

ПЕРЕКЛАДИ

ISSN 1682-5268 (on-line); ISSN 1608-0599 (print)

Shidnij svit, 2026, No. 2, pp. 142–165

doi: <https://doi.org/10.15407/orientw2026.02.142>

Nan Gongbo

LI QINGZHAO. CHAPTER XI (EPISODES 133–145) / TRANSLATION FROM CHINESE, INTRODUCTORY ARTICLE AND COMMENTARIES BY H. DASHCHENKO¹

Hanna Dashchenko

PhD (Philology), Associate Professor

University of Customs and Finance

2/4, Volodymyr Vernadskyi St., Dnipro, 49000, Ukraine

V. N. Karazin Kharkiv National University

4, Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine

annadashchenko78@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3432-3679

The publication continues the Ukrainian translation of the historical novel “Li Qingzhao” (“李清照”) by the Hong Kong writer Nan Gongbo (南宮搏, 1924–1983). It presents Chapter XI (episodes 133–145), originally serialized from September 14 to 27, 1960 in the *Central Daily News* (中央日報), then the leading newspaper in Taiwan. The events depicted in this part of the novel take place around the year 1132.

In this chapter, Nan Gongbo radically reinterprets the canonical image of the female poet through the prism of modernism, psychoanalysis, and existentialism. He deconstructs the conventional portrayal of Li Qingzhao as the “eternal widow”, highlighting the inner conflict between strict Confucian norms of widowhood and her bodily desires, fear of aging, and sense of loneliness.

The introductory article examines these episodes within the context of Hong Kong and Taiwanese modernism of the 1950s–1960s, viewed as a space where Chinese tradition interacts with Western intellectual thought. Particular attention is paid to the influence of psychoanalysis and existentialism in shaping Nan Gongbo’s narrative strategy. The study analyzes the technique of multiple focalization used by the novelist to demonstrate the tension between the normative model of a widow’s behaviour and the heroine’s inner experience. Special emphasis is placed on the role of two *ci* by Li Qingzhao as intertextual markers of her inner transformation.

The notes provide explanations of terms and cultural realities, as well as brief information about the historical figures mentioned in the text.

Keywords: Nan Gongbo; Li Qingzhao; novel; modernism; psychoanalysis; existentialism; poetry; focalization; deconstruction

Нань Гунбо

ЛІ ЦІНЧЖАО. ГЛАВА ХІ (ЕПІЗОДИ 133–145) / ПЕРЕКЛАД З КИТАЙСЬКОЇ, ВСТУПНА СТАТТЯ ТА КОМЕНТАРІ Г. В. ДАЩЕНКО

У цій публікації вперше в синології наведено переклад ХІ глави (епізоди 133–145) історичного роману “Лі Цінчжао” (“李清照”) авторства гонконзького письменника Наня Гунбо (南宮搏, 1924–1983). Ця частина глави виходила з 14 вересня до 27 вересня 1960 року в тайванській “Центральній щоденній газеті” (“中央日報”). Переклад попередніх глав надруковано у “Східному світі” № 4 за 2024 рік, № 1–4

© 2026 H. Dashchenko; Published by the A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies, NAS of Ukraine on behalf of *The World of the Orient*. This is an Open Access article distributed under the terms of the CC BY-NC (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

за 2025 рік та № 1 за 2026 рік [Нань 2024; Нань 2025a; 2025b; 2025c; 2025d; Нань 2026]. Позначення глави подано римською цифрою (XI), а позначення епізодів у такому форматі: 1960.09.14_133, де 1960 – рік, 09 – місяць, 14 – день, а 133 – номер епізоду, зазначений у газеті. Події, зображені Нанем Гунбо в цій частині роману, відбуваються приблизно в 1132 році.

**“Каміння з іншої гори”: теоретичне обґрунтування
модерністської ревізії історичного канону**

У цій частині глави Нань Гунбо пропонує надзвичайно сміливу інтерпретацію образу Лі Цінчжао, деконструюючи канонізовану постать поетеси і перетворюючи її на жінку, що гостро переживає тілесні потреби, біологічне старіння та екзистенційний жах перед самотністю. Це вочевидь суперечить традиції зводити все її життя до меланхолії, туги за померлим чоловіком Чжао Мінченом (趙明誠, друге ім'я Дефу 德甫, 1081–1129) та болю за втраченою батьківщиною після падіння династії Північна Сун (北宋, 960–1127).

У попередніх главах Нань Гунбо вже звертався до деконструкції образу поетеси, замінюючи ідеалізований портрет образом живої та емоційної жінки (зокрема, через сцени з дитинства, побутові взаємодії та ранні літературні інтереси). Проте саме в цій главі він робить справді революційний крок, відмовляючись від усталеного потрактування Лі Цінчжао як ревної вдови й переосмислюючи її образ крізь призму модернізму, психоаналізу та екзистенціалізму. Така інтерпретація була незвичною для китайськомовної літератури, хоча напрочуд добре вписується в загальну тенденцію західної літератури середини ХХ століття, яка послідовно десакралізувала історичні постаті, наближаючи їх до читача через тілесність, внутрішній розлад і “низові” форми досвіду².

Звернення Наня Гунбо до психоаналізу не є випадковим, адже історія його розвитку “в Китаї тісно переплетена з історією <...> літератури та гуманітарних наук” [Huang, Kirsner 2020, 3]. У китайському культурному полі психоаналітичні ідеї мали значно більший вплив у літературі, ніж у медицині, відкриваючи для письменників “нові способи осмислення естетики, етики та репрезентації” [Larson 2009, 73]. Водночас важливо розрізнити історичні та регіональні моделі рецепції психоаналізу. Хоча масова “лихоманка Фрейда” разом із захопленням іншими видатними теоретиками, як-от Ніцше та Сартр, була характерна передусім для материкового Китаю постмаоїстського періоду [Huang, Kirsner 2020, 6], сам спосіб мислення, сформований західною філософією, психологією та естетикою, значно раніше вплинув на модерну китайську літературу загалом [尹鴻 1994, 113]. У цьому сенсі підхід Наня Гунбо органічно корелює зі специфікою гонконзького модернізму, де в цей період визначальними стають не так формальні експерименти, як “змістові характеристики – відчуття простору й часу, екзистенційна та тілесна самосвідомість”, безпосередньо пов'язані з досвідом модерної особистості [鄭蕾 2016, 11].

Публікація роману Наня Гунбо “Лі Цінчжао” в тайванській “Центральній щоденній газеті” (“中央日報”) в 1960 році стала знаковою подією, що фактично випередила основну хвилю місцевого модернізму, запропонувавши принципово новий ракурс осмислення історичної постаті. Витоки такого підходу зумовлені попереднім інтелектуальним досвідом автора в Гонконзі, де він постійно проживав з 1950-го до 1967 року [蔡造珉 2014, 16], але активно публікувався на Тайвані, що давало змогу його творам ставати сполучною ланкою між двома культурними просторами.

