

Т. В. Надуга

м. Дніпропетровськ

ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ ЕСТЕТИЧНИХ ПРОСТОРІВ КУЛЬТУРИ СХОДУ ТА ЗАХОДУ У РОМАНІ «ДОЧКА КОСТОПРАВА»

У статті розглядається художня розробка однієї із форм художнього синтезу естетичних просторів культур Сходу та Заходу – концепту «краса» у романі письменниці китайського походження Емі Тан «Дочка костоправа».

Ключові слова: концепт, естетична традиція, транскультуральність, «трансестетична екфразя».

В статье рассматривается художественная разработка одной из форм синтеза эстетических пространств культур Запада и Востока – концепта «красота» в романе писательницы китайского происхождения Эми Тан «Дочь костоправа».

Ключевые слова: концепт, эстетическая традиция, транскультуральность, «трансэстетический экфрасис».

The article focuses on research of artistic elaboration of the concept «beauty», as one of the intersecting themes between aesthetic spheres of Eastern and Western cultures in the novel of Chinese American writer Amy Tan «The Bonesetter's Daughter».

Keywords: concept, aesthetic tradition, transculturality, «transaesthetic ecphrasis».

Транскультуральність як важливу ознаку сучасної сіно-американської літератури, що не зводиться ні до інтеркультурних взаємодій, ні до таких концепцій як «мультикультуралізм», «гібридність», «акультурація», відмічають як зарубіжні так і вітчизняні дослідники (Дебора Л. Медсен, Г. Марчіано, Гао Цзянпін, М. Тлостанова, В. Ліпіна). Але досить вагомий аспект творчості американських письменників китайського походження залишаються недостатньо розробленим науковцями. Взаємодія західної та східної культур у естетичній сфері, яка надає змогу виявити не тільки певні розбіжності, але і навпаки, спорідненість культур – те, що і становить мету дослідження.

У центрі нашого дослідження – роман Емі Тан «Дочка костоправа» і художнє подання авторкою «чотирьох проявів краси», за допомогою яких китайський хлопець Кай Цзінь освідчується у коханні головній героїні твору, Ліу Лін. Характер репрезентації концепту краси у романі крізь призму китайського живопису мовою західної естетики свідчить про особливе транскультуральне світобачення сіно-американської письменниці Емі Тан, оскільки, як наголошують культурологи, «природа оцінки відповідає природі людини» [1, с. 181].

Освідчення у коханні героя письменниця вибудовує за законами східної поезики іноказання. Відправною точкою є пояснення коханій дівчині «чотирьох проявів краси» у китайських пейзажних гравюрах, на яких зображено бамбук:

«Kai Jing accompanied me, walking alongside, talking quietly. He held a little book of brush paintings done on mulberry paper. On the cover it said: The Four Manifestations of Beauty. «Would you like to know what's inside?» he asked. I

nodded. Anyone who overheard us would have thought we were speaking of school lessons. But really, he was speaking of love» [11, с. 274]. – «Кай Цзінг супроводжував мене, йдучи поряд, тихо розмовляючи. Він тримав маленьку книжку із малюнками, виконаними пензлем на тутовому папері. Обкладинка говорила: Чотири прояви краси. «Ти хочеш дізнатися, що всередині?» – запитав він. Я кивнула. Якщо б хтось підслухав нас, то подумав би, що ми говоримо про шкільні уроки. Але насправді він казав про любов».

У поясненні письменницею східних принципів краси «західною» мовою переломилися і китайська естетична традиція, і західна концепція мімезису як екзистенціального наслідування природі, що походить від Аристотеля, і, що дуже важливо, уникає простого копіювання дійсності. «Мімезис» китайського малюнка має інші властивості – у ньому немає лінійної перспективи, характерної для європейського малюнку. В основі китайської естетики лежить принцип «всеосяжного споглядання» природи і світу – «гуань» (кит. 观, guan). Гуань забезпечує розум і почуття людини всіма формами і образами світу задля їх подальшого обмірковування та оцінювання. Приходить на думку символічне у цьому сенсі ім'я проникливої і мудрої героїні роману Емі Тан «Сто таємних відчуттів» («The Hundred Secret Senses», 1995) – Кван (Kwan), що є варіантом транскрипції категорії «guan» англійською мовою. У цьому імені відтворена здатність бачити суть речей і людських взаємовідносин.

