свою жіночність, привабливість, чи мають на меті переконати когось у чомусь.

Відповідно, якщо чоловік використає цей займенник для самоназивання, його назвуть уже згаданим 娘娘腔, а у випадку, коли аналогічний „ляпсус” зробить китайський хлопчик, його неодмінно виправлять. Єдиним випадком, де чоловік

може вжити 人家 в мовленні є імітація жіночої комунікативної поведінки (наприклад, при цитуванні). Відповідно до культурних норм, жіноче мовлення має бути “маневреним” і дещо “завуальованим”, тому вживання цього займенника жінками Чао обумовлює тим, що його вибір указує на нібито непевність мовця стосовно предмета розмови, тим самим контрастуючи із стереотипним чоловічим дискурсом – чітким і стабільним.

Таким чином, 人家 як гендерно-маркований займенник виконує три соціальні функції:

- ✓ індикація близьких відносин між співрозмовниками (наприклад: розмова між матір’ю та дочкою, чи між найкращими друзями, або між подружжям);
- ✓ вираження субординації, оскільки вживання цього займенника, як правило, вказує на „підлаштовування” мовця до іншого учасника розмови;
- ✓ гендерна самоідентифікація, оскільки 人家 вживається виключно особами жіночої статі.

У роботі Є Лей про компліменти в китайській мові гендернодиференційовані мовні форми досліджуються з перспективи предмета розмови, статі учасників (включаючи одностатеві та змішані мовленнєві ситуації) та їх реакції на ці компліменти. Доцільним є звернути увагу на проаналізовані ситуації, де компліменти стосуються певної діяльності (у цьому випадку – малювання), і де експліцитні відповіді містять форми з позитивною конотацією[41, с. 122]. Було зроблено висновок, що чоловіки вживають іменники частіше, ніж жінки, наприклад, іменник 手 у фразі 没想到你还有这一手! – „Не знав, що Ви маєте такий талант”. Жінки ж віддають перевагу прислівникам, як-от: 不错 у компліменті 画得真不错 – „Ви малюєте дуже добре”. За Є, жінки вживають прислівники вдвічі частіше, а іменники – вдвічі рідше, ніж чоловіки, і вчена вважає це досить цікавою тенденцією. Це відображає процес категоризації, коли особа, яка робить комплімент, відносить референта до певної оцінної кате- 106 горії (师傅 – „майстер”; 画家 – „художник”).

Це демонструє глибокий вплив на мовців конфуціанської традиції 名不正，言不顺 (дослівно: якщо ім'я неправильне, мовлення не може бути коректним).

Якщо для жінок справді є недоречним бути конкретними в категоризації людей за діяльністю, можна передбачити, що вони уникатимуть вживання іменників і будуть обирати прислівникові вирази типу 很好 чи 不错. Багато дослідників (як-от: 史 1984, Farris 1988, Tan 1990) вивчали мовний сексизм, який існував у традиційному китайському патріархальному суспільстві протягом століть, на матеріалі номінацій, що вказують на референта-жінку.

Після проголошення КНР у 1949 році уряд континентального Китаю, в дусі егалітаризму, заборонив вживання таких дискримінаційних виразів, як 女子无才便是德 – „нікчемність жінки є її чеснота” (Tai 1976: 237) тощо. І хоча сучасна китайська мова поступово нівелює вирази, що відображують сексистські стереотипи в соціумі, однак цей процес майже не зачіпає глибинні рівні цієї мови, наприклад словотвір чи тонову характеристику слова. У китайській мові існує ряд складних слів, форма яких відображає історичну домінацію чоловіків над жінками. Це можна простежити в послідовності мовних елементів, що вказують на статеву приналежність, у таких композитних словах, як 父母 – батьки (якщо казати дослівно дослівно: батько і мати).

У словах такого типу антропоцентризм китайської мови простежується навіть на просодичному рівні. Як відомо, у китайській мові існує 4 тони – рівний, висхідний, низхідно-висхідний та низхідний. У слові 父 母 низхідний тон передує висхідному, на відміну від традиційної просодичної послідовності висхідного перед низхідним, що є характерними для композитних слів, які складаються з семантично рівноправних компонентів; іншими словами, семантичне обмеження „чоловіки-перед-жінками” є пріоритетним порівняно з просодичною нормою. У інших складних словах, що мають відношення до гендеру, де компоненти належать до тієї ж самої тонової категорії, наприклад: 夫 妻 (подружжя, дослівно: чоловік та дружина), 子 女 (діти, дослівно: сини та дочки), семантика, що фіксує сексистське бачення світу, також відіграє важливішу роль у визначенні порядку компонентів

порівняно з просодикою. Важливим є те, що існує дуже мало випадків реверсного порядку – 阴 阳 є чи не єдиним винятком, хоча б на рівні семантичного плану. Цікавою проблемою також є гендерна маркованість китайської мови в плані форм звертання та власних імен. Існує чимало виразів на позначення соціальної ідентифікації та форм номінації жінок: 小姐 – аналог англійського „міс”, 太太 – „місіс”, 夫人 – „мадам”, 女士 – „пані” відображають вік, соціальний та сімейний статус жінки. (Наприклад, китайську школярку можна назвати 小姐, але ніяк не 女士). У той самий час для номінації, яка вказує на референта-чоловіка вживається єдине слово 先生 – „пан”.

Ця мовна асиметрія знайшла своє відображення в теорії маркування Ши Юй Хей, що в подальшому була розвинена Фарріс у її дослідженнях гендерних відмінностей на рівні лексикону.[39, с.78] В цій теорії були розглянуті очевидні гендерні маркування компонентом 女 („жінка”) вищих соціальних позицій, що рідко обіймаються жінками: 女皇 – „імператриця”, 女王 – „королева”, чи найменувань професій, які традиційно вважалися прерогативою чоловіків: 女医生 (жінка) -лікар. Насамкінець, щодо проблеми гендерного маркування у книзі Лін Шань „Name Your Baby in Chinese” (Lin 1988) лінгвістичний інтерес являє дослідження ідентифікації 107 ції китайських ієрогліфів як доречних тільки для чоловічих чи тільки для жіночих імен. У роботі, де були проаналізовані 900 китайських ієрогліфів, Лін відмітила ті, які відповідають чоловічим іменам, літерою 'M', а жіночим – літерою 'F'. Ієрогліфи, які були визнані гендерно-нейтральними й можуть бути застосовані як для номінації чоловіків, так і жінок, не були марковані.

Прикладами ієрогліфів, що можуть вживатися лише в чоловічих іменах, можна назвати 龙 – „дракон”, 耀 – „блиск”. „жіночими” ієрогліфами є 碧 – „зелений нефрит”, 荷 – „лотос”, 婷 – „граціозний” тощо. Нарешті, гендерно-нейтральними ієрогліфами в іменах є 华 – „прекрасний”, 文 – „витончений” та 芝 – „ідеальний”.

Оскільки на континентальному Китаї, починаючи з другої половини ХХ століття, комуністами була проголошена формальна рівність усіх громадян (що,

відповідно, включала й гендерну рівноправність також), традиційно „жіночі” імена почали вживатися дедалі рідше, тому зараз стать людини часто неможливо визначити тільки за її іменем.

Однак на Тайвані та в Гонконгу, а також у сім'ях китайських іммігрантів за кордоном, тим не менше, зберігається стара традиція, де вибір імені неодмінно пов'язаний з фактором фемінності чи маскулінності. Отже, безперечним є те, що мова відіграє важливу роль у конструюванні та соціалізації гендерних ролей. У свою чергу, гендерні стереотипи також знаходять своє відображення у мові, що й було проаналізовано на лексичному рівні китайської мови.

Підсумовуючи вище сказане, можна підкреслити, що жіноче китайське мовлення на лексичному рівні реалізується у специфічному використанні займенників жінками та насиченості їх мовлення частками та вигуками.

2.3. Засоби вираження китайського жіночого мовлення на граматичному рівні

Китайська ієрогліфіка є однією з найдавніших у світі і відіграла ключову роль у формуванні культури і мислення китайців. Вивчаючи китайську мову, писемність і культуру, можна дізнатися про особливості мислення і менталітету китайців. Як і будь-яка інша мова, китайська мова несе на собі відбиток побутових та географічних особливостей, культурних і історичних реалій. На одному з ранніх етапів свого розвитку, китайська писемність репрезентувала собою зображення і символи. Багато з цих простих символів зберегли своє значення і написання, будучи найбільш ранніми за своїм виникненням ієрогліфами.

Наприклад: 山 - гори, 井 - колодязь, 人 - людина, 羊 - баран. Існують так само і графічні вираження просторових відношень. Наприклад: 上 - вгору, 下 - ніз і 中 - середина. Слід зазначити пізніші ієрогліфи, що складаються з вищезазначених простих знаків. Наприклад: ієрогліф, що має першорядне значення добре - 好. Даний ієрогліф складається з двох знаків 女 - жінка і 子 - дитина. За логікою, не важко здогадатися, що жінка, яка має дитину, або дитина, що має матиір-це радість і сімейне благополуччя.