В умовах холодної війни 1950–1960-х років, коли материковий Китай і Тайвань перебували під жорстким авторитарним контролем, саме Гонконг сформував «своєрідну “вільну зону”, у якій література й мистецтво виявляли багатомірну складність, рідкісну для інших регіонів» [鄭蕾 2016, 10–11]. Це привело до того, що місто утвердилося як “відкрита, багатомірна й керована міською громадською

думкою вільна метрополійна культура” [鄭蕾 2016, 15–16], де традиційна китайська культура активно взаємодіяла із західними ідеями та інтелектуальними течіями, зокрема фрейдизмом та екзистенціалізмом³. На відміну від материкового Китаю, де домінував соціалістичний реалізм, гонконзькі автори мали змогу зосереджуватися на дослідженні внутрішнього світу особистості.

Важливу роль у цьому процесі відіграла періодична преса. В умовах комерціалізації культури та орієнтації на міського читача “головні газети Гонконгу не були партійними виданнями” і, оскільки в 1950–1960-х роках мешканці міста «не симпатизували ані материковому Китаю, ані Тайваню <...> більшість провідних газет проголошували “об’єктивність” і “нейтральність”, орієнтуючись на читацькі смаки та уникаючи виразного політичного забарвлення» [李少南 2017, 592]. Тому письменники були змушені шукати компроміс між традицією, популярною культурою та ринковою логікою, через що “їхній стиль письма коливався між серйозним та іронічним, вільно рухаючись між повсякденним життям, культурою й мистецтвом, з додаванням сенсаційних сюжетів, політики та історії” [鄭蕾 2016, 17]. Саме в цьому середовищі сформувався світогляд Наня Гунбо, який згодом знайшов втілення в романі “Лі Цінчжао”.

Водночас на Тайвані творчість Наня Гунбо виявилася співзвучною з пошуками молодого покоління письменників та критиків, об’єднаних навколо новоствореного журналу “Сучасна література” (“現代文學”). Попри те що в той час країна перебувала під жорстким ідеологічним контролем з боку партії Гоміндан, інтелектуальна спільнота проголосила початок нового етапу розвитку тайванської літератури, орієнтованого на модерністські експерименти та переосмислення художньої форми. У першому числі журналу від 3 березня 1960 року редактори зазначали:

Ми плануємо здійснювати послідовний і системний переклад з метою представлення нашим читачам західних модерних мистецьких шкіл та течій, а також критичної думки та ідей, за можливості добираючи найрепрезентативніші твори. Це не означає, що ми віддаємо перевагу іноземному мистецтву. Ми лише керуємося принципом “каміння з іншої гори [може допомогти відшліфувати власний нефрит]” <...> Ми вважаємо, що усталені художні форми й стилі вже не здатні повною мірою виразити думки і почуття людини сучасної доби. Тому ми вирішили експериментувати, шукати і створювати нові художні форми та стилі [現文因緣 2016, 102–103].

Цей шлях переосмислення традиції був характерним для всієї тайванської інтелектуальної еліти 1960-х років, однак знакові твори тайванських авторів, які згодом стали еталоном психологізму, з’явилися значно пізніше – у 1970-х роках⁴. У цьому контексті творчість Наня Гунбо постає як випереджальний феномен, що значною мірою передував формуванню модерністської парадигми на Тайвані. Сучасники Наня Гунбо зазначали, що він відкрив новий етап у розвитку китайського історичного роману, запропонувавши принципово інший спосіб осмислення минулого. Зокрема, відомий тайванський учений та політик Ван Юнь (王雲五, 1888–1979) зазначав, що він “став першим китайським письменником, який застосував західні наративні прийоми в історичному романі” [王雲五 1969].

Показово, що вже менш ніж за пів року після проголошення редакторами журналу “Сучасна література” програмного маніфесту Наня Гунбо реалізує їхній заклик на практиці саме в цій главі роману: використовуючи “каміння з іншої гори”, він бере класичний образ Лі Цінчжао й “шліфує” його інструментами психоаналізу та модерністської поетики. Поєднуючи гонконзький досвід психологічної свободи з тайванським прагненням до оновлення мистецтва, письменник створює образ, що виходить за межі історичного контексту династії Сун і традиційних канонічних інтерпретацій, стаючи зрозумілим і близьким для читача середини ХХ століття. У цьому сенсі позиція Наня Гунбо цілком відповідає моделі модерністського мислення,

сформованого в Гонконзі, – “стояти в розриві між традиційною китайською та західною культурами, не ототожнюючи себе повністю із жодною з них і перетворюючи цю напругу на джерело художньої продуктивності” [鄭蕾 2016, 14].

**Між каноном і тілом: фокалізація
та внутрішня роздвоєність Лі Цінчжао**

За часів династії Сун вдівство було не лише соціальним статусом, а й морально героїзованою позицією, що спиралася на тривалу конфуціанську традицію. Уявлення про те, що для жінки морально бажаним є лише один шлюб, мало глибоке коріння: у “Книзі ритуалів” (“禮記”) зазначається, що “вірність – [це] жіноча чеснота. [Ставши] єдиним [цілим] із ним [у шлюбі], протягом усього життя [жінка не] змінює [своїї] відданості й обов’язку перед чоловіком]. Тому, [коли] чоловік помирає, [вона не] виходить заміж [знов]” (“信, 婦德也. 壹與之齊, 終身不改, 故夫死不嫁”) [禮記正義 2019, 710]. Цей принцип був сформульований близько IV–I ст. до н. е., але за часів династії Сун від більшості жінок (особливо тих, хто не належав до еліти) не очікувалося суворого дотримання цієї норми [Bossler 2013, 2], адже вона залишалася радше предметом захоплення, ніж обов’язковою практикою: “молоді вдови, які відмовлялися від повторного шлюбу, вважалися героїнями” [Ebrey 1993, 194].

Відданість чоловікові та відмова від повторного заміжжя цінувалися вище за традиційні жіночі чесноти, як-от лагідність та покірність, оскільки саме вірність роду чоловіка вважалася найвищим досягненням [Ebrey 1993, 199–200]. Справжня велич жінки вбачалася не у вродженій поступливості, а в здатності подолати жіночу природу заради безумовної відданості родині, до якої вона була включена шлюбом. Тому шлюб трактувався не як особистий подружній зв’язок, а як ритуальне включення жінки до родоводу чоловіка, де її належність до лінії предків зберігала силу навіть після його смерті. Така орієнтація на патрілінію була не просто етичним вибором, а стратегією виживання еліти: сім’ї створювали нові інститути спорідненості, щоб “утримувати патрілінійні родинні групи разом в інтересах загального процвітання” [Bossler 2013, 5].