Метод споглядання надає можливості всебічно сприйняти світ як ціле, що вміщує всі речі, їх взаємодію, процеси формування та трансформації. Позбавлений перспективи китайський малюнок по суті є позбавленим «конкретної точки зору» митця, що надає можливості глядачу побачити справжню суть зображеного об'єкту, його внутрішню «життєву енергію» – ци (кит. 气, qi). Таким чином, споглядання природи крізь призму зображення на малюнку спонукає китайського юнака замислитися над красою зображеної рослини бамбуку, що має любовний підтекст – почуття хлопця до дівчини. Важливо відмітити, що відсутність «точки зору» в естетичному досвіді в оціненні краси природи у китайській традиції співпадає із розумінням «прекрасного» у Е. Канта: «[це] те, що осторонь концепцій зображується як об'єкт універсального і знеособленого задоволення» [9, с. 45].

Згідно даоському баченню реальності естетичний досвід є не тільки спогляданням речей, але і відчуттям руху і перебігу життєвих сил в них. «Книга перемін» («易经», «І-цзін», V ст. до н. е.) розцінює споглядання і відображення суті речей основою філософської мудрості. Філософія перемін «і» (кит. 易, yi) є вичерпною теорією реальності, все у світі може бути розглянуто і оцінено шляхом осягнення його життєвої енергії. Красу предмету знаходили «у тому, чого там нема», маючи на увазі не тільки пасивне споглядання і статичність, а присутність перетворень і змін, прояв нових смислів і відтінків сприйняття краси. В китайській культурі, за словами В. В. Малявіна, «... ідеям краси як зовнішньої прикраси китайська

думка протиставляла ідеал краси як живого руху в співзвуччі енергій» [5, с. 199]. Саме чуттєвий спосіб вважається вірним шляхом до досягнення змін речей. У даному фрагменті письменниця пропонує поглянути на чотири китайські малюнки, що зображують бамбук. Життєва енергія, що спонукає рослину до змін, на кожному із малюнків викликає різні чуттєві сприйняття – те, що авторка намагається донести мовою західної естетики.

У поясненні концепту краси крізь чуттєві образи у романі «Дочка костоправа» відчувається також вплив естетичних поглядів школи західних романтиків. Теоретики романтизму (Вакенродер, Шеллінг, Новаліс, Шлейермахер, Вордсворд, Жан Поль Ріхтер, Гофман, Кольридж, Шеллі та ін.) вважали, що мистецтво – це плід творчої активності художника, тому головним предметом зображення стають почуття художника.

У тлумаченні краси крізь призму китайського живопису Емі Тан виступає художником, що словом нагадує китайських майстрів пейзажних мініатюр. У описанні китайської картини виникає екфрастичний ефект, що є прямо заявленим як сюжетний хід роману. Виникає явне зближення із екфрастичними канонами образів китайської поезії і графіки пейзажних мініатюр, зокрема із відомою у світовій культурі школою «малювання бамбуку» (кит. 画竹, «хуа чжу»), теоретичні принципи і практичні поради майстрів якої були сумлінно занотовані «майстром мо-чжу» (від кит. 墨竹 «мо-чжу», намальований тушшю бамбук, живопис бамбуку) Лі Каєм у його трьох трактатах «Книга живопису бамбуку» («画竹谱», «Хуа чжу пу»), «Книга живопису бамбуку тушшю» («墨竹谱», «Мо чжу пу») та «Книга бамбуку» («竹谱», «Чжу Пу»). Текст «Книги бамбуку» майже повністю був використаним при написанні відповідного тематичного розділу у відомому трактаті «Слово про живопис із Саду з гірчичне зерно» («芥子园话传», «Дзецзи юань хуачуань», XVII ст.), відомого читачеві у перекладі Е. В. Завадської.