Такі знаки, як 不 -заперечення і 正 -прямий, складені разом позначають 歪 - кривий і т.д. Існують так само ієрогліфи, що складаються з трьох і більше однакових ключів і передають значення множини.

Наприклад: ієрогліф 磊 позначає безліч скель або купу каміння, де ключ 石 окремо позначає камінь, або ієрогліф 森 -ліс, де окремий ключ 木 позначає дерево і т.д. Порівняно більш складні за складом і, за своїм походженням новіші ієрогліфи представляють собою поєднання головної графеми і фонетики.

Наприклад: ієрогліфи 近 -близько і-далеко. Ці два ієрогліфи мають одну і ту ж графему 辶 -іти пішки. Ні 元 -початок, джерело ні 斤 -сокира не є визначником змісту і значення ієрогліфів 近 і 远, а є лише фонетиками в складі даних ієрогліфів і визначають їх вимову.

Так само слід зазначити ієрогліф 婚 -одружитися. Фонетиком до даного ієрогліфу є ієрогліф 昏 -головокружіння, безпам'ятство або втрата розуму. Праворуч від ієрогліфа 昏 знаходиться смисловий ключ жінка - 女 . Виходячи з цього, дослівно ієрогліф 婚 ми можемо перекласти так: «Зійти з розуму через жінку», або «Жінка запаморочила мені голову, і тому я одружуся з нею». Як ми вже зазначали вище, досліджуючи ієрогліфічну писемність, можна пояснити деякі особливості мислення і менталітету китайців, як вияв культури і пояснити прояв культури через ієрогліфи, а також встановити вияв гендерної асиметрії в китайській мові.

З метою встановлення прояву гендерної асиметрії ми розглянемо ієрогліфи 女(жінка) і 男 (чоловік), які є концептом вияву китайської культури і носієм гендерного значення, а також застосовуються для позначення статевої приналежності в китайській мові. Дані логограми можуть функціонувати і як графосемантичні компоненти в більш складних знаках. Слід зазначити, що логограми 女 є піктографічним зображенням людини, яка знаходиться в положенні схилених колін у позиції з схрещеними перед собою руками -раб. Закріплення за даним знаком лексичного значення «жінка» вже само по собі свідчить про покірне, бесправне становище жінок в древньому китайському суспільстві.

Що стосується лого-грами 男, то вона являє собою комбінацію двох простих логорамм 田 (поле) і 力 (сила). [31, с. 42-48] Це пояснюється тим, що в Стародавньому Китаї вся відповідальність за сільське господарство цілком і повністю лежала на плечах чоловіків, а тому в мовній свідомості древніх китайців «чоловік» 男 був основною «силою» 力 для роботи в «полі» 田. Примітний той факт, що логограма 男 (чоловік) у край рідко присутня як графосемантичний компонент в складі більш складних знаків (таких знаків налічується всього три: 舅, 甥, 甥), чого не можна сказати про логограми 女 (жінка).

Так, в сучасній китайській мові існує велика кількість знаків, що містять у своїй структурі просту логограму 女 і при цьому часто мають негативне лексичне значення. Згідно з даними досліджень китайських вчених У Чанюна і Яо Юньчжи, серед 70 загальноживаних складних логограм, що мають у своїй структурі «ключ» 女 (жінка), знайдеться більше 10 знаків, що вказують:

- ✓ або на варті осуду, такі, що суперечать нормам моралі моральну поведінку / негативні риси характер осіб обох статей: 妒 - заздрити, ревнувати;
- ✓ 妨 - задіяти шкоди, приносить нещастя;
- ✓ 奸 - підступний, віроломний, зрадник;
- ✓ 婪 - зажерливий, жадібний, жадібно домагатися;
- ✓ 媚 - догоджати, підлещуватися;
- ✓ 孱 - поганий, боягузливий;
- ✓ 嫖 - фліртувати, набридати;
- ✓ 妄 - абсурдний, безглуздий;
- ✓ 妖 - зловіщий, бісівський.

або на несхвальний позашлюбний зв'язок між чоловіком і жінкою:

- ✓ 奸 - перелюбство,
- ✓ 姘 - мати, вступати в незаконний зв'язок;

✓ 嫖 - ходити по будинках розпусти;

або на низький соціальний статус жінки:

✓ 婬 - повія;

✓ 娼 - лайл. співачка, повія, публічна жінка; і ін. [31, с. 42-48]

У словнику «古汉语字典» налічується близько 120 знаків з графосемантичним компонентом 女 (жінка), велика частина з яких мають негативне лексичне значення. Слід зазначити, що важливу роль у формуванні подібного гендерного стереотипу зіграли антифеміністичні догми конфуціанства.

Сприйняття конфуціанськими охоронцями моралі жінки як символу зловтіхи, підступності, злопам'ятності, легковажності, супроводжуване почуттями зневаги і антипатії, не могло не знайти свого відображення і в писемності цього народу. Слід згадати і про те, що вказівка на низький соціальний статус жінки може бути також закріплена і в самій структурі складної логограми ідеограмного типу.

У Стародавньому Китаї від жінки очікувалося беззаперечна покірність волі чоловіка, а її основними заняттями вважалися прибирання, приготування їжі та інші безрадні домашні клопоти. Асиметрія за ознакою статі виявляється і через ті знаки китайського письма, які слугують для фіксування системи особових займенників. У сучасній китайській мові для позначення осіб чоловічої і жіночої статі в 3-м особі використовуються займенники 他 / 他们 (він / вони) 她 / 她们 (вона / вони), що мають однакову вимову ta / tamen.

При цьому займенники 他 / 他们 (він / вони) можуть вказувати не тільки на чоловіка, але і на якусь особу, яку мовець неточно визначає за ознакою статі. Для прикладу можемо розглянути 从笔迹上看不出来他是男还是女 . 2) 一个人要是离开了集体, 他将一事无成 .

Якщо йдеться про групу людей, в якій присутні як чоловіки, так і жінки (або кілька жінок і хоча б один чоловік), то стосовно них також слід вживати займенник 他们 (вони). Що стосується займенника 她 (вона), то він був введений в ужиток відносно нещодавно - в 1917 р китайським літератором і лінгвістом Лю Баньнуном.

До його появи в китайській мові для запису займенника, що вказує як на обличчя чоловічої, так і жіночої статі в 3-й особі однини, а також на всі неживі іменники в 3-й особі однини використовувався знак 他 (він / вона / воно).

У період Руху 4 травня в цій же функції деякий час вживався 伊 (він / вона), до сих пір зберігається в деяких діалектах. На даний час займенники 她 (вона) і його форма множини 她们 (вони) вживаються тільки в тому випадку, якщо мова йде виключно про осіб жіночої статі.

Таким чином, займенники 她 / 们 (вона / вони) мають певну смислову відміченість, мають обмежену сферу вживання і дозволяють виразити гендерну приналежність тільки за допомогою письмової мови. Аналогічні процеси спостерігаються і в сфері словотворення. При додаванні морфем, що позначають осіб чоловічої і жіночої статі, морфема, що позначає особу чоловічої статі, завжди буде передувати морфемі, що позначає особу жіночої статі, наприклад: 夫妻, 夫妇, 男女, 父母, 爹娘, 攻婆, 叔婶, 兄嫂, 儿女, 子女 і ін. Така асиметрія характерна і для словосполучення: 爷爷 奶奶 - дідусі і бабусі, 叔叔 阿姨 - дядьки і тітки, 兄弟姐妹 - брати і сестри, 皇帝 与 皇后 - імператор і імператриця, 王子 和 公主 - принц і принцеса і ін. [31, с. 42-48]

2.4. Відображення гендерних стереотипів жінки у мові

Цікаво, що асиметрія відбивається і в структурі ідіоматичних виразів «чен'юй»
Наприклад:

- ✓ 男耕女织 – чоловіки орють, а жінки тчуть (про поділ чоловічої і жіночої праці);
- ✓ 男尊女卑 – повага до чоловіка і презирство до жінки;
- ✓ 男唱女随 – чоловік заспіває, дружина підспіває (про злагоду в сім'ї);
- ✓ 男盗女娼 – чоловіки-зłodії, а жінки-повії (в значенні повне падіння моралі; аморальне суспільство);

- ✓ 夫 贵 妻 荣 – чоловік в пошані і дружина в достатку (про вдалий шлюб);
- ✓ 重 男 轻 女 – цінувати чоловіків і зневажати жінок, плекати хлопчиків (синів) і нехтувати дівчатками (дочками) та інше.

Подібна тенденція є наслідком існуючого в свідомості носіїв китайської мови негласного правила, яке знайшло своє відбиття в процесах словотворення і словоскладання: морфеми або слова, що несуть більш значиме смислове і культурне навантаження, поміщаються на початку слова або словосполучення.

