

МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ТОПОСЫ В КИТАЙСКО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Анализируется репрезентация гибридного сознания в тексте на примере метафорических межкультурных топосов в произведениях известных китайско-американских писательниц Максин Хонг Кингстон, Эми Тан и Гиш Джен.

Ключевые слова: мультикультурализм; межкультурный топос; китайско-американская литература.

Одной из важных задач литературоведения эпохи мультикультурализма становится изучение репрезентации гибридного (транскультурного) сознания в тексте, часто находящее выражение в метафорических топосах, в которых сконцентрирована идея преодоления разобщенности и поисков взаимодействия Востока и Запада. В данной работе подобные топосы будут проанализированы на примере произведений трех известных американских писательниц китайского происхождения: Максин Хонг Кингстон (Maxine Hong Kingston), Эми Тан (Amy Tan) и Гиш Джен (Gish Jen), чьи произведения уже более двадцати лет занимают достойное место в литературном каноне США.

В американской критике принято мнение, что именно Максин Хонг Кингстон китайско-американская литература обязана значительным успехом в последней трети XX в. По данным американской Ассоциации современного языка (Modern Language Association, MLA) ее произведения наиболее часто включаются в программы курсов по мультикультурализму [1. С. xxvi], а дебютная книга «Воительница» (*The Woman Warrior*, 1976) [2] является одним из самых прижизненно изучаемых произведений американского автора [3. С. 85]. Не менее интересны и последующие книги Кингстон – «Китайские мужчины» (*China Men*, 1980) [4], «Обезьяна – мастер путешествий» (*Tripmaster Monkey*, 1989) [5] и «Пятая книга мира» (*The Fifth Book of Peace*, 2003) [6].

Последние два произведения представляют собой диалогию, в которой Максин Хонг Кингстон создает особое театральное-урбанистическое китайско-американское культурное пространство – «Грушевый сад актеров Америки». Главный герой диалогии, Витмен А Синг, мечтает создать театр, в котором он будет и драматургом, и продюсером, и режиссером. Он собирается набирать актеров «вслепую», имея в виду, что они могут быть любой расы: «Я приглашу всех, кого выбрасывают, и всех, у кого нет места» (все переводы цитат выполнены автором статьи. – Е.Б.) [5. С. 52]. «Грушевый сад» (Ли юань) – название труппы профессиональных певцов и танцоров, созданной танским императором Сюань-цзуном (713–755) и считающейся прототипом современного китайского музыкального театра [7. С. 160]. Кроме того, термин «Грушевый сад» стал родовым для обозначения китайского театра [8. С. 75]. Витмен видит в грушевом саде «колыбель цивилизации, в которой на Земле начался театр» [5. С. 52].

Джеймс Т.Ф. Таннер обратил внимание и на «уитменовскую» ноту в идее грушевого сада по Витмену А Сингу: американский поэт писал о своем устремлении туда, «где воздушный шар, подобный груше, взлетает вверх (он поднимает меня, я смотрю вниз)». По мнению Таннера, «в грушевидном воздушном шаре поэт видит себя театральным актером, одновременно находящимся в игре и вне ее» [8. С. 67]. Кроме того, в цикле

«Дети Адама» Уитмен, «певец Адамовых песен, сквозь новый сад на Западе большие города зовет» [8. С. 67]. Витмен А Синг стремится создать «Грушевый сад на Западе» [5. С. 269].

Уже в первой главе романа Витмен обещает китайско-американской девушке, в которую влюблен, «посадить и вырастить для нее грушевый сад» и «написать для нее роль, после которой публика влюбится в ее персиковую кожу, и круглый нос, и плоский профиль, и раскосые глаза, и легкий акцент» [5. С. 27].