Ця «зустріч із картиною» у романі – це зустріч із китайським мистецтвом, його суттю, не у конкретності його імен, або характеристики, а у загальнолюдському розумінні. Екфраза – не у описі, а у естетично-смысловому трактуванні зображеного на картині, звідси – велика кількість естетичних категорій, заявлених у романі. Подана мовою західної естетики (це і англійська мова, і терміни західної естетики), екфраза створює ефект не двосвітості, а людського світу із єдиними духовно-естетичними цінностями. Таким чином, Емі Тан, пояснюючи, що таке краса і любов крізь призму китайського живопису, використовуючи західні естетичні терміни, надає зразок досягнення китайського мистецтва як мистецтва людства:

«With any form of beauty, there are four levels of ability. This is true of painting, calligraphy, literature, music, dance. The first level is Competent». We were looking at a page that showed two identical renderings of a bamboo grove, a typical painting, well done, realistic, interesting in the detail of double lines,

conveying a sense of strength and longevity. «Competence», he went on, «is the ability to draw the same thing over and over in the same strokes, with the same force, the same rhythm, the same trueness. This kind of beauty, however, is ordinary» [11, с. 274]. – «У кожній формі краси є чотири рівні здібності. Це стосується живопису, каліграфії, літератури, музики і танцю. Перший рівень – Вміння». Ми дивилися на сторінку з двома ідентичними зображеннями бамбукової алеї, знайомий малюнок, гарний, реалістичний, інтересний подвійними лініями, що передають відчуття сили і довголіття. «Вміння», – промовив він, – «це здатність малювати одне й те саме з тією ж силою, у тому ж ритмі, з однаковою істинністю. Та все ж цей вид краси є звичайним».

Вміння, здібність («Competence») – здатність зробити точно, як до тебе, породжує у західному розумінні красу звичайну («ordinary»), яка не несе у собі нічого видатного. Однак, Емі Тан навмисне робить рівень «вміння» базовим, основоположним у розумінні краси, оскільки в китайській культурі «вміння» розцінюється як «володіння мистецтвом зовнішнього наслідування». Володіння мистецтвом є однією із центральних категорій філософського трактату «Чжуан-цзи» («莊子», II ст. до н. е.), оскільки вміння, як прояв Дао, є невід’ємною природною властивістю митця та базовим компонентом будь-якої праці. Конфуціанській культ наслідування священному церемоніалу у формальному плані реалізується як визнання канону, тобто відповідності строгим формальним критеріям, методологічно значимим нормам.

У роботах сходознавців Л. С. Васильєва, Г. Ф. Салтикова, С. Кучери, І. С. Лисевича, А. С. Мартинова, М. Ф. Овсяннікова, В. М. Алексєєва, Л. Ейдліна та інших авторів докладно розглядаються як загальні, так і особистісні сторони наслідування традиції на матеріалі, що зачіпає різні аспекти китайської культури (поезія, живопис, каліграфія). Китайський живопис, зокрема, набув окремого стилю, що має назву «наслідування древнім» та що крізь тисячоліття виробив свою лаконічну художню мову, закріплену у класичних трактатах, що містили теоретичні принципи і практичні поради з малювання. До найвідоміших у світовій культурі трактатів з живопису можна віднести: Гу Кайчжи, Се Хе «Нотатки про категорії старовинного живопису» (IV ст. – поч. V ст.), Вен Вей «Тайни живопису» (V ст.), Го Сі «Про живопис» (XI ст.), «Слово про живопис із Саду з гірчичне зерно» (XVII ст.) та ін.

Головний екфрастичний ефект опису картин письменницею пов’язаний із зображенням гілок і стебел рослин подвійними лініями, коли окреслюється лише форма рослини, залишаючи між двома лініями білу прогалину. А. С. Кемерон у посібнику «Техніки китайського малюнку» («Chinese Painting Techniques», 1968) детально наводить основні принципи зображення гілок: «Натискання на кисть сильніше наприкінці подвійної лінії перед початком гілки однією лінією створить враження сили у цьому з’єднанні» [7, с. 86]. Подібний малюнок відповідно викликає у героїні твору, Ліу Лін, «відчуття сили і довголіття». У світлі традиційно устаткованих символів

китайського живопису для китайського глядача бамбук символізує витонченість, постійність, силу, довголіття, квітучу старість, стійкість, скромність, бамбук є уособленням досконалої людини, що може схилитися перед бурею, але згодом знову піднятися. Бачення картини письменницею є більш широким, авторська уява вводить концепт «вміння». Тут герой Кай-цзінь виконує роль досвідченого учителя, що намагається пояснити Ліу Лін більш універсальне тлумачення китайських малюнків.