Так, в китайській мові суфікс, висловлююча щось високе і шановане завжди передує морфемі, що позначає щось низьке і ганебне; морфема, що позначає старшого за віком і положенню завжди передує морфеме, що позначає молодшого за віком і положенням, а морфема, яка вказує на особу чоловічої статі, завжди передує морфемі, що вказує на особу жіночої статі. Очевидно, що в даному випадку порядок проходження морфем / слів визначається суспільством в китайській свідомості культурно-моральною опозицією 男尊女卑 – повага до чоловіка і презирливе ставлення до жінки. [31, с. 42-48]

У китайській мові більшість найменувань професій, посад і звань, як правило, не передбачає розмежування людей за ознакою статі, тобто гендерно-нейтральними, наприклад: 厨师, 理发员, 司机, 医生, 市长, 总统, 教授, 主席.

Однак в сучасних умовах, коли жінка починає займати рівне становище з чоловіком у багатьох сферах життя і її роль в суспільстві зростає, все більше найменувань, характерних для чоловічої статі, починає вживатися по відношенню і до жінок. Це породжує необхідність ідентифікувати стать. Ідентифікація статі здійснюється засобами додаткових лексем.

Так, в сучасній китайській мові перед найменуванням посади, професії або звання, що стосується жінки, як правило, використовується додаткова лексема 女(жінка): 女博士 – жінка-доктор наук, 女 演员 – актриса, 女作家 – письменниця, 女英雄 – жінка-герой, 女科学家 – жінка-вчений, 女医生 – жінка-лікар та багато

інших. Необхідність позначити стать може виникнути і тоді, коли порушуються гендерні стереотипи в професіях.

Наприклад, за особами жіночої статі закріплені професії медсестри або няні, чоловік же, як правило, не є найбільш вірогідним представником даних професій. З цієї причини у найменувань таких типово жіночих професій з'являється додаткова лексема 男 (чоловік), наприклад 男 护士 – медбрат, 男 保姆 – чоловік-вихователь, гувернер, 男 妓 – жигало.

Окрім цього, в китайській мові вживається група корелятивних найменувань осіб, що мають різну конотативну забарвленість залежно від того, до якої статі вони належать.

Наприклад, немолоду незаміжню дівчину зазвичай називають 老姑娘, 老处女 або 剩 女 . Як видно, ці лексеми мають яскраво виражену негативну кінотацію, оскільки в своєму значенні вони містять вказівку на поганий характер, погану лагідність і заперечення факту наявності потенційних кандидатів в чоловіки.

Слід також зазначити, що прояв гендерна асиметрія знаходить своє відображення і в формах китайських імен та прізвищ. У стародавні часи, в Китаї соціальний статус жінки був настільки принижений, що жінки навіть вважалися негідними мати власне ім'я, тому в сім'ї їх ча-сто іменували 大 丫 头 – старша дочка, 老二 – друга дочка, 老三 – третя дочка. Сторонні зверталися до них на прізвище батька, додаючи лексему 氏 (уроджена), наприклад : 张 氏 – уроджена Чжан, 李 氏 – уроджена Лі, 王 氏 – уроджена Ван. Після вступу в шлюб і переходу жінки в підпорядкування сім'ї чоловіка, в офіційній обстановці вона іменувалася поєднанням прізвища чоловіка і прізвища батька з лексемою 氏 (уроджена): 张 王 氏 – Чжан, уроджена Ван; 赵 李 氏 – Чжао, уроджена Лі; 唐 刘 氏 – Тан, уроджена Лю тощо., а в неофіційній обстановці – за прізвищем чоловіка з додаванням лексеми 家 的 (ж-на): 朱家 的 – дружина Чжу, 吴家 的 – дружина У, 赵家 的 – дружина

Чжао, прізвище батька при цьому опускалося. Таким чином, звернення за формулою 某某家的 (дружина тако-го-то) ставало аналогом імені жінки.

Однак ця традиція пішла далеко в минуле, і на сьогоднішній день у кожній китайській жінки, незалежно від того заміжня вона чи ні, є своє ім'я.

Андроцентричний погляд на світ призводить до наділення жінок поруч прототипічними рисами, що створюють негативний стереотип:

Недалекий розум і відсутність логіки мислення: 女人头发长见识短 – У баби волосся довге, так розум короткий.

Балакучість: 两个婆娘一面锣, 三个婆娘一台戏 – Дві жінки, які зібралися разом, подібні звукам гонга, а три вже цілий спектакль.

女人是绑在男人要带上的 – Місце жінки – бути пристебнутою до поясу чоловіка (Дружина повинна в усьому підкорятися і слухатися чоловіка).

女人是枝花, 灶门口烧粑粑 – Жінка це квітка, який смажить на печці кукурудзяні пампушки (У значенні “жінка повинна сидіти вдома”).

女子无才便是德 – Жінка, яка не має талентів, цнотлива (Бесталанна жінка сидить вдома і кориться волі чоловіка, а тому цнотлива).

Примітно, що в в подібних пареміях виявляється “жіночий голос” переважають вимушена покірність, залежність і безпорадність, що зайвий раз підкреслює всю гіркоту долі жінки, змушеної вести замкнутий спосіб життя, підкоряючись численним соціальним вимогам. Таким чином, розглянувши та проаналізувавши деякі лінгвістичні засоби вираження категорії гендеру в китайській мові, можна стверджувати, що в китайському мовній свідомості домінує андроцентричний погляд на гендерні відносини. Спостерігається досить чітко виражена гендерна асиметрія: жінки в мовній картині світу китайців представлені з точки зору їх корисності в житті чоловіків. Жінки і їх діяльність мають значимість лише остільки, оскільки вони є необхідною умовою комфортного існування чоловіків. Подібна ситуація привела до того, що в мовній свідомості носіїв китайської мови на певному етапі історичного розвитку китайського суспільства жінка стала сприйматися головним чином як об'єкт привласнення. При цьому

позитивно оцінювалися жіноча привабливість, покірність, хазяйновитість, а також здатність жінки до материнства. Що стосується таких типово жіночих якостей, як недалекий розум, балакучість, безглузда характер, то вони завжди оцінювалися негативно. Оскільки в сучасному китайському суспільстві соціальний статус дружини і її ролі у багатьох сферах життя поступово зростає, в китайській мові намічається тенденція до заміни гендерно забарвлених слів і виразів на гендерно нейтральні.

Як було показано, гендерна асиметрія найбільш яскраво проявляється в таких консервативних аспектах мови, як писемність і фразеологія.

ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ

У даній роботі ми розглянули реалізацію жіночого китайського мовлення на лексичному, фонетичному і граматичному рівнях. Дані аналізу дозволяють стверджувати, що жіноче китайське мовлення на лексичному рівні реалізується у специфічному використанні займенників жінками та насиченості їх мовлення частками та вигуками. Слід зауважити, що жіноче китайське мовлення на фонетичному рівні реалізується фонетичними явищами: подовженням голосних звуків, наявністю вокалізованих "заповнень", глотталізацією (фарінгалізацією), гіперкоректним вимовлянням звуків. Також жіночі імена позначають ніжність, слабкість, м'якість, привабливість, грацію. У структурі особових займенників: 他 / 他们 (він / вони) 她 / 她们 (вона / вони) У структурі ідіоматичних виразів 男尊女卑 – повага до чоловіка і презирство до жінки; 男唱女隨 – чоловік заспівує, дружина підспівує (про злагоду і мирі в сім'ї).

РОЗДІЛ 3. ГЕНДЕРНО ЗУМОВЛЕНІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ЖІНОЧИХ ТЕКСТІВ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПРОЗИ НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ВАН АНЬЇ

У третій частині нашого дослідження предметом розгляду виступатимуть засоби вираження китайського жіночого мовлення на матеріалі прози Ван Аньї.

Творчість сучасної китайської письменниці Ван Аньї (р. 1954) популярна і в Китаї, і за кордоном. Її перу належить близько 30 романів, 50 оповідань, понад 30 збірок безсюжетної прози, а також сценарії до фільмів і драматичних постановок, збірники щоденників і цілий ряд літературознавчих робіт.

Твори Ван Аньї неодноразово удостоювалися китайських літературних премій, у тому числі найбільш престижних (премія Мао Дуня, премія Хунлоумен, премія Лу Сіня і т.д.). Проза Ван Аньї перекладена багатьма мовами світу, в тому числі англійською, французькою, німецькою, чеською, голландською, корейською, сербською, івритом і багатьма іншими.

За оцінкою багатьох китайських літературознавців зараз Ван Аньї - одна з найвидатніших письменниць КНР. У 2000 році в культурних колах Китаю серед сотні критиків було проведено опитування, завданням якого було виявлення десяти найбільш значущих авторів 90-х, і за підсумками голосування Ван Аньї виявилася першою в цій десятці [27].

Відомий китайський дослідник сучасної літератури, професор Фуданьського університету Чень Сіхе в одній зі своїх статей заявляє, що «Ван Аньї - одна з найвизначніших постатей на літературній арені Китаю кінця ХХ століття» [26, с. 377].