Паралельно відбувалася радикальна переоцінка жіночої тілесності: ідеальна вдова мислилася як “чиста й асексуальна, цілковито присвячена добробуту своїх дітей”, а її обітниця цнотливості після смерті чоловіка символічно “очищала її від нечистоти сексуальності” [Ebrey 1993, 203]. Ця модель поведінки вимагала повного самозречення, адже “сильні, компетентні й самовіддані жінки викликали загальне захоплення” саме тому, що “зберігали або підносили статус родини своїх чоловіків і синів” [Ebrey 1993, 189]. Після падіння Північної Сун у 1127 році та в умовах тривалої політичної нестабільності ідея “жіночої вірності” почала виходити за межі домашнього кола аристократичних сімей: літератори використовували образ “вірної вдови” як інструмент виховання чоловічої аудиторії, вбачаючи в жіночій самопожертві ефективний “засіб стимулювання політичної лояльності в чоловіків” перед лицем загрози династії [Bossler 2013, 8–9].

Соціальний контроль над вдовою підкріплювався і правовими обмеженнями. Згідно з джерелами тих часів, від вдови очікували поступливості і стриманості, оскільки жінок “змалечку навчали бути приємними, в усьому поступатися іншим, покладатися на чоловіків у справах поза домом і вважати публічність неналежною справою для жінки ” [Ebrey 1993, 190]. Законодавчо статус вдови був істотно обмежений, оскільки за наявності синів вона була лише тимчасовою розпорядницею чоловічого майна, відповідальною за його збереження до повноліття синів [Ebrey 1993, 190]. Проте за відсутності прямого спадкоємця чоловічої статі вдова отримувала значну автономію, що ставало додатковим стимулом дотримання вірності покійному чоловікові: “Якщо бездітна вдова не виходила заміж вдруге, вона керувала

майном свого покійного чоловіка до кінця життя” [Hinsch 2021, 12]. Відмова від повторного шлюбу ставала для жінки чи не єдиним легітимним способом зберегти тривалий контроль над сімейними активами та власну свободу в обмін на її позитиву лояльність до роду.

З часом ці соціальні очікування та правові обмеження були узагальнені й перетворилися на нормативний ідеал поведінки вдови. Уже за часів Північної Сун почало формуватися поняття жіночої стриманості *цзе* (節), що позначало емоційну самодисципліну та контроль над тілесними бажаннями [余志明 1999, 64–67]. Ці норми, ще не повністю кодифіковані в часи Лі Цінчжао, були систематизовані пізнішими неоконфуціанськими вченими Південної Сун. Отож вдова мала не лише дотримуватися зовнішньої скромності, а й трансформувати власні почуття у форму позитивної відданості пам’яті померлого та родини загалом. Внутрішній світ жінки підлягав суворій цензурі, тому легітимними визнавалися лише ті емоції, що підтверджували статус добродісної вдови. Будь-які ознаки чуттєвості, емоційності або прагнення особистого щастя маркувалися як загроза моральному порядку родини та громади. Отже, ідеал вдови часів Південної Сун вимагав від жінки повного самозречення, де навіть її внутрішній світ позбавлявся автономії, оскільки легітимними та значущими визнавалися лише ті переживання, які підтверджували її моральний статус.

Саме цю напругу між нормативним і внутрішнім досвідом Нань Гунбо вводить у центр своєї художньої реконструкції образу Лі Цінчжао. Він починає главу з екзистенційної метафори: життя – це шлях, де після крутого повороту неможливо побачити минуле. Тому Лі Цінчжао зображується ним як людина, яка живе після незворотного зламу: її життя вже не є прямим продовженням минулого, але вона не може від нього відмовитися. Автор послідовно конструює її образ через переживання межових станів: між минулим і теперішнім, життям і смертю, бажанням і заборонаю, внутрішнім переживанням і приписаною соціальною роллю. Її хвороба є метафорою своєрідної духовної зимової сплячки, натомість її одужання та пробудження принесли їй зовсім не радість, а “незбагненну розгубленість”, “безліч питань” та “безліч незбагнених голосів”, що тривожили її спокій. У такий спосіб Нань Гунбо втілює модерністський запит на адекватне вираження почуттів людини сучасної доби, створюючи “новий” образ Лі Цінчжао – вразливої, рефлексивної і самотньої жінки.

У цій частині роману Нань Гунбо свідомо позбавляє Лі Цінчжао ореолу канонізованої винятковості, зображуючи її в повсякденних і психологічно вразливих ситуаціях, які оголюють внутрішній конфлікт між особистими переживаннями та нормативно закріпленою роллю вдови: вона висмикує сиве волосся, довго вдивляється у власне відображення в дзеркалі, соромиться віку, вагається між сексуальним потягом і відчуттям морального обов’язку. Його Лі Цінчжао – це не лише тексти віршів, які протягом восьми століть перечитують дослідники в пошуках нових трактувань рядків та образів. Його Лі Цінчжао – передусім жінка, тіло якої “розпирає зсередини, мов на дріжджах”, тіло якої відчуває “спеку”, тіло якої “стало вулканом, переповненим лавою, що ось-ось вирветься назовні” (епізоди 142–143).

Ця внутрішня роздвоєність і напруга між глибиною особистих переживань та суспільними очікуваннями формують специфічний спосіб нарративного зображення героїні. Щоб уникнути одновимірної психологічної характеристики, Нань Гунбо вибудовує образ Лі Цінчжао через систему множинної фокалізації, послідовно переходячи від зовнішніх, соціально нормативних ракурсів до інтимного внутрішнього досвіду. Спершу героїня постає через побутово-нормативний жіночий погляд служниці Цайсан, який зводить її до ролі хворої пані, зосереджуючись суто на догляді та соціально прийнятних формах турботи. Далі образ ускладнюється через чоловічий

погляд Лу Дефу – амбівалентний та естетизувальний, що розхитує канонічну фігуру “вічної вдови”, повертаючи їй можливість відчутти себе живою та бажаною для іншої людини. Кульмінацією цієї системи ракурсів стає власний внутрішній погляд героїні, у якому соціальні обмеження зникають, а її тілесність постає як автономна, неконтрольована сила. Отже, множинна фокалізація в романі функціонує як ієрархічна структура, де кожен наступний ракурс виявляє обмеженість попереднього, зрештою виявляючи невідповідність між канонічним образом та живою, стихійною природою героїні, яку неможливо осягнути лише стороннім спостереженням.

• *Зовнішня редуція: побутово-нормативний ракурс служниці Цайсан*

Жіночий погляд служниці Цайсан є зовнішнім, соціально зорієнтованим і зведеним суто до побутово-нормативного виміру. Для неї Лі Цінчжао насамперед є хворою, слабкою та вразливою пані, за якою слід ретельно доглядати. Саме через сприйняття служниці Нань Гунбо фіксує моменти безпорадності героїні, коли вона потребує постійної опіки, тоді як внутрішній, екзистенційний злам Лі Цінчжао залишається поза розумінням Цайсан.