В описанні наступного, другого рівня краси, екфрастичний ефект є ще більш зримим: «The second level», Kai Jing continued, «is Magnificent». We looked together at another painting, of several stalks of bamboo. «This one goes beyond skill», he said. «Its beauty is unique. And yet it is simpler, with less emphasis on the stalk and more on the leaves. It conveys both strength and solitude. The lesser painter would be able to capture one quality but not the other» [11, с. 275]. – «Другий рівень», – продовжив Кай Цзінь, – «це – Прекрасне». Ми разом дивилися на інший малюнок, що зображував декілька стеблин бамбуку. «Це більше, ніж просто майстерність», – сказав він. «Його краса унікальна. Але він простіший, із меншим акцентом на стебло і з більшим на листя. Він передає водночас силу і самотність. Менш обдарований художник зміг би вловити якусь одну рису».

Типологічно близький образ знаходимо у згаданій «Книзі бамбуку» («竹譜», «Чжу Пу», 1701). Автор пише: «Потрібно, щоб густе і бліде, світле і темне – ян і інь – детально були переданими і ясно відчувались» [3]. Під час зображення декількох стеблин бамбуку, як в описанні другого малюнку у романі Емі Тан: «намагаючись розділити гілки на передні і задні, роби це відповідно темними і світлими відтінками туші». У західному розумінні малюнок є «простішим», оскільки він вже не «інтересний подвійними лініями». Однак Емі Тан підкреслює, що це «більше, ніж просто майстерність», виводячи малюнок на другий рівень краси і вказуючи на іншу принципову особливість китайського пейзажного малюнку і каліграфії – принцип дуальності («ян і інь») у творі мистецтва (на протиположність «жорсткій ієрархії» західного логоцентризму, який було деконструйовано Ж. Дерріда). Це реалізується шляхом зображення протилежностей: «менший акцент – більший акцент», «стебло – листя», «сила – самотність», «одна риса – інша риса». У роботі «Принципи китайського живопису», що отримала світове визнання, автор Дж. Роулі підкреслює: «У відносинах інь-ян бачили прообраз напружень в цілому світі... Сам пейзаж – це картина, де протилежності потребують одне одного, щоб знайти закінченість. Західні пейзажі часто виростають із досвіду спостереження тільки неба, або тільки моря, або тільки лісу, або якої-небудь іншої переважної риси. Китайці ж застосовують принцип взаємозумовленості протилежностей у всьому, що стосується живопису» [6].

У монографії «Гармонія»: ядро етичної думки у романах Емі Тан» («“和”谭恩美长篇小说伦理思想的核心», 2008) дослідник Цзоу Цянь Цзюнь підкреслює, що у якості збалансованого діалектичного поєднання двох

протилежних основ інь і ян, втілених як протистояння Сходу та Заходу, чоловіка та жінки, людини і природи, минулого і сучасного, концепт «гармонії» взагалі становить етичне ядро у творчому добутку Емі Тан.

«He turned the page. This painting was of a single stalk of bamboo. «The third level is Divine», he said. «The leaves now are shadows blown by an invisible wind, and the stalk is there mostly by suggestion of what is missing. And yet the shadows are more alive than the original leaves that obscured the light» [11, с. 275]. – «Він перегорнув сторінку. Малюнок зображував одне стебло бамбуку. «Третій рівень – Божественність», – сказав він. «Листя тепер – тіні, що пориває невидимий вітер, а стебло скоріш домислюється ніж існує. Тим не менш тіні більш живі ніж справжнє листя, що скриті світлом».

У поясненні третього рівня краси виникає екфрастичний образ з прихованою відсилкою до відомого у світовій культурі трактату «Таємниці живопису» («**画学秘诀**», «Хуа сюе мі цзюе», 8 ст.) Ван Вей: «Коли нема дощу, а вітер – знай тільки дивися за гілками [листями] дерев» [2]. У Емі Тан: «... невидимий вітер... стебло скоріш домислюється ніж існує». Таким чином, «сугестивність» («**suggestion**»), у західному розумінні цього терміну, є не тільки принциповою особливістю китайського малюнка: класичний китайський малюнок має передавати поетичний образ, щось, що криється поза фактичною сценою на малюнку (кит. **描在画外**, міао цзай хуа вай – зображення поза малюнком), але і визначною складовою наступного рівня краси для західного розуміння концепту «божественність».