Літературознавець Дай Цзінхуа в своїй книзі «Човен біля переправи», присвяченій сучасній китайській літературі, розглядає Ван Аньї як «одну з найбільш значущих письменниць «нової хвилі» [18, с. 250].

Колеги - письменники також високо поцінують творчість Ван. Відому китайську письменницю Фан Фан під час недавнього виступу попросили дати оцінку сучасним жінкам-письменницям, і в першу чергу вона сказала про Ван Аньї: «Кількість її творів велика, а стиль постійно змінюється, немає жодного

письменника, який був би здатний на таке, вона постійно змінює смаки своїх читачів» [26].

При цьому більшість китайських дослідників підкреслюють, що проза Ван дуже складна для вивчення, що пов'язано, з одного боку, з великою кількістю творів, а з іншого боку, - в постійних формальних і стильових експериментах, характерних для письменниці. Ван Анї неодноразово заявляє, що відмовляється обмежувати свою творчість рамками якогось мистецького спрямування.

Так, в одному з есе вона пише: «Якщо Ви запитаете, чи знаю я, як зміниться форма моєї прози, то я відповім - ні, я ніяк не можу це передбачити. Для мене зміна - це потреба, корінна, притаманна мені потреба, а не щось раціональне» [10].

Таким чином, творчість Ван Анї представляється укр. цікавим матеріалом для літературознавчого вивчення. Окремого розгляду заслуговує художня мова творів Ван Анї, композиційні прийоми, що її організують, і специфіка мовних форм, завдяки яким художній світ письменниці реалізує себе в конкретних текстах, інакше кажучи, «авторська позиція [письменника] в світі, дана в єдності засобів ... вираження» [29, с. 20].

Перш за все необхідно охарактеризувати мовний склад художньої мови Ван Анї. Для літератури Нового часу і сучасності характерне розширення складу використовуваних мовних засобів, в першу чергу за рахунок діалектної мови, варваризмів та просторічних лексем. У цьому сенсі мовний стиль Ван Анї не став винятком: незважаючи на те, що один з чотирьох принципів письменниці - «відмова від мовної специфічності» [11, с. 3], чималу частку мовних засобів займає діалектна мова. Найчастіше це лексика шанхайського діалекту. Можна було б припустити, що «шанхайська мова» не сприймається письменницею, яка виросла в Шанхаї, як «специфічна» (що теоретично мало ймовірно, тому що в реальній мовній ситуації викладання в школі за часів її дитинства велося нормативною мовою; такою ж була мова літератури, на якій виросла письменниця). Однак сама Ван Анї неодноразово визнає, що при всій її любові до Шанхаю, шанхайський діалект довгий час залишався для неї чужим.

Наприклад, в автобіографічному оповіданні «Кухня» письменниця зізнається: «Я з дитинства говорила на путунхуа, який спочатку був заснований на північній мовній системі, а потім, потрапивши у вир політичного життя, зазнав спрощення звучання з пропагандистських міркувань. Для того щоб вивчити шанхайський діалект, моя мова втратила стандарт путунхуа» [15, с. 213]. Тим більше специфіка сучасної китайської літератури така, що присутність діалектного мовлення неодмінно фіксується китайським читачем, сприймається ним як «специфічна мова», а також вимагає певних зусиль з боку автора, про що сама Ван Аньї говорить в книзі «Історії і як їх розповідати». «Оскільки китайська літературна мова заснована на північних говірках, то північні приказки, можна досить зручно прямо вбудувати в літературну мову, не створюючи жодних перешкод для прочитання. А ось включення південної розмовної мови і слівцець в літературну мову вкрай складне завдання [11, с. 107].

У зв'язку з цим можна зробити висновок, що в прозі Ван «шанхайська мова» завжди включається усвідомлено і є не інструментом зображення, а об'єктом зображення. Не випадково в творах Ван, причому саме в сюжетній прозі, можна зустріти дуже докладні, практично лінгвістичні описи вимовної норми шанхайського діалекту.

Наприклад, в романі «Мейтоу» можна зустріти такий опис: «У шанхайському діалекті фіналі в «мей» вимовляється на манер «хуай», «гавкіт», у системі тринадцяти фіналі це шоста, причому вимовляється першим тоном, тому виходить трохи схоже на бекання козла «меєєєє». В «тоу» же приголосний звук вимовляється дзвінко, а сам склад - коротко, так само, як в шанхайхуа вимовляється «доу», «квасоля» [12, с. 5].

Як об'єкт зображення, «шанхайський діалект» в художньому світі Ван Аньї отримує свій специфічний зміст і свою естетику через реалізацію усмислення героїнь в її творах. Письменниця дуже докладно говорить про те, яке її естетичне сприйняття шанхайського діалекту. Наприклад, вона неодноразово відзначає «грубість» цього прислівники.

«Шанхайська мова насправді груба і вульгарна, це нечиста мова, у якій ніколи не було ні високого стилю, ні словникового запасу» [11, с. 133-134].

«Цей говір дуже змістовний, але ось бракує йому краси, використовувати його незручно, а відкинути шкода, в цьому величезна складність» [11, с. 134].

«Наприклад, на шанхайському діалекті майже ніколи не говорять про любов. Однак на шанхайському діалекті можна прекрасно розмовляти про що-небудь войовниче, лицарське, і тут кожен його звук нагадує стукіт молота, метал» [6, с. 453].

Як видно з прикладів вище, Ван Аньї часто оцінює естетику «шанхайського діалекту» як специфічну, а часом і як негативну, при цьому відзначаючи незручність його використання, аж до того, що в своєму есе-порівнянні пекінського і шанхайського стилю вона скаржиться, що шанхайські письменники [в порівнянні з пекінцями, що володіють багатою мовною культурою] - жебраки [11, с. 133]. Але при цьому письменниця наполягає, що в її творчості шанхайський діалект просто необхідний. Наприклад, в одному есе «Шанхай – це комедійна п'єса» (上海是一部喜劇) вона говорить про те, яким був би Шанхай, якби їй доручили «поставити» його на театральних підмостках.

Вона зазначає, що «мова повинна бути заснованою на шанхайському діалекті. У ньому будуть превалювати сучжоуський і нінбоський говори, які подібні інь і ян, один з них жіночний, а інший - чоловічий» [15].

Приклади слів і виразів з шанхайського діалекту можна знайти у всіх творах Ван, присвячених цьому місту, від найранніших до найпізніших. Наприклад, в романі «Швидкоплинність» герої використовують діалектне «Сюечже» (学着) в значенні «говорити», в «наборі робочої сили» час називається «данкоу» (当口), в оповіданні «Мати» замість нормативного слова «базікати» (наприклад, «ляотянь» 聊天) використовується діалектний аналог «лагуа» (拉呱).

З цим явищем тісно стикається використання міських просторіччя і жаргонізмів, характерних саме для Шанхаю. З лінгвістичної точки зору, вони не є

частиною діалекту, але є частиною говірки, характерної тільки для певної місцевості.

Наприклад, в «Пісні» до такої лексики відноситься «дяньденпао», «електрична лампочка» (电 灯泡) - «третя особа на романтичному побаченні. У «Кінцевій станції» це «сисечжі» (死 蟹 一 只), «мертвий краб» - «стара діва», «сяоцаобао», «мішечок з трави» (小草 包) - «боягуз». У «П'яниці» велосипед героїня називають «лао таньке» (老 坦克), що теж характерно для шанхайхуа,

Рідше вплив шанхайської міської мови виявляється не в окремих словах і виразах, а в синтаксичній побудові фрази, що не відповідає нормативному. Наприклад, в есе «У пошуках Шанхая» є така фраза, яка імітує мову продавчині-книгарки:

«А якщо ти вирішив тут задарма почитати - ось цього не вийде!», яка по-китайськи виглядає так: 要想在挑拣时偷偷看完一本, 没门, 没门, «не вийде», явно стосується розмовної мови [1, с. 205]. Там же далі репліка продавчині в канцелярському магазині: «Ось скажи, невже це я відмовилася продати тобі, чи все-таки ти сам не став купувати?» виглядає в оригіналі так: 是我不给你, 和了是你自己不拿?, Тобто сполучник «або» нормативного мовлення (还是, 或者) замінений на жаргонний 和了 [1, с.206].

Важливим джерелом мовних засобів для Ван Анї є сільський говір, з яким вона зіткнулася в роки «перенавчання», і який активно використовує в своїх творах про село. Що цікаво, Ван Анї теж нерідко говорить про труднощі використання сільської мови в прозі. Наприклад, в книзі «Історії і як їх розповідати» вона нарікає, що письменникам з півдня, таким, як вона сама, складно передавати місцеву культуру і мовний колорит, оскільки читачам з півночі це буде незрозуміло, жителям півдня теж, і взагалі кажучи, розмовні елементи нерідко на письмі втрачають сенс. У підсумку вона робить резюме, що «для нас, письменників з півдня ... у використанні насиченого місцевим колоритом мови є колосальні перешкоди» [11, с.123]. Однак разом з тим вона підкреслює багатство сільського

мовлення. Наприклад, в есе "Що я читаю" (我 读 我 看), вона розмірковує над тим, що « історія селянського суспільства в Китаї найтриваліша в світі ... а тому в мові селян відображений найбільш багатий і великий історичний матеріал. Книжна мова в порівнянні з сільською неминуче виглядає блідою, невиразною і пласкою» [10, с. 10].