Обмеженість цього зовнішнього жіночого погляду особливо виразно виявляється в епізоді нічного сп'яніння поетеси (епізод 142). Для Цайсан стан Лі Цінчжао редукується до звичайного догляду за сп'янілою господинею: “Цайсан допомогла їй лягти в ліжку” і накрила ковдрою. Її турбота, спрямована суто на догляд за фізичним станом господині, вступає в дисонанс із психічним станом самої поетеси: те, що зовні має вигляд нормальної реакції на холод або сп'яніння, зсередини переживається Лі Цінчжао як неконтрольований прорив пригніченої енергії. Для поетеси цей момент стає точкою вивільнення пригніченого бажання й початком внутрішньої катастрофи, яку жоден сторонній жіночий погляд не здатен ані зафіксувати, ані осмислити.

Саме завдяки такому зіставленню Нань Гунбо уникає одновимірного трактування Лі Цінчжао як слабкої жінки. Фіксуючи лише поверхню (сп'яніння та змучений стан господині), Цайсан не бачить і не може побачити того, як у внутрішній уяві Лі Цінчжао постає образ первісної, неприборканої сили: “У власній уяві вона наче перетворилася на голодну вовчицю! У неї вовчі зуби! Вона уявляла, як вони вгризаються у спину наляканої вівці...” Саме ця розбіжність між зовнішнім жіночим поглядом Цайсан і внутрішнім психосоматичним досвідом Лі Цінчжао підкреслює глибоку роздвоєність героїні. Жіночий ракурс служниці виконує в цій частині роману функцію контрастного тла: він утримує образ Лі Цінчжао в межах побутової і соціальної реальності, але водночас виявляє свою неспроможність охопити її внутрішнє звільнення. Через цю обмеженість зовнішнього жіночого погляду Нань Гунбо ще виразніше демонструє трагедію героїні, розірваної між соціальною роллю вдови і первісною тілесною силою, яку неможливо приборкати.

• *Естетизована об'єктивація: чоловічий погляд Лу Дефу*

Особливо важливим в цій частині роману є чоловічий погляд на Лі Цінчжао, втілений в образі Лу Дефу. Це погляд давнього друга й ровесника, який сприймає теперішню зустріч крізь призму спільної пам'яті, співчуття й притаманного еротичного потягу. Його ставлення до поетеси є складним поєднанням дружби, родинної близькості та інтимного емоційного залучення, що постійно балансує на межі соціально дозволеного. Вже перший його погляд на Лі Цінчжао фіксує не її хворобу, а ознаки одужання: “Цінчжао, за ці дні ти, здається, трохи погладшала!” (епізод 136). Цей комплімент Лу Дефу важливий не лише як констатація фізичного відновлення, а й як свідчення того, що для нього Лі Цінчжао й далі залишається об'єктом естетичного споглядання.

Нань Гунбо детально відтворює його розмірковування щодо вікових трансформацій її тіла: “Сивина помітно пробивалася у волоссі, проте шкіра й далі сяяла дівочою свіжістю, а постава залишалася легкою, немов у юності”. У сприйнятті Лу Дефу

вона не є ані старою, ані слабкою: “<...> вона змінилась лише в одному – стала ще витонченішою”. Особливу увагу він звертає на її зовнішню стриманість: на відміну від жінок її віку, які дуже надмірно підкреслювали риси обличчя за допомогою пудри чи фарби, Лі Цінчжао не користувалася ними, а “лише легенько підкреслила губи і ледь окреслила брови” перед їхньою зустріччю. Ця відмова від декоративного макіяжу в поєднанні з природною блідістю її обличчя відповідала естетичному ідеалу династії Сун, де на перший план виходили “внутрішня чистота” та інтелектуальна витонченість, а не яскрава, чуттєва краса попередньої династії Тан [Liu 2015, 32–35].

Сама Лі Цінчжао в «Післямові до “Записів про написи на бронзі та каменях”» (“金石錄後序”, 1135 р.) писала про свій свідомий вибір на користь стриманості вбрання: “[Я] не носила розшиті шовкові сукні, [у мене] не було прикрас для волосся з перлів чи пір’я зимородка, а в [моїй] кімнаті не було позолочених чи вишитих предметів” [徐培均 2013, 335]. Тому автор показує, що такий мінімалізм створює в очах Лу Дефу образ стриманої і шляхетної краси.

Наприкінці епізоду Нань Гунбо прямо формулює оцінку, що фактично належить Лу Дефу: “Проте витончені рухи й дівоча легкість, що ще збереглася в ній, надавали їй особливої чарівності та вишуканості... І саме так виявлялася досконала краса жінки середніх літ”. Отже, чоловічий погляд Лу Дефу не просто фіксує її красу, а канонізує цей образ, встановлюючи власну норму жіночої досконалості.

Водночас Лу Дефу не обмежується естетичним захопленням, а активно втручається в життєвий простір Лі Цінчжао, намагаючись зруйнувати її самоконструйований образ “вічної вдови”. В епізоді 137 його пряма репліка (“Не можна дозволяти померлому керувати твоїм життям із могили”) спрямована проти того способу життя, який Лі Цінчжао вважає єдиною можливістю для себе. Для нього її постійне самовизначення через статус вдови є формою самознищення: “Ти ж розумієш, що насправді не живеш? Розумієш, що свідомо прирікаєш себе на життя в темряві?” Виступаючи з такою критикою, Лу Дефу фактично порушує непорушні конфуціанські норми, які приписували вдові шлях “трьох послухів” (“三從”)⁵ та культ вірності померлому чоловіку до кінця днів. Своїм закликком “жити” він ставить під сумнів традиційний етичний канон, у межах якого соціальна смерть жінки після втрати чоловіка вважалася виявом найвищої добродетності. У такий спосіб чоловічий погляд перетворюється на інструмент моральної деконструкції патріархатної моделі жіночої жалоби, пропонуючи героїні вихід із темряви ритуального самозречення.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що тут ролі персонажів у питанні свободи виявляються перевернутими. Лу Дефу, представник патріархатного світу, виступає як носій гуманістичного начала: він прагне повернути Лі Цінчжао право на життя, не зведене лише до пам’яті про її померлого чоловіка. У його словах радше звучить голос інтелектуала середини ХХ століття, який бачить у конфуціанському культі вдівства не чесноту, а форму самознищення та “життя в темряві”. Водночас сама Лі Цінчжао, яка безпосередньо страждає від соціальної ізоляції та пригнічених бажань, стає найсуворішою охоронницею власної в’язниці. Її спротив закликкам Лу Дефу свідчить про глибоке вкорінення цих норм у її свідомості, адже вона сприймає вірність ритуалу як невіддільну частину своєї ідентичності. Захищаючи статус “вічної вдови”, вона захищає єдиною зрозумілий їй спосіб збереження гідності в межах традиції, навіть якщо це прирікає її на внутрішню катастрофу.

Цей конфлікт створює трагічний дисонанс: чоловік пропонує жінці вихід із “могили”, закликаючи її до активності в суспільному й особистому житті замість пасивного підкорення обставинам, але вона сприймає цей жест як загрозу своєму моральному цілому. Отже, Нань Гунбо показує, що справжня трагедія Лі Цінчжао – це не лише зовнішні обмеження ХІІ століття, а й неможливість подолати внутрішні табу, які зберігають свою актуальність для тайванської думки 1960-х років.