Подібний образ виникає у поясненні «Книгою бамбуку» витоків стилю «мо чжу»: «... в період П'яти династій пані Лі побачила тінь від бамбуку на вікні при місячному сяйві, і так було створено живопис бамбуку тушшю» [3]. Це робить екфрастичний образ у Емі Тан ще більш загадковим і невловимим: якщо монохромне зображення бамбуку у китайському живописі – це його тінь, то описані авторкою «листя тепер – тіні» та навіть «тільки тінь тіні» виходять поза рамки малюнку, а звідси – поза рамки логічного осягнення.

Емі Тан тонко відмічає, що третій рівень, «божественне», виходить за межі кантівського раціонального розуміння краси, який людина здатна осягнути розумом: «A person seeing this would be wordless to describe how this is done. Try as he might, the same painter could never again capture the feeling of this painting, only a shadow of the shadow [11, с. 275]» – «Людина не могла би описати, як це вийшло. Прикладаючи всі можливі зусилля, той самий художник не зміг би знову зловити почуття цього малюнку, тільки тінь тіні». Цей рівень краси неможливо пояснити або вловити, що припускає наявність сили «божественної», вищої за людину. З китайської точки зору, малюнок розцінюється як створений природнім шляхом, як витвір не людини, а незбагненого Дао, що припускає можливе порівняння у контексті роману «Дочка костоправа» понять «божественне» із «наближеним до Дао» у китайській традиції. Тут китайський погляд на «вищий» прояв краси перехрещується із європейським естетичним світосприйняттям. Контури гегелівської концепції «піднесеного» проглядаються у цій трактовці

малюнку. За Гегелем, піднесене онтологічне, воно проявляється в абсолютному прагненні мистецтва до вираження божественної субстанції, а оскільки вона значно перевершує будь-які форми зовнішнього вираження, то це і має стати предметом висловлювання – несумірність змісту і способу його вираження; «існування внутрішнього за межами зовнішнього».

Як відмітив китайський дослідник Чен Чун-їн, «на противагу розрізненню прекрасного і піднесеного [у західній традиції], ми [китайці] можемо протиставити низку естетично ціннісних форм, що поєднують і прекрасне, і піднесене» [8, с. 201]. Західний термін «піднесеного» («the Sublime») перекладається у сучасній китайській мові двома термінами «благородство» (кит. 崇高, chonggao) та «величність» (кит. 庄严, zhuangyan), та використовується більше для пояснення моральних, ніж естетичних якостей, враховуючи безумовний вплив конфуціанської школи на китайську естетику.

Таким чином, використовуючи принцип художніх аналогій, Емі Тан пояснює китайські естетичні категорії «західною мовою» не протиставляючи, а підкреслюючи ціннісні відмінності та загальнолюдську спорідненість. Тут можна побачити транскультурні складові творчості письменниці. Вищий рівень краси, «effortless», про який розповідає письменниця, надає філософський вимір загальнолюдському почуттю кохання: «The fourth level», Kai Jing said, «is greater than this, and it is within each mortal's nature to find it. We can sense it only if we do not try to sense it. It occurs without motivation or desire or knowledge of what may result. It is pure. It is what innocent children have. It is what old masters regain once they have lost their minds and become children again». He turned the page. On the next was an oval. «This painting is called Inside the Middle of a Bamboo Stalk. The oval is what you see if you are inside looking up or looking down. It is the simplicity of being within, no reason or explanation for being there. It is the natural wonder that anything exists in relation to another, an inky oval to a page of white paper, a person to a bamboo stalk, the viewer to the painting... This fourth level is called Effortless» [11, с. 275]. – «Четвертий рівень», – сказав Кай Цзінь, – «ще вище, та в природі кожного смертного відшукати це. Ми можемо відчувати це, якщо не намагаємося його відчувати. Це відбувається без прагнення, без бажання, без розуміння результату. Це – чистота. Це те, що мають невинні діти. Це те, чого набувають старі майстри, втративши розум і знову ставши дітьми». Він перегорнув сторінку. На наступній було зображено овал. «Цей малюнок називається «Усередині серцевини стебла бамбуку». Овал – це те, що ти бачиш коли ти всередині, коли дивишся вгору або вниз. Це невідання від перебування всередині, без пошуку причин, чому так. Це природне диво – одне існує у взаємозв'язку із іншим, чорнильний овал із білим папером, людина із стеблом бамбуку, глядач із малюнком... четвертий рівень називається Самоприродність».