Переходячи до конкретних прикладів, багатих на «сільської лексики» можна знайти в повістях «Село Сяобаочжуан» і «Село Далюйчжуан». Наприклад, в «Сяобаочжуан»: (瞅 瞅) - «поглянути», (咋) - «що?», «як?», «навіщо?», (甬) - «нічого».

Особливістю сільської лексики також є активне використання ідіом або «чен'юй». Наприклад, дуже багато чен'юй в мові героїнь «Села Сяобаочжуан». «Одного разу одружившись, піклуйся про дружину все життя» (一日 夫妻 百日), «Орел іноді може літати нижче за курку, тільки ось курці ніколи не злетіти вище за орла» (鹰 有时 飞 得比 鸡 低, 而 鸡 永远 也 飞 不到 鹰 那么 高), «Все має свій початок» (事 都有 一个 头) і т.д.

Часто Ван Аньї використовує в «сільської» мови ідіоми, не характерні для нормативної мови чи не поширені в ній. Наприклад, в оповіданні «Набір робочої сили» донька старости говорить майже виключно чен'юй, причому досить незвичайними.

Наприклад, вона повідомляє: «Якщо вже баба все життя біля печі, невже сподівається після смерті стати небожителькою?» (一辈子 锅台 下 转 她 的 死 怎么 能 重 如 泰山).

Як видно з прикладів, наведених нами вище, мовний стиль Ван Аньї відрізняє певна діалектна специфіка. У ньому часто відтворюються місцевий говір, жаргони, що надає стилю складний, синтетичний характер. При цьому трохи парадоксальним видається той факт, що цілий ряд китайських дослідників характеризує мову її творів як «нарочито просту» і «розмовну».

Наприклад, Сюй Демін вважає, що мова прози Ван Аньї «близька масовій повсякденній мові» (众生 话语) [21], не уточнюючи, що мається на увазі повсякденна мова суворо визначених груп людей. Ван Гуандун вважає, що «реалістична мова» Ван Аньї «підкреслює свою «сучасність» і «загальнодоступність» [17, с. 309], до того ж, що шанхайський діалект навряд чи можна назвати «загальнодоступним».

Для прози Ван дуже характерне поєднання «високої» і «низької» лексики в одному мовному сегменті, виклад «піднесеного» змісту «низькою» лексикою, і навпаки. Наприклад, в романі «Епоха Просвітництва» в епізоді, де юна балерина показує в салоні маленького старого своє мистецтво, її танець описується так: «коли вона приземлилася, мостина голосно рипнула, так піднесене мистецтво явило світу свою матеріальну природу» [15, с. 81].

В іншому творі, романі «Історія Дядечка», в сцені шельмування, коли дружина заступається за головного героя, йдеться про те, що її лайка «похитнула небо і потрясла землю» [15, с. 262] і тут же наводяться непристойні її лайки, а велемовне міркування про духовну деградацію дружини героя завершується несподівано: «вся її самоповага ... вкрай отупіла» [15, с.275] Подібне протиставлення «низької» і «високої» лексики в одному контексті або використання «Висока» або «низька» лексика в очевидно невідповідному мовному контексті є одним з важливих способів вираження авторської іронії в художньому світі Ван .

У прозі Ван фонетичний аспект мови отримує більше відображення в порівнянні з іншими. У той час як майже в кожному творі можна знайти фонетичні характеристики мовлення жінок, відступи, присвячені іншим лінгвістичним мовним аспектам, зустрічаються рідше. Однак іноді можна зустріти відступу, присвячені семантиці лексичної одиниці.

Так в есе «У пошуках Шанхая» є такі міркування про семантику слів: «крокви і кути розм'якшуються і сповзають вниз, їх обриси стають брудно-розмитими. Вони стають не стільки «відсирілими скільки «розмоклими», адже слово «відсирілі» передає ще відчуття холоду, якого в цей час немає» [1, с. 210].

Ще одна специфічна риса мовного стилю Ван - елемент авторської словотворчості. Іноді він виявляється у вживанні окремих авторських неологізмів.

Наприклад, (知名度) - «ступінь обізнаності про те, як прославитися» [15, с. 257], «цзау» (杂 芜) - «плутаний» [34] і т.д. Іноді словотворчість виявляється у створенні авторського варіанту будь-якої ідіоми. Наприклад, в романі «Пісня» присутня ідіома «Провів в гірській печері один день, а в світі минула тисяча років» у вигляді 洞中 一日, 世上 千年, в той час як її словниковий варіант: 洞中 才 数月, 世上 已 千年. Або ж «Велика людина не звертає уваги на недоліки низьких людей» у вигляді 大人 不 把 小人 怪的, в той час як словниковий варіант знову відрізняється: 大人 不见 小人 怪的.

Специфіка художньої мови Ван Анї виявляється також у різноманітності композиційних і синтаксичних прийомів, до яких вдається письменниця. Всі вони відносяться до того, що китайська літературна стилістика називає «активною стилістикою».

Хоча подібна термінологія не зустрічається в вітчизняних роботах по стилістиці, в китайських роботах використання «активної стилістики» часто розглядається як відмінна риса «Літератури нового періоду». Основоположник подібної термінології, лінгвіст Чень Вандала, в своїй книзі «Введення в стилістику» пише, що літературна стилістика ділиться на «пасивну» (消极 修辞), «яка прагне до ясності для розуміння, точності та адекватності мовних засобів» [25, с. 53], і «активну» (积极 修辞), яка «в першу чергу піклується про відповідність темі і настрою» [57, с. 11]. У своєму дослідженні «літератури нового періоду» Цао Веньсюань теж вдається до цих термінів.

На думку дослідника, «увага письменників 80-х років до активної стилістики простежується абсолютно чітко», оскільки «вони більше не обмежуються рівнем пасивної стилістики. Досягнувши відносної ясності і природності викладу, вони звертаються до вкрай активних стилістичних засобів - індивідуальність мови в будь-якому випадку спирається на активну стилістику» [23, с. 58-59]. Таким чином, дослідник справедливо вказує на тенденцію до індивідуалізації мови, для якої

«ясність» викладу більш не є цінністю, а на перший план виходить естетичний ефект, який дає той чи інший мовної прийом.

Художня мова Ван Анї є наочною ілюстрацією подібного явища. Якщо в сфері відбору мовного матеріалу письменниця наполягає на «нейтральності» і відсутності специфічності, то індивідуальність її стилю більшою мірою проявляється всфері мовних прийомів. Саме за рахунок них мова Ван Анї стає таким своєрідною і пізнаваною.

Певну особливість має час діалогів в творах Ван - найчастіше вони даються цілком, іноді навіть трохи затягуються. Так, майже повністю відтворюються «Словесні ігри» головної героїні і її «викрадачів» в романі «Удальцов всюди», детально цитуються численні «філософські бесіди» героїнь в романі «Епоха Просвітництва», навіть побутові розмови їх про погоду і врожаї в повісті «Село Сяобаочжуан» наводяться досконально і займають часом цілі розділи повісті.

Сама Ван Анї пов'язує описовість творів зі спробою нівелювати «драматизм» їх змісту.

Повтори грають важливу роль і в контексті фразової стилістики Ван Анї, виявляючись на найрізноманітніших рівнях.

На рівні окремого слова: «Сама вона була маленька, і труна була маленький, і могила була маленька, маленький горбок ... » [13, с. 46].

«У сімейних організаціях все - єдине ціле. Вічно працюємо, вічно закінчуємо працювати, вічно працюємо і вічно відпочиваємо» [12, с. 1].

Або навіть певної форми слова: так, тут повторюються присудки, оформлені суфіксом «了».

«Вони відчували, що в їхніх тілах щось прокинулося, ожило, заворушилося. Вірно, щось прокинулося, ожило, заворушилося »(他们 觉着 身体 里面, 有什么东西 醒了, 活了, 动了. 是的, 什么东西 醒了, 活了, 动) [13].

Іноді це повтор синтаксичної структури: в цьому прикладі однорідні визначення мають однакову ідіоматичну структуру.

«Чи було таке укриття, де вони могли б свавільно, безкарно поводитися розгнуздано?»(可以 肆无忌惮 无所不为 极尽 下流 的一方 藏身 之处) [13]. А тут повторюються однакові суб'єктно-предикатні конструкції, коли підмет - дієслово + атрибутивна частка 的 , а іменний присудок приєднується на 是 . «У місті була театральна трупа, виконували вони південні п'єси, їли вони на що самі могли заробити, жили в маленькому загальному дворіку». (城里 有个 剧团, 唱 的是 南梆子, 吃 的是 自负盈亏, 住 的 是 一个 小 杂院, 吹拉弹唱, 吃喝 拉撒, 全 在 里面 了) [36].