Кульмінацією зустрічі з Лу Дефу стає його пропозиція випити: “Трохи вина буде тобі корисно після хвороби. Цінчжао, випий вина!” На перший погляд, ця пропозиція має утилітарне, майже медичне виправдання, однак насправді ми бачимо перший зсув у внутрішньому балансі героїні: “Вони мовчки випили, дивлячись в очі одне одному. Це була дрібниця, майже непомітна зміна в її житті після втрати чоловіка. Однак від цього вина в її душі здійснюється шемкий сум”. Жест Лу Дефу, спрямований на “оживлення” поетеси, стає непрямим каталізатором того психічного вибуху, який згодом розгорнеться в нічній сцені.

Чоловічий погляд Лу Дефу відіграє в цій частині роману амбівалентну роль. З одного боку, він відкриває Лі Цінчжао можливість бути поміченою й відчуту емоційну взаємність, протиставляючи її внутрішнє “я” соціально очікуваній ролі вдови. З іншого боку, саме цей погляд, сповнений співчуття і стриманого бажання, порушує крихку рівновагу її внутрішнього світу. На відміну від побутово-опікунського погляду Цайсан, чоловіча фокалізація не лише споглядає, а й провокує, відкриваючи шлях до внутрішнього розриву, який виявляє справжню глибину роздвоєності Лі Цінчжао.

• *Суб’єктивна автономія: власний внутрішній погляд Лі Цінчжао*

Насамперед Нань Гунбо зосереджується на описі страху Лі Цінчжао перед старінням, використовуючи для цього різні літературні прийоми, які посилюють інтенсивність переживань героїні. В епізоді 134 він розкриває її внутрішній опір біологічним змінам. Дивлячись на себе в дзеркалі не як на об’єкт милування, а як на тіло, що старіє, героїня вириває сиве волосся, виправдовуючи цей вчинок прагненням до “цілісності”: “Вона не хотіла визнавати, що робить це задля приховування ознак старіння. Вона переконувала себе, що причина – це лише її неприйняття змішаних барв: кілька білих волосин у чорному волоссі здавались їй огидними”. Цей прийом метафорично відображає боротьбу не лише із зовнішніми виявами старіння, а й із самим його фактом, а сиве волосся стає символом втрати молодості та спротиву неминучості часу. Через детальну увагу до дрібних дій героїні автор передає її глибокі емоції: після того як вона вириває п’ять сивих волосин, вона не викидає їх, а дбайливо загортає в папір, що підкреслює її почуття втрати, а також болісну увагу до кожної частки втраченої молодості. Контраст між її минулим і теперішнім, зокрема спогади про юність та першу зустріч із Лу Дефу (епізод 139), підсилює психологічну напруженість і драматизм моменту, роблячи зміни тіла й душі ще більш відчутними.

Екзистенційне самоусвідомлення Лі Цінчжао показане через глибоку рефлексію над невідворотністю часу та власною самотністю. Для неї минуле не просто спогад, воно матеріалізується у фізичне відчуття – “мов тягар, що ніколи не щезає й повсякчас тисне на тіло і душу” (епізод 133). Цей образ підкреслює не лише психологічний, а й фізичний біль від змін. Вона усвідомлює, що людина не може існувати у відриві від свого минулого, навіть якщо це завдає болю. Це відкриття надає її внутрішнім переживанням певної фатальності: минуле неможливо стерти, і воно, незважаючи на страждання, є частиною її життя. В епізоді 142 Нань Гунбо показує, що самотність Лі Цінчжао виходить за межі простої відсутності чоловіка чи друзів. Це не лише фізична самотність, а й глибока екзистенційна ізоляція, коли навіть власна тінь стає чужою, підкреслюючи порожнечу її життя. За допомогою цієї метафори тіні автор демонструє стан повної відокремленості Лі Цінчжао, у якому розриваються всі зв’язки, навіть із власним “я”.

У сцені нічного сп’яніння Лі Цінчжао цікавим є використання образів самотнього пиття та власної тіні, оскільки вони нерозривно пов’язані з класичною канонічною традицією – знаменитим циклом “Під місяцем п’ю на самоті” (“月下獨酌”) великого танського поета Лі Бая (李白, друге ім’я Тайбай 太白, 701–762). Нань Гунбо

радикально переосмислює цей мотив, деконструюючи впізнавані поетичні коди та надаючи їм новий сенс: він наповнює класичну форму болісним змістом, перетворюючи споглядання на кризу, і переносить цей образ у контекст сучасної психологічної і фізичної самотності. У Лі Бая пиття з тінню слугувало способом подолати самотність через уяву, створити співрозмовника і знайти філософське заспокоєння. Натомість у Наня Гунбо цей жест повністю позбавлений романтичного забарвлення, оскільки, коли Лі Цінчжао наливає вино і п'є, дивлячись на свою самотню тінь, вона не знаходить у ній ні співрозмовника, ні розради. Це лише підкреслює глибокку порожнечу навколо: "І навіть тінь видавалася самотньою". Якщо в Лі Бая тінь була зовнішнім супутником, то в Наня Гунбо вона стає інструментом самопізнання та відображення внутрішньої ізоляції.

Класичне сп'яніння в поезії зазвичай завершується філософським спокоєм і легкістю буття, проте в Наня Гунбо воно трансформується в емоційний злам, що лише імітує звільнення через фізичне і психічне виверження: "Трохи сп'яніла... Розплакалась... Розсміялась..." Цей перехід від плачу до сміху демонструє "незбагненну розгубленість" сучасної людини і відображає те, що для Лі Цінчжао 1130-х років (а фактично для тайванського інтелектуала 1960-х) старі художні форми вже не здатні повною мірою виразити глибину самотності. Тінь більше не є партнером у танці під місяцем, як у Лі Бая, вона стає німим свідком "виверження вулкана" всередині людської душі.

Саморефлексія героїні особливо виразна в нічній сцені після вживання вина (епізоди 142–143), де тілесні відчуття, спогади та заборонені бажання розгортаються як потік свідомості. Ключовою особливістю цієї сцени є відсутність об'єкта сексуального бажання. Потяг Лі Цінчжао не спрямований на Лу Дефу чи іншу особу, її бажання постає як автономна природна сила, що "відчинила таємні двері її серця, неначе ключ, що відмикає замок душі".