За основу сюжета для своей великой пьесы Витмен берет эпопею «Троецарствие», классический образец китайского романа. Именно в эпоху Троецарствия (220–265) проявил себя как искусный военачальник Гуань Юй, сподвижник Лю Бэя, «благородного и законного потомка ханьского дома», обожествленный позднее как покровитель военных Гуань-ди [7. С. 217]. Для себя Витмен, естественно, отводит роль Гуань-ди, остальные главные роли достаются его ближайшим друзьям. Но одной ролью Витмен не ограничивается: он не может не сыграть Царя обезьян, известного персонажа китайской литературы, «американской реинкарнацией» которого Витмен считает себя.

«Обезьянья» составляющая натуры Витмена А Синга не лишена западной примеси. Витмен воображает, как он предстанет в ипостаси американской супер-обезьяны Кинг Конга: «Занавес распахнулся... публика видит огромного примата-убийцу в цепях. Налитые кровью глаза вращаются, острые клыки скрежещут. Смейтесь? Посмотрите на язык и загляните в глотку – я настоящий примат, а не какой-то дурак в обезьяньем костюме... Белые охотники, вы умрете... Я вырасту до ста тысяч футов... Обезьяна вырвалась в Америку» [5. С. 221]. Хотя Царь обезьян и обладал немалыми умениями (чтобы усмирить его, китайским небожителям пришлось придавить его горой, но ему удалось освободиться) однако в сочетании с яростью Кинг Конга он и вовсе непобедим. Объединив силу китайского и американского приматов, Витмен мечтает утратить, наконец, «белых охотников», по-прежнему недостижимых в своем самоуверенном расизме.

Витмен создает китайско-американский театр, наполняя китайские сюжеты западными принципами и героями, а также модернизируя китайских персонажей. Взявшись за постановку древней китайской эпопеи, Витмен собирается руководствоваться открытиями Брехта: он надеется «разбудить публику» [5. С. 277] и «заставить ее видеть правду, несмотря на пропаганду» [5. С. 270]. В его пьесе Редьярд Киплинг, прочитавший свои пренебрежительные заметки о Чайнатауне в Сан-Франциско и его обитателях, покидает сцену, «преследуемый красными фейерверками и звоном тарелок» [5. С. 300]. Известные в США сросшиеся в поясе близнецы из Сиамы Чанг и Энг, от которых и пошло название

«сиамские близнецы», танцуют вальс с сестрами Итон, первыми китайско-американскими писательницами, которые расспрашивают братьев об их судьбе. Чанга и Энга еще в детстве увез из сиамской деревни шотландский путешественник, они обосновались в Северной Каролине и большую часть своей жизни зарабатывали выступлениями в цирке. Для Витмена анатомическая связка близнецов становится метафорой звена, соединяющего восточную и западную идентичности иммигрантов из Азии и их потомков. Во время представления в витменовском театре Чанг и Энг кричат публике: «Вам хочется знать, чувствуем ли мы одновременно. Вы хотите посмотреть на этот дефис» [5. С. 293]. Витмен настаивает, чтобы наименование «китайско-американский» (Chinese-American) писалось без дефиса, ведь невозможно «иметь две страны». Если же убрать дефис, то «американец» станет существительным, а «китайский» – прилагательным. Итак, отныне – «китайские американцы» (Chinese Americans) [5. С. 327]. Еще более четко эту мысль Кингстон поясняет в одном из своих эссе: при написании без дефиса «Chinese American» – это «разновидность американца», а не некое лицо с «двойным гражданством» [9. С. 60].

В то же время для Витмена важно, чтобы его пьеса не замыкалась в этнических проблемах и была интересна широкой публике, в том числе белым американцам: «белые чужаки», действительно, появлялись в зрительном зале с развитием действия, продолжавшегося ежевечерне в течение недели. Во время репетиций он объясняет своим актерам: «Вы так и останетесь иммигрантами “только что с корабля”, пока будете слышать и говорить “Революция”, а думать о 1911, 1949 годах... Тысяча семьсот семьдесят шестой, 4 июля – вот наша Революция. Мы такие же американцы» [5. С. 281].