Іноді повторюється ціла фраза або невеликий сегмент тексту. Наприклад, точно повторюється розмова чоловіка і дружини в оповіданні «Горище», причому в двох абзацах, що йдуть підряд. «Я піду до тієї тітоньки подивлюся, в чому там справа з пічкою, якщо хтось прийде, ти прибіжи кликни мене ». - «Іди вже», - відповіла жінка ... »

«Він зробив коло, знову повернувся і сказав: «Я піду до дядечка Чжан подивлюся на грубку, якщо хтось прийде, ти прибіжи окликніть мен». – «Іди вже», - відповіла жінка [51, с. 63].

Треба зазначити, що такого роду повтори у Ван Анї не несуть функції акцентування, виділення будь-якого способу або мотиву (оскільки вони зустрічаються в текстах автора дуже часто, майже повсюдно), і не виконують функцію посилення ознаки або ж створення образу «механічної» повторюваності життя. Подібні повтори створюють певну ритміку тексту, «уповільнюють» його темп і як наслідок - «уповільнюють» читацьке сприйняття.

Також для стилю Ван Анї дуже характерні довгі речення, які часто сприймаються як «важкі», «повільні». Це пов'язано з тим, що в них найчастіше багато великої кількості граматичних основ, і вони поширені. Як зазначає Кухаренко, «Враження легкої або важкої прози створює не довжина речення, а саме його структура ... ніж менш поширені другорядними членами елементарні речення, що входять до складу складного, чим менше в ньому ускладнюючих конструкцій, тим легша, прозоріша проза [58, с. 60].

Письменниця сама неодноразово заявляє, що її мова тяжіє до довгих речень, і що це стало особливо характерно для її більш зрілої творчості. Наприклад, в одному інтерв'ю вона говорить: «Мова моїх творів дуже мінлива, і це видно не тільки в великій формі. Раніше я багато використовувала короткі речення ... [в наступних творах] в мові відбулися значні зміни, речення стали дуже довгими [51, с. 244].

Наприклад, ось самий початок роману «Історія Дядечка»: «У якийсь момент серед нас, звиклих коротати дні за твором своїх історій, стали поширюватися його недавні слова - свого роду афоризми, треба сказати, що в нашому житті «мовних працівників» значення подібних слів було величезним, такі слова були однаково що капітал, який у виробництві породжує додаткову вартість, забезпечуючи ринок і розширюючи подальше виробництво» [15, с. 1].

Синтаксична складність уривка в перекладі еквівалентна оригіналу, так як по-китайськи він вдає із себе одне речення з двома поширеними граматичними основами, ускладнені двома зворотами - в той час як це речення легко можна було розбити на два без втрати сенсу.

Такий же ефект «важкої», «повільної» мови створюють ланцюжки однорідних членів. У середині непроглядна темрява і валяється ціла купа предметів, що застрягла міжмостинами: палички для їжі, ложки, шпильки, наперстки, обмилки, капустяні качани, м'ясні кісточки, це і є «культурний шар» кухні» [15, с. 219].

Подібні стилістичні прийоми створюють певний естетичний ефект. Використовуючи формулювання Н.К. Гея «передають» малюнок переживання, характер руху душі, і тим самим оголюють життєву ситуацію, яка стоїть за переживанням [37, с. 142]. У першу чергу, цей ефект спрямований на штучне уповільнення читацького сприйняття, іноді навіть на «затруднення» прочитання, що змушує проявляти більшу активність в інтерпретації тексту і створює ефект «безпосереднього переживання» написаного.

Цей ефект дуже вдало формулює Чжан Сюйдун, кажучи про «Епосі». «Цей роман Ван Аньї зовсім не «красивий», здається, що текст постійно спотикається і шкандибає, а іноді він просто занадто повільний, в загальному, тут немає того, що зазвичай називають «легко читається», необхідний якийсь додатковий мотив,

цікавість, щоб продовжувати читати» [23]. Схожу думку висловлює і Ван Девей: «Її стиль доброзичливці вважають деталізованим, реалістичним і живим, а критики - плутаним і незв'язним, насправді це дві сторони однієї медалі [17, с. 44].

ВИСНОВКИ ДО 3 РОЗДІЛУ

В ході дослідження та аналізу засобів жіночого мовотворення на матеріалі творчості китайської письменниці Ван Анї була виявлено:

- ✓ Для мовного стилю письменниці характерна відмова від опори на специфічний мовний матеріал, але включення елементів діалектної мови, а також міської та сільської розмовної мови.
- ✓ Прозу Ван Анї відрізняє активне використання художніх прийомів, яке можна сказати уповільнює читацьке сприйняття – ускладнений синтаксис, описовість, безліч повторів і однорідних рядів.
- ✓ Ван Анї розглядає мову як таку, що володіє власною естетикою, звідси особливий інтерес автора до словотвору і звучання мови, що є джерелом різноманітних мовних прийомів, в тому числі травестійних. Письменниця сама неодноразово заявляє, що її мова тяжіє до довгих речень, і що це стало особливо характерно для її більш зрілої творчості.

ВИСНОВКИ

В результаті роботи було охарактеризовано китайське жіноче мовлення, яке може виражатися різними засобами, за мету було поставлено дослідити засоби вираження китайського жіночого мовлення та проаналізувати способи його перекладу українською мовою.

За для досягнення поставленої мети, нами було виконано такі завдання

- ✓ протягом дослідження було проаналізовано теоретичні засади дослідження перекладу жіночої прози у зарубіжному мовознавстві;
- ✓ охарактеризували специфіку гендерних перекладознавчих досліджень в Україні;
- ✓ були виявлені засоби вираження китайського жіночого мовлення;
- ✓ на матеріалі текстів Ван Аньї нами були проаналізовані способи перекладу китайського жіночого мовлення.

Можна сказати, що мету даного дослідження нами було досягнуто, а саме було досліджено та висвітлено засоби вираження китайського жіночого мовлення та способи його перекладу українською мовою.

Гендерні дослідження є досить новими і актуальними в науковому світі і дають можливість вивчення людини, його культуру, соціальну та когнітивну орієнтацію особистості.

Найбільшим досягненням українських гендерних студій у літературознавстві стали розвідки таких науковців як Н. Д. Борисенка, С. В. Бусел, Ю. О. Гончара.

Гендерне літературознавство в Китаї являє собою сучасну фазу розвитку феміністських стратегій, що засвідчує активне залучення і трансформації методологічних підходів феміністської критики і увага до проблем жінок у літературі.

Поняття “жіноча проза”, “жіноче письмо”, “жіноча література”, “жіноче письменство” в перекладознавчих студіях залишаються дискусійними, хоча і стали широко вживаними в літературознавстві, стилістиці і теорії тексту. Як показує

аналіз наукової літератури, складові “жіночого письма” виділяються на підставі різних ознак, які не мають постійного характеру.

Проаналізувавши гендерну асиметрію через: концепцію інь ян, врахували дані за китайськими антропонімами, китайські ідеографічні знаки (структура особових займенників, комбінаторика і структура письмових знаків) і, ми проаналізували гендерну асиметрію в структурі ідіоматичних виразів 成语.

В ході дослідження та аналізу засобів жіночого мовотворення на матеріалі творчості китайської письменниці Ван Аньї було нами виявлено:

- ✓ для мовного стилю письменниці характерна відмова від опори на специфічний мовний матеріал, але включення елементів діалектної мови, а також міської та сільської розмовної мови;
- ✓ прозу Ван Аньї відрізняє активне використання художніх прийомів, «уповільнюючих» читацьке сприйняття - ускладнений синтаксис, описовість, безліч повторів і однорідних рядів;
- ✓ Ван Аньї розглядає мову як таку, що володіє власною естетикою, звідси особливий інтерес автора до словотвору і звучання мови, що є джерелом різноманітних мовних прийомів, в тому числі травестійних.