Описуючи цю нічну сцену, Нань Гунбо фактично відтворює модерністську зацікавленість психоаналізом, зокрема фройдівським тлумаченням жіночої сексуальності як динамічного процесу перетворення психічної енергії. Згідно з теорією З. Фрейда, сексуальне збудження створює внутрішню напругу, яка вимагає тілесної розрядки або катарсису. Неможливість завершення цього процесу призводить до тривожності, істерії та різноманітних соматичних виявів [Фрейд 2008, 54–55]. Нань Гунбо художньо доповнює цю інтерпретацію, детально змальовуючи фізіологічний стан героїні через механізм конверсійної істерії, при якій нерозв'язний внутрішній конфлікт трансформується у виразні симптоми тиску та болю [Фрейд 2008, 55]. Тіло Лі Цінчжао розпирає від "бродіння", вона відчуває "нестерпну сухість у горлі", а її м'язи тягне та суглоби ломить від невидимої сили. Такі відчуття є класичним виявом соматизації пригніченого лібідо.

Коли внутрішня напруга сягає межі й героїні здається, що її тіло перетворилося на вулкан, вона переживає саме ту граничну фройдівську тривогу, яка вимагає "різких рухів, мов ударів молота об ковадло". Нань Гунбо виводить цей досвід за межі суто клінічного опису, надаючи йому стихійного, майже космогонічного масштабу: полум'я, що вирує в її венах, уподібнюється до прадавніх лавових потоків, що шукають виходу крізь товщу землі. Через низку експресивних метафор, як-от образ "орача, що виорав землю" або "величезного жорна" на грудях, автор демонструє руйнівну силу нереалізованого бажання. Оскільки ця енергія не знаходить легітимного виходу в межах соціального статусу вдови, вона трансформується в болісну роздвоєність. У цій ситуації фізичне страждання та "гострий, палючий біль" стають для Лі Цінчжао єдиним доступним джерелом "нестримної насолоди". Через цей біль вона намагається відчути факт власного існування, де фізичне страждання стає доказом того, що вона ще не перетворилася на безтілесну тінь.

Ототожнення себе з “голодною вовчицею” (епізод 144) надає сцені парадоксальності: Лі Цінчжао визнає цей потяг “злочином”, водночас переживаючи “нестримну насолоду” від усвідомлення дикої, неконтрольованої природи своїх бажань і власної сили. Конфлікт між бажаннями тіла та нормою знаходить свій логічний апогей у сцені символічного оголення, яке стає радикальним актом звільнення від соціально-нормативної оболонки. Скидаючи з себе весь одяг, Лі Цінчжао фактично відкидає соціальні ролі, що пригнічували її. Наодинці “милуючись власним тілом”, вона зі здивуванням та викликом констатує, що “ще не втратила форми. Її тіло ще не зів’яло, воно повне енергії”. Оскільки близькість з іншою людиною виявляється неможливою, вона підставляє своє “палаюче тіло” під осінній вітер і дощ.

У цій сцені задіяно традиційний для китайської культури символічний код, який пов’язується з гармонією “їнь-ян”, адже поєднання чоловічого й жіночого начал уподібнюється до космічного шлюбу Неба та Землі [Wang 2012, 105–106]. Образ дощу є не лише відвертим фізіологізмом, що символізує еякуляцію, уподібнюючи небесну вологу чоловічому сімені, а й завдяки легенді про фею гори У є стійким евфемізмом для статевого акту [van Gulik 2003, 38–40]. Натомість у романі Нань Гунбо цей символ зазнає радикального переосмислення: замість образу космічного шлюбу Неба й Землі чи інтимної близькості дощ для Лі Цінчжао набуває значення суто фізіологічного засобу очищення та угамування “вогню, що підіймався з глибин тіла”, не порушуючи при цьому соціальних норм. Дощ одночасно постає як засіб символічного очищення від “злочинних” думок [Cirlot 2001, 271] і як фізіологічний заміник близькості. Це стихійне єднання зі світом є лише спробою катарсису, у якій Лі Цінчжао через фізичне очищення та холод намагається розірвати зв’язок із нав’язаною їй роллю та хоча б на мить звільнитися від гнітючої ваги минулого.

Проте кульмінація сцени не приносить катарсису в його класичному розумінні, трансформуючись натомість в ефект антикатарсису. Після спаду напруги не настають полегшення, ясність або примирення з собою. Натомість з’являються пороженча, слабкість і тремтіння, а єдиним сподіванням залишається бажання, “щоб час сам її зцілив”. Повторювана фраза про слабкість працює як антикульмінація, як відмова від завершеності: тіло ніби спорожніло, але конфлікт не розв’язався, а лише перейшов у фазу виснаження.

У цьому аспекті Нань Гунбо відходить від традиційної структури оповіді, наближаючи текст до модерністського світовідчуття, де “почуття завершеності” (“sense of an ending”) свідомо ігнорується на користь стану тривалої кризи. Як зазначає Френк Кермоуд, аналізуючи подібні трансформації в літературі модернізму, це “філософія кризи <...>, [де] світ немає ні початку, ні кінця” [Kermode 2000, 133]. Героїня залишається у стані “розпаду без зцілення”: її внутрішня цілісність зруйнована, проте текст не пропонує жодної форми духовного відновлення. Це відповідає модерністській відмові від “можливості наративного кінця” [Kermode 2000, 127] задля збереження вірності незавершеній і дисонуючій реальності. Така відмова від традиційної розв’язки перетворює фінал сцени на те, що Кермоуд називає “фальшивою крапкою” (fake fullstop), де завершення зумовлене не вирішенням конфлікту, а “вичерпанням аспектів” (exhaustion of aspects) опису цього розпаду [Kermode 2000, 145].

Фінал нічної сцени підкреслює авторську позицію, адже навіть пережите тілесне збудження не приносить Лі Цінчжао духовного визволення, залишаючи по собі тільки втому, страх і глибоке усвідомлення власної вразливості. Замість очікуваного катарсису героїня переживає триденне фізичне й психічне виснаження, що художньо ілюструє фрейдівську концепцію про руйнівний вплив пригніченого лібідо, яке не знаходить легітимного виходу. Отже, Нань Гунбо демонструє трагічну неможливість гармонії для жінки, чий бажання не знаходять прийнятної форми в межах усталених соціальних норм.

Інтертекст *ци* й еволюція внутрішньої напруги Лі Цінчжао

Нань Гунбо майстерно вписує в текст цієї глави роману два *ци* Лі Цінчжао, які використано тут не просто як декоративні літературні вставки, а як ключові психологічні вузли, що фіксують різні етапи внутрішньої еволюції героїні. Поезія XII століття входить у роман XX століття як голос, через який героїня намагається осмислити та впорядкувати власний внутрішній стан, тоді як сам текст роману поступово показує напругу й суперечності, приховані за цим уявним спокоєм.

Перший *ци* на мелодію “Перу шовк у гірському струмку. Змінена версія” (“攤破浣紗溪”) з’являється в епізоді 134 і позначає момент крихкої рівноваги, коли тілесне життя вже відновлюється, але внутрішня енергія ще не знайшла прийнятної форми виходу. У романі цей стан не є прямим переходом від апатії до прориву пригніченої пристрасті: він показаний як проміжна фаза емоційного стримування, що подається через мову поезії як стан внутрішньої впорядкованості. Саме тому *ци* постає текстом, який фіксує спокій і стриманість, тоді як проза Наня Гунбо поступово виявляє напругу, що приховується за цією формою. Цей *ци* з’являється після тривалої хвороби Лі Цінчжао, коли вона переживає те, що роман окреслює як її “нове життя”. Він виконує роль лімінального тексту, що фіксує перехідний стан героїні й кризи її ідентичності: Нань Гунбо розташовує його між описом тілесної слабкості поетеси і ще не усвідомленим біологічним та емоційним збуренням, яке згодом прорветься в нічній сцені.