Премьера его пьесы намечена на Хэллоуин: единственный день, когда актеры, исполняющие китайских и американских персонажей, могут слиться с костюмированной публикой в едином китайско-американском действе. Окончание китайской исторической драмы не означает окончания представления Витмена: «Внукам Гуань-ди надо выяснить, что же дальше» [5. С. 282]. «Способный перемещаться повсюду», Гуань-ди должен был сопровождать их в путешествии на остров Эллис в Нью-Йоркской гавани и остров Эйнджел в бухте Сан-Франциско, где располагались пункты пропуска иммигрантов. Развитию этой и многих других идей не нашлось места в одном романе, который завершается многостраничным монологом Витмена, названным «Соло-шоу».

Из этого финального монолога мы узнаем, что своим представлением Витмен «создавал диаспору, которая будет встречаться каждый вечер в течение театрального сезона. Диаспора не строится однажды и навсегда, люди должны воображать, практиковать и создавать ее заново» [5. С. 306]. Обращаясь к первично сотворенной им диаспоре, Витмен говорит: «Здесь нет Востока. Запад встречается с Западом. Это все Запад. Все, что вы видели, – это Запад. Это путешествие на *Zanade*» [5. С. 308].

Для Витмена важна социализация своей диаспоры в американской жизни, и эта тема усиливается в «Пятой

книге мира». Переехав на Гавайи, Витмен создает другую диаспору – коммуну дезертиров вьетнамской войны, по-прежнему веря, что «пьеса – это вещь, позволяющая формирующейся диаспоре раскрыть свое обновленное сердце» [6. С. 204]. Его «политика» при отборе актеров тоже осталась прежней: «Используй всех, кто придет» [6. С. 205]. Витмен называет свое представление «Вьетнамский рок», используя «заглавие и структуру» произведения современного драматурга Мэган Терри, но при этом «создавая свою пьесу» [6. С. 204–205].

Со своим «энергичным другом и врагом» Лэнсом Камиямой, специально прилетевшим из Калифорнии, как и родители, родственники, и многие друзья Витмена, А Синг снова изображает сиамских близнецов Чанга и Энга. Один из близнецов собирается участвовать в войне, а другой – решительно против нее. В процессе диалога пацифисту удается убедить брата: «С кем бы мы ни воевали... у нас там есть родственники по крови. Мы сбрасываем атомные и напалмовые бомбы на наших собственных братьев, сестер, близнецов» [6. С. 209]. Образ сиамских близнецов, собирающихся оказаться по разные стороны баррикад, обличает безумие войны вообще как братоубийственного преступления.

Во второй книге о Витмене Кингстон еще теснее сплавляет «театр и правое политическое дело» [6. С. 209]. Участие в пьесе «азиато-американских братьев» в качестве персонажей, актеров и зрителей утверждает их достойное право наравне с другими американцами выбрать ненасилие и не считаться трусами и предателями. Витмену важно найти истоки миротворчества именно в американской, а не в китайской традиции, и он находит их в жизни и творчестве «своего тезки» Уолта Уитмена, «врачующего поэта Гражданской войны в Америке», который провел ее в госпиталях, помогая раненым [6. С. 234, 236]. Он цитирует братьям-«нечитателям» слова великого поэта Америки: «Вот что ты должен делать: любить землю, и солнце, и животных, презирать богатство, давать подаяние всем, кто попросит, защищать глупых и безумных, отдавать свой доход и труд другим, ненавидеть тиранов, спорить, не касаясь Бога, быть терпимым и снисходительным к людям, не снимать шляпу ни перед чем известным или неизвестным» [6. С. 236]. Витмену и его жене, белой американке Тане, удалось воспитать своего сына, Юстаса, в котором соединились две расы и культуры, в духе этики ненасилия и добра. Юстас отказывается от вступления в армию добровольцем, и родители, услышав его ответ по телефону, «обнялись от радости» [6. С. 237].