«Самоприродність» у художньому світлі роману цілком ототожнюється із абсолютним всіх речей китайської філософії – Дао. Цей рівень будується понад всіма категоріями, оскільки у рамках художньої правди роману він

ототожнюється із коханням або красою найвищою, природньою. У цьому епізоді проглядається головний принцип китайської філософської думки – принцип божественного Дао (кит. 神道, shendao). У всесвітньовідомій пам'ятці китайської культури, трактаті «Чжуан-цзи», що пропонує естетичне трактування принципів даосизму, Дао реалізується крізь призму категорії «не діяння» (кит. 无为, wuwei), тобто робити природним шляхом, не роблячи. Як наприклад, ростуть дерева, вони роблять це, справді не «роблячи». У такий спосіб Емі Тан описує найвищий прояв кохання: любити природно, «effortless».

Однак у самому прагненні письменниці звести найвищий рівень краси до висвітлення почуття любові між героями роману проступає також фундаментальна ідея «платонівського кохання», де любов є пізнанням «вищої форми краси». Філософія любові у Платона, як відомо, пов'язана із естетикою, любов виявляється прагненням до прекрасного, до естетичного переживання краси. Цей аспект платонічної теорії любові розкриває А. Ф. Лосєв. Коментуючи «Бенкет», він пише: «Естетичне переживання є любов. Любов є вічне прагнення закоханого до коханого ... естетичне і в своєму суб'єктивному аспекті є любовне прагнення, і в своєму об'єктивному аспекті пронизане тими ж любовними прагненнями» [4, с. 200].

Емі Тан створює не орієнтований на західного читача трактат у традиціях західної орієнталістики, а надає варіант можливого тлумачення китайського мистецтва, намагаючись уникнути як заходоцентричності, так і сходуцентричних пояснень. Мета письменниці – розповісти про китайське мистецтво так, аби одноміттево висвітлити художній синтез естетичних категорій східної та західної культур. Тому ідеї мімезису за Аристотелем і китайського відображення природи як принципу споглядання «гуань» можуть співіснувати в одному екфрастичному описі картини.

Саме цією художньою установкою Емі Тан знехтував перекладач роману «Дочка костоправа» (кит. «接骨师之女», «Цзегуши чжи ню») на китайську мову, Чжан Кунь (кит. 张坤). Перекладач порахував за вірне перекласти категорії роману «єдиносвіттовими» категоріями естетики китайського живопису: competence – «цзі йі» (кит. 技艺, майстерність, мистецтво); magnificent – «ци ши» (кит. 气势, розмах, сила); divine – «шень юнь» (кит. 神韵, божественний ритм); effortless – «шень дао» (кит. 神道 shéndào, божественна істина). Але при такому принципі перекладу, який провідні сучасні теоретики визначають терміном «domestication» (L. Venuti, «The Translator's Invisibility: A History of Translation», 1995), зникає головний задум Емі Тан – довести єдність Сходу та Заходу у духовно-естетичній сфері.

Подібна тенденція простежується і у літературних дослідженнях творчості Емі Тан у китайському літературознавстві. Стаття Цай Ся у співавторстві із Ши Пінпіном «Прощання із «кінцем світу»: жінка і природа у