Перший рядок *ци* (“Після недуги на скронях блищить сивина...”) в романному контексті безпосередньо співвідноситься з ритуалізованим вириванням сивого волосся перед дзеркалом. Нань Гунбо детально інтерпретує цей жест як форму психологічного самозаперечення Лі Цінчжао: вона відмовляється визнавати страх старіння, маскуючи його естетичною раціоналізацією (“причина – це лише її неприйняття змішаних барв”). Якщо в романі сивина пов’язана з тривогою, нав’язливим контролем над тілом і внутрішнім розладом, то в поетичному тексті *ци* вона не витісняється і не приховується, а спокійно фіксується як наслідок хвороби і прожитого досвіду. У цьому контексті сивина постає не як рана, а як знак “зупиненого” часу в поетичній формі. Саме тому вона стає ключовим маркером переходу, позначаючи межу між минулим життям і тим “новим життям”, яке героїня ще не вміє осмислити і яке в романному наративі згодом набуде вибухового характеру. Отже, Нань Гунбо, використовуючи поезію XII століття, увиразнює ту напругу, яка в самому *ци* залишається приглушеною і поданою як покора долі.

Особливо показовими є перші два рядки другої строфи (“Збірку віршів на подушці залишу – приємно читати. / Після дощу за дверима картина така чарівна!”). У поетичному тексті *ци* вони створюють образ добровільного усамітнення, споглядального спокою й внутрішньої зібраності. Проте роман радикально змінює кут зору: читання, тиша і споглядання вже не є ознаками гармонії, а лише тимчасовими практиками самозаспокоєння, спрямованими на приглушення тривоги й болю. Майже одразу після переписування *ци* наратив переходить до сцени очікування Лу Дефу – очікування, яке героїня на рівні свідомості заперечує, але яке її тіло й емоції фактично переживають. У цьому сенсі поезія виконує функцію психологічного екрана, що прикриває те, що Нань Гунбо називає “дивним збуренням” (“一種罕異的激盪”).

Надзвичайно промовистими є образи спадного місяця (殘月) та османтусу (木犀花). У поетичному тексті *ци* вони функціонують як традиційні символи осінньої стриманості та споглядального спокою. Хоча в прозовій частині роману ці образи не з’являються, вони активуються опосередковано через сцену переписування *ци* в епізоді 135. Спадний місяць постає тут не об’єктом милування, а метафорою внутрішнього роздоріжжя Лі Цінчжао. Героїня фізично обмежена простором дому двоюрідного брата й перебуває у стані між минулим та майбутнім життям.

У китайській традиції османтус постає міфологічною метафорою місяця [Cai 2008, 394]. З одного боку, він вказує на пізню осінь і відсилає до Свята середини осені, що традиційно асоціюється з родинною єдністю та спільним милуванням повнею [Yang et al. 2008, 90]. Через цей образ у тексті виникає глибокий символічний парадокс, оскільки ідея цілісності й родинної єдності різко контрастує зі спадним місяцем. Нань Гунбо свідомо нейтралізує цей культурний код, адже Лі Цінчжао залишається самотньою. Навіть присутність Лу Дефу не відновлює втраченої спільності, а лише загострює відчуття самотності. Цей парадокс підкреслює прірву між міфічною обіцянкою єднання та фактичним розпадом життя героїні.

З іншого боку, османтус у поезіях Лі Цінчжао неодноразово постає символом шляхетної стриманості та моральної чистоти, зокрема в *ци* на мелодію “Перу шовк у гірському струмку. Змінена версія” (“攤破浣紗溪·揉破黃金萬點輕”) [陈祖美 2003, 201]. Характерні риси цієї рослини (дрібні й майже непомітні квіти та насичений аромат, що відчувається здалеку) в романі набувають метафоричного значення ідеалу вдови, якого прагне дотримуватися Лі Цінчжао: зовнішня скромність та внутрішня моральна стійкість. Натомість у сцені нічного тілесного бунту автор розкриває крихкість цього ідеалу. Образи вулкана, підземного вогню, лавових потоків, тваринної хижості повністю перевертають традиційну семантику “осінньої чистоти”. Стриманість постає не як гармонійний стан, а як форма насильства над собою. У такому прочитанні цей *ци* функціонує не як засіб зняття напруги, а як спосіб її акумуляції. Поезія постає лише оболонкою, під якою визріває конфлікт між нав’язаною соціальною роллю вдови та пригніченими почуттями й тілесним пробудженням.

В епізоді 141 з’являється другий *ци* на мелодію “Столик із зеленого нефриту” (“青玉案”), який різко змінює ритм і тональність наративу. Як поетичний текст XII століття він виникає в іншому історичному й культурному контексті, однак у романі Наня Гунбо він вводиться безпосередньо перед нічною сценою зриву. Отже, автор наділяє його функцією лімінального тексту, що концентрує внутрішню напругу героїні за мить до емоційного вибуху.

Образ Ханьданської дороги в першому рядку (“*Іду верхи... Ханьданська дорога тепер мов чужа*”) перегукується з мотивом неповернення: Ханьдань як колишня столиця стає символом утраченого минулого, молодості й колишньої цілісності життя. Мотив неможливості повернення в *ци* резонує із прозовими роздумами на початку глави про життєвий шлях, на якому вже пройдено точку неповернення. Поезія тут не коментує сюжет, а трансформує біль героїні у тривожний поетичний символ, що передвіщає неминучий зрив.

Кульмінаційним у *ци* є перший рядок другої строфи “*Як зустрілись – зітхали: так швидко минули літа*”, який фіксує спільний досвід втрати – гірке відчуття незворотності часу та старіння. У романі цей мотив набуває додаткової глибини, коли Нань Гунбо інтерпретує його як момент болісного впізнавання: Лі Цінчжао усвідомлює, що її самотність не є винятковою, проте це відкриття не приносить їй полегшення. Навпаки, воно підсилює відчуття відчуженості від світу та замкненості у власному болі, яке у прозі доходить до визнання, що “навіть тінь видавалася самотньою”.

Фінальний образ *ци* (“*Лише сльози невпинно течуть, / Мов сливових дощів пелена*”) у класичній поезії означає зтяжний та виснажливий смуток [徐培均 2013, 105]. На відміну від раптової зливи, сливові дощі (黃梅雨) мають монотонний характер, тому вони асоціюються з тривалим емоційним виснаженням. Нань Гунбо переосмислює цю семантику і перетворює статичну тугу класичного *ци* на динамічну руйнівну стихію у прозі, що проривається вночі після вина й спогадів. Коли у фіналі сцени Лі Цінчжао стоїть біля вікна під справжньою осінньою зливою, поетична метафора буквально втілюється в життя і набуває реальної сили, яка безпосередньо впливає на героїню.