«Грушевый сад на Западе» реализуется Максин Хонг Кингстон как идея политического, гражданского театра, близкого принципам искусства Брехта и американского хэппенинга. Трансформированные китайские сюжеты, с одной стороны, поддерживают память о китайском наследии в китайско-американской диаспоре, с другой – выполняют функцию старинных сюжетов, использованных Брехтом, «очуждая» и ярче высветливая современные американские проблемы, которыми живут герои Максин Хонг Кингстон.

Дебютный роман Эми Тан «Клуб радости и удачи» (*The Joy Luck Club*, 1989) принес ей сразу три литературные награды – Национальную литературную пре-

мию, Национальную премию литературных критиков и премию рецензентов Сан-Франциско (*the National Book Award, the National Book Critics Circle Award u the 1990 Bay Area Reviewers Award for Fiction*) – и девять месяцев входил в список бестселлеров газеты «Нью-Йорк таймс», некоторое время занимая в нем второе место [10. С. 35]. Принято считать, что «невиданный расцвет женской китайско-американской литературы в США» последовал за «литературным и коммерческим успехом «Клуба радости и удачи» (*The Joy Luck Club*, 1989) [11] Эми Тан» [12. С. 76], а сама книга «вырвалась из всех этнических и литературных гетто» [13. С. 38]. За ярким дебютом Эми Тан последовали романы «Жена кухонного бога» (*The Kitchen God's Wife*, 1991) [14], «Сто тайных чувств» (*The Hundred Secret Senses*, 1995) [15] и «Дочь костоправа» (*The Bonesetter's Daughter*, 2000) [16].

В третьем своем романе, уже переведенном на русский язык издательством «БСГ-Пресс», Эми Тан создает метафору особой китайско-американской территории – некий Мир Инь (*The World of Yin*). Роман начинается с утверждения главной героини, Оливии, что ее единокровная сестра Куань, рожденная в Китае, верит, будто «у нее глаза инь. Она видит тех, кто умер, и живет в Мире Инь, мире призраков, выходящих из тумана только для того, чтобы посетить ее кухню на улице Балбоа в Сан-Франциско» [15. С. 3].

По наблюдению Хуэйхуэй Ли, Эми Тан создает «гибридную философскую концепцию Мира Инь, частично используя даосскую теорию инь-ян, буддийские верования о реинкарнации и соединяя эти представления с христианскими принципами любви и свободной воли... Мир Инь отличается и от Ада, поскольку все умершие, не только грешники, попадают в него, и от даосской идеи о Подземном мире, поскольку в нем есть солнечный свет, и следующая жизнь не предопределена» [17. С. 194–195]. Мир Инь открыт для всех. Куань объясняет Оливии: «Любишь Иисуса, иди в дом Иисуса. Любишь Аллаха, иди в землю Аллаха». И на вопрос Оливии, куда идти тем, кто не верил ни во что определенное до смерти, у Куань есть ответ: «Иди в большое место, как Диснейленд, можешь много чего попробовать – ты смотришь, ты выбираешь. Само собой, никакой платы» [15. С. 111]. В этом мире Куань удалось найти и дух польской еврейки Элизы, погибшей возлюбленной мужа Оливии Саймона, которая не покидала его мысли и тем мучила Оливию. С помощью некоего подобия спиритического сеанса Куань удается убедить Саймона, что Оливия – его настоящая любовь, и дух Элизы отпускает его [15. С. 118].

Чтобы общаться с призраками Мира Инь, Куань использует «сто тайных чувств», «которые есть у всех, только они забыты. Это такие же чувства, как на лапке муравья, хоботе слона, носу собаки, усе кота, ухе кита, крыле летучей мыши, раковине моллюска, языке змеи, волосинке цветка» [15. С. 113].