简评

自我国独立以来，乌克兰与中国的关系有了新的发展。2019年是中国在乌克兰的一年，标志着与中国建交25周年。

结果，乌克兰读者开始更加熟悉当代中国文学的真正杰作，尤其是女性，她们不再通过苏联共产党的审查制度。书面和翻译成乌克兰语的新艺术作品的数量已经增加了很多倍。相似的文化和教育突破也推动了乌克兰的人文研究，尤其是文学和翻译研究。同时，对文学文本翻译的性别方面的考虑直到最近才开始被认为是当代艺术翻译的紧迫问题。

性别研究是一个新的科学领域，与许多科学接壤。他着重于社会，文化，语言和其他因素，这些因素决定男女的行为，这取决于他们的观念，不仅涉及其生物性别（性），还涉及性别（性别），即性别社会文化。

“性别工作室”的概念出现在二十世纪下半叶。它包括基于女性，男性和性少数群体的酷儿工作室。在艺术翻译中探索性别类别的前提是翻译范式的变化—将重点从单个词，句子，话语转移到整个文本和文化，这使得存在多种翻译解释成为可能。

性别翻译研究是基于其他人文学科（心理学，社会学，文学，语言学）的性别研究而产生的。研究中的“妇女文学”一词是指由女性创作的艺术品，既包括女权主义者，也包括反女权主义者，以及自称是女权主义者的作家。

在西方基于性别的翻译研究领域中，女权主义翻译，后殖民主义翻译和女权主义翻译批评值得一提。

女权主义翻译的主要任务是使翻译者在翻译中可见。解释性翻译策略为您提供帮助；它们包括脚注，注释，序言，后记。因此，目标文本更适合女性的经历和对历史，心理和政治背景的看法。

在外国工作室中，性别方面已成为翻译理论和实践尤其是艺术领域的关键问题之一。在乌克兰语翻译研究中，近年来，这一主题已引起越来越多的关注。同，

无论是在研究其一般翻译特征还是考虑其性别成分方面，当代中国妇女在乌克兰语翻译中的散文尚未成为单独研究的主题。这证实了我们研究主题的相关性。

这项工作的目的是描述中国女性语言的表达方式以及如何将其翻译成乌克兰语。

为了实现此目标，设想了以下任务：

- ✓ 分析外国语言学中女性散文翻译研究的理论基础；
- ✓ 描述乌克兰性别翻译研究的特点；
- ✓ 确定中文女性语言的表达方式；
- ✓ 分析通过乌克兰语将现代中国女性散文翻译成词汇，语法，语音和文体层次的方式；

研究的对象是现代中国女性语言。

该研究的主题是表达中国女性语言的方式以及如何将其翻译成乌克兰语。

研究的材料选自中国女性散文，以当代女性散文王安雅的文字为代表。

在研究中，主要方法是对源文本和目标文本进行翻译和比较语言分析。对比翻译分析用于检测原始文本和翻译文本之间的语言不对称性；转换方法—表征能够充分再现文本性别成分的翻译转换；评估翻译的适当性和质量的方法—确定当代中国作家对性别进行适当翻译的标准。

该研究的实际意义在于可以在大学的翻译理论，历史和实践讲座，艺术翻译问题特殊课程，翻译研究导论，跨文化传播理论等课程中使用其结果和基本规定。

这项工作的成果有助于进一步解决实际问题，即充分再现女性艺术文本中的性别标记，开发专门课程，要求性别分析方法参与艺术话语分析，以及译者的实际工作。

该研究的新颖之处在于作品中涵盖了“性别”概念的实质，并以范安雅的作品为例，以乌克兰语言的词汇，语法和文体层面揭示了现代中国女性散文中性别标记的再现性。本文对汉语女性语言的表达方式和将其翻译成乌克兰语的方式进行了系统化。

工作的结构包括引言，每个部分的三个部分和结论，一般性结论，摘要和所用资料来源清单。

引言论证了主题的选择，揭示了本研究的相关性，定义了研究的目的和目，研究的对象和研究的主题，揭示了研究的科学新颖性，实践意义和关于研究结果验证的信息。

第一部分致力于分析当代乌克兰和外国语言学中女性散文翻译研究的理论基础。涵盖并澄清了“性别”的概念，分析了性别特征，中国妇女的语言，并分析了外语研究，乌克兰语和汉语研究的性别特异性。

第二部分专门探讨汉语女性语言在语音，词汇和语法层面的表达方式。还注意在语言上反映妇女的性别陈规定型观念。

第三部分重点介绍如何将中国女性语言翻译成乌克兰语。

总体结论总结了研究结果，分析了通过乌克兰语将现代中国女性散文翻译成词汇，语法，语音和文体等方面的方法。

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адамчик, М. В. Історія Китаю [Текст] / Адамчик, М. В. - М: АСТ; Харвест, 2007. - 736 с.
2. Алексеев В. М. Китайська ієрогліфічна писемність і її латинізація. Л., 1932. С. 6.
3. Алексахін А. Н. Діалект хакка (китайську мову). М.: Наука, 1987; Алексахін А. Н. Початковий курс розмовної шанхайського мови. М.: Схід-Захід. 2011. Алексахін, А.Н. Сучасна політика КНР щодо ієрогліфів-чеський і буквеної писемності / О.М. Алексахін // Вісник МГІМОУніверситету. - 2011. - №3. - С. 243-25107.
4. Алексахін, А.Н. Сучасна політика КНР щодо ієрогліфів-чеський і буквеної писемності / О.М. Алексахін // Вісник МГІМОУніверситету. - 2011. - №3. - С. 243-251
5. Арутюнова, Н. Д. Мова і світ людини [Текст] / Арутюнова, Н. Д - 2-е вид., випр. - М.: Мови російської культури, 1999. - 896 с.
6. Арутюнова, Н. Д. Типи мовних значень: оцінка, подія, факт [Текст] / Арутюнова Н. Д. - М.: Наука, 1988. 341 с.
7. Арутюнова, Н.Д. Шлях по дорозі і бездоріжжю концепт і метафора в рос. мові.: семантич. і стилістич. Аспекти [Текст] / Арутюнова Н.Д. -.: Логічний аналіз мови: мови динамічного світу Дубна, 1999. - С. 3 - 17.
8. Арутюнова, Н. Д. Мова і світ людини [Текст] / Арутюнова Н. Д. - М.: «Мови російської культури», 1999. - 896 с.
9. Алексеева, І.А. Введення в переклад [Текст]: навч. посібник для студентів / І.А. Алексеева. - М.: Академія, 2004. - 352 с.
10. Аскольдов, С. А. Концепт і слово [Текст] / Аскольдов С.А. - М.: Російська словесність. Від теорії до структури тексту. Антологія - М., 1980. - 230 с.
11. Гордієнко, А. В. Китай. Історія, культура, мистецтво. Ілюстрована енциклопедія [Текст] / А. Н. Гордієнко, П. Е. Куделя, О. В. Перзашкевич. - М.: Ексмо, Наше слово, 2008. - 260 с.

12. Гумільов, Л. Н. Етногенез в біосфері землі [Текст] / Гумільов Л.М. - М .: Айріс-прес, 2014. - 560 с. : Ил. - (Бібліотека історії та культури).
13. Дьомін, Р. Н. Школа інь ян // Культури в діалозі [Текст] / Дьомін Р. Н. - М .: Вип. 1. - К, 1992. С. 209-221. ISBN 5-7525-0162-8
14. Зінін, С. А. П'ять елементів та концепція інь ян // Кількісні методи у вивченні історії країн Сходу [Текст] / Зінін С. А. - М., 1986. С. 12-17.
15. Крюгер, Р. Китай. Історія країни [Текст] / Рейн Крюгер. - М .: Ексмо; 2008. - 544 с.
16. Крюков, М. В. Китайський етнос в середні століття (VII-XIII ст.) [Текст] / М.В. Крюков, В.В. Малявін, М.В. Софронов - М .: Наука, 1984. - 336 с.
17. Крюков, М. В. Китайський етнос на порозі середньовіччя [Текст] / М.В. Крюков. - М .: Наука, 1979. - 327 с.
18. Ліхачов, Д. С. Концептосфера російської мови [Текст] // Російська словесність: від теорії словесності до структури тексту: Антол. / Ін-т народів Росії [и др.] За заг. ред. В. П. Нерознака. - М., 1997. - С. 280-287.
19. Марков, Л. Система дуальних протилежностей інь - ян в порівняльному висвітленні. // Схід [Текст] / Марков Л. - М., 2003. № 5. С. 150 с.
20. Маслов, А. А. інь і ян: хаос і порядок Китай: Приборкання драконів. Духовні пошуки і сакральний екстаз [Текст] / Маслов А. А. - М .: Алетейя, 2003 - С. 460 с.
21. Мартиненко, Н. П. Передумови виникнення концепції «інь-ян» в китайській культурі [Текст] / Мартиненко Н. П. Arbor mundi. Світове дерево. Міжнародний журнал з теорії та історії світової культури. М., 2006. Вип. 12. С. 46-69.
22. Меліксета, А. В. Історія Китаю [Текст] / А. В. Меліксета. - М .: Вид-во МГУ, 2002. - 736 с.
23. Рубець, М. В. Вплив китайської мови на культуру його носіїв // Історія філософії [Текст] / Рубець М. В. - М .: 2009. № 14. С. 111-122.
24. Симоновський, Л.В. Історія Китаю з найдавніших часів до наших днів [Текст] / Л.В. Симоновський. - М .: Наука, 1974.- 537 с.