«Дочці костоправа»» («走出 “穷途末路”: «接骨师之女»中的女性与自然», 2010) втілює характерний для китайського світобачення, і зокрема китайського мистецтва, погляд дослідника, що фокусується на аналізі постаті людини як невід'ємної частини природи. Інший авторитетний дослідник Цзоу Цяньцзюнь, автор статті «Містичний Схід у романах Емі Тан – на матеріалі «Дочки костоправа» («谭恩美小说中的神秘东方 – 以 «接骨师之女» 为个案», 2009), зосереджує своє дослідження навколо втіленого у романі майстерного освідчення у коханні. Автор порівнює освідчення Кай-цзіня із рядками канонічного твору китайської культури «Книги пісень» («诗经», «Ши цзін», XI–VI ст. до н. е): «死生契阔, 与子相悦。执子之手, 与子偕老» (Жизнь или смерть нам разлука несет / Слово мы дали, собираясь в поход / Думал, что руку, сжимая твою, / Встречу с тобой я старость свою). Дослідник вірно відмічає, що Кай Цзінь у «Дочці костоправа» освідчується Ліу Лін напередодні вторгнення у селище японців, що передрікає розлуку для закоханих. Як свідчать статті дослідників, китайське літературознавство розцінює цей важливий сюжетний хід роману лише у аспекті традицій західного орієнталізму, приписуючи Емі Тан те, чого вона намагалася уникнути, – традиційного обговорення прірви між західною та східною естетиками.

У авторському підході до висвітлення естетичних категорій головне – не тільки проекція у західний світ східного естетичного світосприйняття, але і накладення/співпадіння основних моментів західного та східного естетичного світосприйняття. Емі Тан бачить ці категорії транскультурно, як художник вона відкриває та відтворює мовою європейської естетики образ східного та західного мислення. Література мислиться письменницею як значний гуманістичний проект: «The best stories to change us» [10, с. 306], як «universal emotion» [10, с. 306]. Саме тому Емі Тан відмовляється іменувати себе через дефіс як сіно-американку, підкреслюючи це у своїй збірці автобіографічних есе «Усупереч долі» («Opposite the Fate», 2003): «no hyphenated term» [10, с. 367]. Враховуючи принципові відмінності естетичного сприйняття на Сході (естетика – як онтологічне сприйняття реальності) і Заході (відмежування естетики від метафізики буття) Емі Тан намагається підкреслити спільні для обох традицій риси розуміння краси, що криються у самій природі розуміння світу.

Використовуючи своєрідну техніку «трансестетичної екфрази» (в статті пропонується таке визначення цього феномену), Емі Тан втілює художню ідею про сутнісну близькість та неподільність людства у цій духовно-естетичній сфері. Художній синтез естетичних просторів різних культур, що виявляється у розвитку ідеї взаємопроникних концепцій краси, знімає дистантність світів Сходу та Заходу. У цьому розумінні і художньому зображенні письменницею «спорідненості» культур проявляється те, що дослідники (М. Епштейн, М. Тлостанова) останнім часом іменують «транскультурною чутливістю».

Бібліографічні посилання

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Ван Вэй. Тайны живописи [Электронный ресурс]/ Ван Вэй; пер. В. М. Алексева. – Режим доступа: http://lib.ru/РОЕСНIN/van_vay.txt.
3. Книга бамбука [Электронный ресурс] / Слово о живописи из Сада с горчичное зерно; пер. Е. В. Завадской. – Режим доступа: <http://prana-art.ru/articles/50>.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1969. – 371 с.
5. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : ООО «Изд. Астрель»: ООО «Изд. АСТ», 2003. – 627 с.
6. Роули Дж. Принципы китайской живописи [Электронный ресурс] / Роули Дж. – Режим доступа: <http://teologia.ru/www/biblioteka/estetika/royli.htm>.
7. Cameron A.S. Chinese Painting Techniques / A.S. Cameron. – Toronto : General Publishing Company, 1999. – 227 p.
8. Cheng Chung-ying. Chinese-Western conceptions of Beauty and good and Their Cultural Implications / Karl-Heinz Pohl// Chinese thought in a global Context: A Dialogue between Chinese and Western Philosophical Approaches. – Leiden : Koninklijke Brill NV, 1999. – 415 p.
9. Kant I. Critique of Judgment, translated by J. H. Bernard / Kant E. – NY : Hafner Publishing, 1951. – 476 p.
10. Tan A. Opposite the Fate / Amy Tan. – L. : Penguin, 2003. – 416 p.
11. Tan A. The Bonesetter's Daughter / Amy Tan. – NY : Putnam Adult, 2001. – 400 p.

Надійшла до редколегії 26.04.12