Куань обладает способностью перемещаться не только в пространстве, но и во времени: на протяжении всей книги она рассказывает Оливии историю об их прошлой жизни в Китае времен Тайпинского восстания (1851–1864). Эта способность одновременно роднит ее с героями современной западной научной фантастики и

персонажами «Заметок о странном из кабинета неудачника» (*Ляо чжэй чжи*), известного писателя эпохи династии Цин Пу Сунлина (1640–1715) [17. С. 192–193]. Так, Эми Тан соединяет «парадоксы американской научной фантастики, постмодернистского детектива, с одной стороны, и классические китайские тексты – с другой» [17. С. 192].

Дэвид Р. Маккроу, анализирувавший сходства и отличия западных и китайских историй о сверхъестественном, заметил, что в то время как в западной традиции «сверхъестественное и реальное видятся как два отдельных мира», для китайцев «живое и мертвое есть два региона единого мира, и их пути могут пересекаться» [18. С. 25].

Западное восприятие несовместимости земного и потустороннего получило яркое воплощение в рассказах Эдгара По, в которых «пришельцы» из другого мира несут безумие и смерть живым людям, тогда как китайские призраки «устанавливают нравственный порядок в земном бытии и пробуждают нравственное чувство читателя».

На основании последнего обстоятельства Маккроу делает вывод, что китайские истории о сверхъестественном можно считать «эквивалентами тех ранних готических повествований, в которых посланники потустороннего мира стремятся восстановить моральный порядок» [18. С. 36].

Таким призраком явилась в земной мир Куань: она открыла Оливии Китай и вновь ушла в свой собственный Мир, однажды не вернувшись с прогулки в горах. Оставшись без верной и любящей сестры, Оливия осознает, что «мир не место, а пространство души. А душа – это любовь, бескрайняя, бесконечная, все, что движет нас к познанию правды... И вера в призраков – это вера в то, что любовь никогда не умирает» [15. С. 399]. Отношения Оливии с сестрой были ее диалогом с прародиной, которую она не могла переместить в современную Америку, но могла сохранить в своем сердце.

Мир Инь, созданный Эми Тан, вбирает в себя восточные и западные философские, религиозные, литературные традиции, которые и создают идентичность азиато-американца. В то же время Мир Инь расширяет рамки китайско-американской культуры, поскольку открыт для представителей любого вероисповедания, в том числе иудейского.

Наблюдения о родстве китайской и еврейской культурных традиций, которые обнаружились при их непосредственном соприкосновении в США, прослеживаются во многих произведениях американских писателей азиатского происхождения.

Гиш Джен доводит тему схожести китайского и еврейского иммигрантского опыта до логического завершения. К настоящему времени Гиш Чжэн опубликовала дилогию о китайско-американской семье Чангов «Типичный американец» (*Typical American*, 1991) [19] и «Мона в земле обетованной» (*Mona in the Promised Land*, 1996) [20], сборник рассказов «Это я – ирландка?» (*Who is Irish?*, 1999) и роман «Любящая жена» (*Love Wife*, 2004) [21]. Некоторые рассказы Гиш Джен, в том числе ставшие главами романа «Типичный американец», переведены на русский язык и опубликова-

ны в журнале «Иностранная литература» в 1994 (№ 11) и 2002 (№ 5) годах.

Героиня романа «Мона в земле обетованной» Мона Чанг обращается в иудаизм, чтобы обрести свою китайско-еврейскую Землю Обетованную в Америке. Первым импульсом к обращению Моны в еврейскую идентичность послужил переезд семьи Чангов в традиционно еврейский район Нью-Йорка Скарсхилл. Обосновавшись в этом районе, для окружающих Чанги стали «новым евреем» [20. С. 3]. Мона, конечно, нашла себе друзей-евреев, начала понемногу узнавать другую культуру и сопоставлять ее с китайской, не в пользу последней. Ее ближайшей подругой стала Барбара Гателштейн, жизнь в доме которой сильно отличалась от семейного уклада Чангов.