25. Сяньдай ханьюй гуйфань цидянь. Нормативний словник сучасної китайської мови. Пекін. 2005. С. 19.
26. Торчинов, Е. А. Введення в буддолог. Курс лекцій [Текст] / Е. А. Торчинов. - СПб.: Санкт-Петербурзьке філософське товариство, 2000. - 304 с.
27. Фань Веньлань. Давня історія Китаю від первісно – общинного ладу до утворення централізованої феодальної держави [Текст] / Фань Веньлань. - М.: Видавництво Академії Наук СРСР, 1958.-297 с.
28. Хамаєва Е. А. Китайські антропоніми. - Іркутськ: МЛУ ЕАЛІ, 2015. - 308 с.
29. Чебунін, А.В. Історія проникнення і становлення буддизму в Китаї [Текст] / А.В. Чебунін. - Улан-Уде: Видавництво полігр. комплекс ФГТУ ВПО ВСГАКІ, 2009.-278 с.
30. Чжоу Югуан. Модернізація китайської мови. Шанхай цзяоюй чубаньше. 1986. С. 210.
31. Ян Сяоянь. Гендерні відносини в китайській культурі в задзеркаллі інь ян [Текст] / IV читання, присвячені 70-річчю від дня народження професора В.А. Карпова, Мінськ, 19-20 березня 2010 р.: зб. науч. ст. : В 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А.І. Головня (відп. Ред.) [Та ін.] - Мінськ: РІВШ, 2010. - С.136-142 /, 1996.
32. Bem S. The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality. Yale University Press, 1993. URL: <https://goo.gl/76hBfG>.
33. Brownell S., Wasserstrom J. Chinese femininities, Chinese masculinities: a reader. University of California Press, 2002. 460 p.
34. Chong P.L. Chinese Bodies that Matter: The Search for Masculinity and Femininity. The International Journal of the History of Sport, vol. 30, No. 3, 2013. P. 242–266.
35. Cook G. The discourse of advertising. London: Routledge, 2001.
36. Danesi M. Advertising discourse. The International Encyclopedia of Language and Social Interaction, Fred Dervin University, Helsinki, 2015. 10 p.
37. Dijk T.A. van. Ideology: A Multidisciplinary Approach. London: Sage, 1998. URL: <https://goo.gl/8RmdaE>

38. Edgar A., Sedgwick P. *Key Concepts in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1999. 528 p.
39. Fairclough N. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. New York: Routledge, 2003. 268 p.
40. Goffman E. *Gender advertisements*. London: Harper and Row Publishers, 1979p. []. URL:
41. Gregg R., McDonogh G.W., Wong C.H. *Advertisement*, *Encyclopedia of Contemporary American Culture*. London and New York: Routledge, 2005. 880 p.
42. Hall S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* []. London: Sage in association with the Open University, 1997. URL: <https://goo.gl/FbAX0k>
43. Hinsch B. *Masculinities in Chinese History*. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, 2013. 208 p.
44. Hofstede G.J., Hofstede G., Pedersen P.B. *Exploring Culture*. Yarmouth, Maine: Intercultural Press Incorporation, 2002. 234 p.
45. Hofstede G. J., Hofstede G., Minkov M. *Cultures and Organizations – Software of the Mind*. 3d edition. The McGraw Hill Companies Incorporation, 2010. 561 p.
46. Jewitt C. *Multimodal Analysis*. *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication*, edited by Georgakopolou A., Spilioti T. Abingdon: Routledge, 2016. P. 69–84 []. URL: <https://goo.gl/eVNtzZ> (: 01.05.2017).
47. Kimmel A., Aronson A. *Men and Masculinities*. *A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. ABC-CLIO, Inc, 2004. 893 p.
48. *Metaphysical Femininity and Reclaiming the Feminine Voice in Republican China*. *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 26, No. 1, 2014. P. 41–70.
49. Leeuwen T. van, Jewitt C. *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications Limited, 2001. 210 p. 61. Louie K., Edwards L. *Theorising «Wen» and «Wu»*. *East Asian History*. Fyshwick: Goanna Print, 1994. 148 p.
50. Ван Аньї. 69 цзе чучжуншэн (Школярї 1969 року выпускy). — Тайюань: Бэйюэ вэньи чубаньше, 2000. — 306 с.

51. Ван Аньї. Біцзяо Бэйцзін хе Шанхай (Порівнюючи Пекін і Шанхай). — <http://www.cmzhengda.com/Article/Print.asp?ArticleID=2582>.
52. Ван Аньї. Бэнци лечэ чжундяньчжань (Кінцева станція) // Цзюту (П'яниця). — Нанкін: Цзянсу вэньї чубаньшэ, 2003 — 390 с.
53. Ван Аньї. Бяньди сяосюн— Шанхай: Вэнхуэй чубаньшэ, 2005. — 246 с.
54. Ван Аньї. Во ай Биэр (Я люблю Біла). — Хайкоу: Наньхай чубань гунси, 2007. — 206с.
55. Ван Аньї. Ганшан дә шицзи (Вік в селі на пагорбі). <http://www.kanunu8.com/book3/6953/index.html>; 15.01.2015.
56. Ван Аньї. Гэлоу (Чердак) // Фалан цінхуа (Історія кохання в салоні зачісок). — Нанкін:Цзянсу вэньї чубаньшэ, 2001. — 277 с.
57. Ван Аньї. Дунтянь дә цзюйхуэй (Зимова зустріч). <http://book.kanunu.org/book3/6956/136736.html>; 1.05.2014.
58. Ван Аньї. Ду юй (Размова с самою собою). — Чанша: Хунань вэньї чубаньшэ, 1998. — 338 с.
59. Ван Аньї. Імейхан (Сестрички) // Імейхан (Сестрички) (збір.оп.). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньше, 2012. — 248 с.
60. Ван Аньї. Мини (Мини). — Хайкоу: Наньхай чубань гунси, 2000. — 189 с.
61. Ван Аньї. Му нюй тунью Мэйліцзянь (Спільна пуодорож матері й доньки в Америку). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньше, 1986. — 406 с.
62. Ван Аньї. Муцінь (Мати) // Фалан цінхуа (Історія кохання в салоні зачісок). — Нанкін: Цзянсу вэньї чубаньше, 2001. — 277 с.
- 63.128. Ван Аньї. Мэйтоу (Мэйтоу). — Хайкоу: Наньхай чубаньшэ, 2007. — 189 с.
64. Ван Аньї. Сі янь. <http://book.kanunu.org/book3/6956/136737.html>; 1.05.2014.
65. Ван Аньї. Сіньлін шицзе (Світ душі). — Шанхай: Фудань дасюе чубаньше, 2007. — 244с.
- 66.133. Ван Аньї. Сюньчжао Су Цин (В пошуках Су Цін). <http://book.kanunu.org/book3/6956/136742.html>

67. Ван Аньї. Сяшоцзя де шісань тан ке (Тринадцять уроків романіста). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньшэ, 2005. — 338 с.
68. Ван Аньї. Тянь сян (Небесний аромат). — Пекін: Жэньмінь вэньсюе чубаньше, 2011. — 407 с.
69. Ван Аньї. Тяньсянь пей (Шлюб з небожительницею) // Імейхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньшэ, 2012. — 248 с.
70. Ван Аньї. Утобан шіпянь. (Утопична поема). — Пекін: Хуаї чубаньше, 1993. — 291с.
71. Ван Аньї. Хэй лунтан (Черний лунтан) // Імейхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньше, 2012. — 248 с.
- 72.146. Ван Аньї. Хуаншань чжі лянь (Любов в Пустинних Горах). — <http://book.kanunu.org/book3/6947/index.html>.
73. Ван Аньї Цзю цюэ и чжань (Війна горобців та горлиць) // Імейхан (Сестрички). —
74. Шанхай: Шанхай вэньї чубаньшэ, 2012. — 248 с.
75. Ван Аньї. Чуфан (Кухня) // Імейхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньї чубаньше, 2012. — 248 с.
76. Ван Аньї. Шанхай ші ібу сіцзюй (Шанхай —це комедійна п'еса). — <http://www.kanunu8.com/book3/6956/136751.html>.
77. Ван Аньї. Шан чжун хунлін ся чжун оу (Водяні каштани й лотоси). — Хайкоу: наньхай чубань гунси, 2002. — 282 с.
- 78.160. Ван Аньї Цзюту (П'яниця) // Шушу дэ гуші. Цзюту (Історія Дядечка. П'яниця). — Пекін: Жэньмінь вэньсюе чубаньше, 2006. — 111 с.
79. Ван Аньї. Шансінь Тайпінгян (Печальний Тихий океан) // Ван Аньї цзісюаньцзі чжі сань: Сянган де цин хе ай (Авторська антологія Ван Аньї — випуск 3: Любовні почуття в Гонконзі). — Пекін: Цзоцзя чубаньше, 1996. — 577 с.
80. Бо Чанвэй. «Цимэн шідай» бэй пин чэньмэнь — Ван Аньї бу юаньї инхэ дучжэ («Епоха освіти»ийшла занадто похмурою — Ван Аньї не прагне

дождати читачам). — <http://book.sina.com.cn/news/c/2007—06—25/1049216551.shtml>; 5.05.2014.