За работу по дому Барбара получала деньги, представляя собой «независимую финансовую единицу», тогда как Мона и ее сестра Келли просто выполняли «рабский труд» [20. С. 26]. Постепенно в Моне зреет бунт, на этой «земле слова и дела» [20. С. 46] ей тоже хочется свободы и независимости. Тогда Мона и принимает решение обратиться в иудаизм. С помощью школьного раввина она начинает изучать эту религию и обнаруживает в ней множество преимуществ, по сравнению с католичеством (она ходила в католическую школу и церковь и даже прошла обряд конфирмации по настоянию родителей).

Иудаизм кажется ей необыкновенно практической религией: «в католичестве люди готовы быть распятыми вниз головой, как будто обычный способ недостаточно ужасен. А в иудаизме главная цель – избежать подобного, если получится» [20. С. 35]. Коренное же отличие иудейской религии от конфуцианства Мона видит в том, что «в иудаизме можно спрашивать и спрашивать, а не только подчиняться и подчиняться» [20. С. 137].

Достаточно быстро Мону принимают «за свою» в еврейском храме и даже доверяют дежурить на горячей линии для «иноверцев».

Феномен «китайки-еврейки» не остается незамеченным: Мона становится предметом восхищенного интереса еврейского юноши Сета Манделла. Ему она кажется «настоящей еврейской Йоко Оно». Сет поражается, какой разной Мона предстает в двух основных топосах ее китайско-еврейской Земли Обетованной: ресторане ее родителей и еврейском храме.

Напитываясь идеями иудаизма и продолжая помогать в родительском ресторане, Мона неожиданно для себя осознает, что «став еврейкой, чувствует себя китайкой более чем когда-либо» [20. С. 66].

Моне постепенно открывается сходство исторического опыта китайского и еврейского народов. В американской школе она узнает, что нацисты сжигали в печах евреев, а мать рассказывает ей о зверствах японской оккупации в Китае. Мона и Барбара пытаются даже разработать «сравнительно-трагедийный проект» китайской революции и Холокоста [20. С. 140].

Однако со свойственной ей трагикомической интонацией Гиш Джен стремится смягчить акцент на тра-

гизме еврейской и китайской истории, поэтому ее Мона быстро переключается с тяжелых размышлений о судьбах двух народов на более спокойные о своей собственной. Мона приходит к выводу, что она одновременно «хорошая китайская девочка», которая верит в частную собственность, и «хорошая еврейская девочка», которая может отличить кошерное от некошерного» [20. С. 94], о чем она и заявляет Сету. Сет, в свою очередь, заявляет, что он «настоящий ненастоящий еврей» в процессе превращения в «ненастоящего ненастоящего еврея» [20. С. 112].

Мона принимает такое объяснение, и свой рай они сначала обретают в самом естественном для американской обетованной земли жилище – индейском вигваме. Опорными шестами им служат березы, постелью – овечьи шкуры. Однако Сет, стремясь приблизиться к Востоку (в гораздо большей степени, чем Мона), заменяет шкуры на татами и китайское покрывало футонь, что позволяет ему практиковать «изысканную меланхолию» в духе дзэн [20. С. 278].

На изумленное восклицание Моны «Но ты же еврей, Господи Иисусе!» Сет парирует вопросом «Разве?». Постепенно и Моне становится близка философия дзэн, и оба «чувствуют себя в пустоте, как дома» [20. С. 283].

Герои окончательно избирают для себя китайско-еврейскую идентичность, о которой решают заявить уже в фамилии: по настоянию Моны, они, вместе со своей новорожденной дочерью Ио, становятся семьей Чанговиц. Этот карнавал этнических ипостасей завершается еще и аллюзией на греческую мифологию: Мона надеется, что ее дочь «узнает Зевса, когда его встретит» [20. С. 303].

Этнические писатели по-разному решают художественную задачу репрезентации гибридной идентичности, однако довольно многие воплощают ее в выразительных метафорах-топосах.

Для Максина Хонг Кингстон это китайско-американский театр, для Эми Тан – мифический Мир Инь, для Гиш Чжэн – новая Земля Обетованная.

Все три писательницы усложняют культурную самоидентификацию героев дополнительными этническими компонентами: гавайским, европейским, еврейским.

Гиш Джен доводит процесс «примеривания» этнических ипостасей до комического постмодернистского карнавала.

На примере творчества Максина Хонг Кингстон, Эми Тан и Гиш Джен можно увидеть, что американцы китайского происхождения конструируют этнический компонент своей идентичности не только из китайской составляющей, но из и других этничностей, так или иначе близких их жизненным ценностям.

Возможно, именно такая открытость, разомкнутость китайско-американского гибридного сознания позволяет писательницам и их героям решать проблему выбора того или иного этнического начала в попытках их совместить и достичь определенного равновесия и синтеза, а не констатировать разлад и двойственность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Approaches to Teaching Kingston's The Woman Warrior* / Ed. by Shirley Geok-lin Lim. N.Y.: The Modern Language Association of America, 1991. 178 p.
2. *Kingston M.H.* The Woman Warrior. N.Y.: Vintage Books, 1977. 243 p.
3. *Chun G.* The High Note of the Barbarian Reed Pipe: Maxine Hong Kingston // The Journal Ethnic Studies. 1991. Vol. 19, № 3. P. 85–94.
4. *Kingston M.H.* China Men. N.Y.: Ballantine Books, 1980. 310 p.
5. *Kingston M.H.* Tripmaster Monkey. N.Y.: Vintage International, 1990. 344 p.
6. *Kingston M.H.* The Fifth Book of Peace. N.Y.: Alfred A. Knopf, 2003. 402 p.
7. *Ткаченко Г.А.* Культура Китая: Словарь-справочник. М.: Изд. совет ИССА при МГУ; ИД «Муравей», 1999. 384 с.
8. *Tanner James T.F.* Walt Whitman's Presence in Maxine Hong Kingston's Tripmaster Monkey: His Fake Book (Maskers and Tricksters) // MELUS. 1995. Vol. 20, № 4. P. 61–75.
9. *Asian and Western Writers in Dialogue. New Cultural Identities* / Ed. by Guy Amirthanayagam. London: Macmillan, 1982. 223 p.
10. *Angier C.* Chinese Customs. The Joy Luck Club by Amy Tan // New Statesman & Society. 1989. Vol. 2, № 56.
11. *Tan A.* The Joy Luck Club. N.Y.: Vintage Books, 1989. 290 p.
12. *Zia H.* The Kitchen God's Wife by Amy Tan // Lifestyles: Social Environment. 1991. November/December.
13. *Hughes K.* Sweet-sour. The Kitchen God's Wife by Amy Tan // New Statesman & Society. 1991. July 12. P. 37–38.
14. *Tan A.* The Kitchen God's Wife. N.Y.: Ivy Books, 1991. 532 p.
15. *Tan A.* The Hundred Secret Senses. N.Y.: Ivy Books, 1995. 406 p.
16. *Tan A.* The Bonesetter's Daughter. N.Y.: Ballantine Books, 2001. 406 p.
17. *Li H.* Representations of Code Switching in Asian American Women's Writing: PhD diss. Texas A & M University, 2001. 241 p.
18. *Literary History, Narrative, and Culture. Selected conference papers.* Honolulu, HI: College of Languages, Linguistics, and Literature, University of Hawaii, and the East West Center, 1989. 42 p. (Series: Literary studies East and West. Vol. 2).
19. *Jen G.* Typical American. Boston: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence, 1991. 296 p.
20. *Jen G.* Mona in the Promised Land. N.Y.: Vintage Books, 1996. 304 p.
21. *Jen G.* Who's Irish? N.Y.: Vintage Books, 1999. 211 p.
22. *Jen G.* The Love Wife. N.Y.: Alfred. A. Knopf, 2004. 379 p.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 декабря 2010 г.