Саме в цьому полягає радикальність інтерпретації Наня Гунбо, адже Лі Цінчжао в його романі не є канонізованим образом. Вона постає як трагічна постать, чия внутрішня боротьба з власною природою не завершується перемогою, але й не означає духовної смерті. Її виснаження після нічної негоди стає не фіналом, а станом “розпаду без зцілення”. Така незавершеність є характерним маркером модерністської літератури, яка свідомо відмовляється від гармонійного завершення конфлікту.

1960.09.14_133

XI.

Людське життя наче шлях мандрівця: щойно звернеш за ріг, як усі виднокраї попереду й обіч стають інакшими. Поглянеш назад – і вже не побачиш стежки, якою йшов. Це все етапи нашого життя. Ми не можемо повернути минуле, та й відректися від нього неможливо. Воно мов тягар, що ніколи не щезає й повсякчас тисне на тіло і душу.

Зараз Лі Цінчжао живе в місті, яке раніше звалося Ханчжоу, а нещодавно дістало нову назву – Лінъань⁶. Тут справді прекрасні краєвиди: широка річка Цяньтан⁷ урочисто котить свої води, а озеро Сіху⁸ виблискує красою. А ще тут безліч північан, які разом з імператорським двором Великої Сун рушили на південь.

Лі Цінчжао оселилася в обійсті свого двоюрідного брата Вана Ціюаня⁹ недалеко від брами Цінбо¹⁰. Це було затишне місце з двома внутрішніми дворами і маленьким вишуканим садом. Ліворуч від її оселі був розташований господарський будинок.

Коли обидва береги Янцзи поринули у вир хаосу й безвладдя, Лі Цінчжао протягом трьох із половиною місяців лежала в цьому домі знесилена, виснажена, ледь притомна від втоми й хвороби. Прибувши до Лінъаня, вона одразу знемогла й вважала, що вже не одужає. Проте завдяки щирій турботі всієї братової родини наступної весни вона повністю одужала. Але ця недуга залишила на її серці незвичайний слід: вона відчувала себе наче якийсь плазун, що проспав усю зиму в темряві земної норі, аж раптом, розплющивши очі, побачив світло.

1960.09.15_134

Одужавши, вона знов глянула на світ, і їй здалося, що все довкола змінилося: чуже й незвичне, але таке безцінне й сповнене первісної чистоти! Її тіло ще тремтіло від немочі, проте дух став сильнішим. Водночас її гнітила незбагненна розгубленість, і вона не знала, звідки це бралось: безліч питань нуртували в її голові, а безліч незбагнених голосів порушували спокій її душі. Вона прагнула заспокоїти свій розум і почуття, але дивне збурення не відступало.

І траплялося, що вона бажала чогось – і не могла збагнути, чого саме.

Так минало її життя – нове життя, що спливало день за днем...

Стояв ясний, сонячний післяполудень. Сьогодні вона прокинулася пізніше, ніж звичайно, тож удень вже не лягала спати. Після обіду трохи перепочила в ліжку, а тоді, підвівшись, сіла перед дзеркалом. Останніми днями воно не раз ставало мовчазним свідком того, як вона з темного волосся поволі висмикувала кілька сивих волосин.

Жіноча природа підсвідомо спонукала її, самотню вдову, висмикувати сиве волосся, що з'явилося після тяжкої недуги. Вона не хотіла визнавати, що робить це задля приховування ознак старіння. Вона переконувала себе, що причина – це лише її неприйняття змішаних барв: кілька білих волосин у чорному волоссі здавались їй огидними. Вони руйнували її відчуття цілісності. “От якби все волосся посивіло, – думала вона, – було б краще! Я прагну повноти, а не частковості – або все чорне, або все сиве”.

Водночас вона зовсім не приховувала, що посивіла. На туалетному столику лежав текст *ци* на мелодію “Перу шовк у гірському струмку. Змінена версія”, написаний минулої ночі. Висмикнувши п’ять сивих волосин, вона дбайливо загорнула їх у папір, а потім, узявши рукопис, попрямувала до кабінету, щоб переписати *ци*:

*Після недуги на скронях блищить сивина...
З ліжка на місяць дивлюсь, що стоїть край вікна.
Вип’ю відвар з кардамону,
Не до феньча¹¹...*

*Збірку віршів на подушці залишу – приємно читати.
Після дощу за дверима картина така чарівна!
Лине османтус до мене весь день –
Ніжна краса!*

1960.09.16_135

Переписавши *ци*, вона додала наприкінці два слова – “Відлюдниця Їань”, ім’я, яке взяла собі після того, як овдовіла.

Від пізньої весни вона час від часу складала *ши* та *ци* – не тому, що це тішило її, а радше тому, що старі звички знову й знову гнали її почуття до слова. Тож вона писала, але, на відміну від колишніх часів, уже не віддавала свої поезії співачкам для виконання. Тепер вона писала для себе, інколи показувала свої твори старим друзям, які приходили навідати її. Вона сама їх декламувала і лише вкрай рідко співала. Від літа самотність її днів почала відступати. Лу Дефу, приятель її покійного чоловіка по навчанню, став час від часу приходити до неї.

Вона знала, що він прийде сьогодні по обіді, і намагалась переконати себе, що не чекає його. Проте насправді чекала... Він був єдиним, з ким вона могла говорити відверто про що завгодно.

Щойно вона дописала останній ієрогліф, як, усміхаючись, до кімнати увійшла Цайсан.

– Пан Лу прийшов. Запросити його до кабінету? – спитала Цайсан.

– Гм... запроси його... – повільно підвелася вона.

Тим часом Лу Дефу вже стояв біля дверей.

– Не спала по обіді? – поцікавився він.

– Ні, зранку встала дуже пізно, – просто і тепло відповіла вона, наче розмовляла з членом своєї родини.

1960.09.17_136

Лу Дефу ще раз уважно подивився на неї й задоволено мовив:

– Цінчжао, за ці дні ти, здається, трохи погладшала!

– Справді? – вона мимохіть торкнулася своїх щік.

...І цей жест, і ця наївна відповідь більше личили юній дівчині й зовсім не пасували жінці її віку. Та хоч вона вже довгий час жила в скорботі й тяжко хворіла, це майже не відбилося на її зовнішності. Сивина помітно пробивалася у волоссі, проте шкіра й далі сяяла дівочою свіжістю, а постава залишалася легкою, немов у юності. В очах Лу Дефу вона змінилася лише в одному – стала ще витонченішою. Недарма кажуть, що шкіра жінки середніх літ стає чутливою до різких рухів: гучний сміх, насуپлені брови чи раптово примружені очі лише поглиблюють зморшки на обличчі.

Сорокарічна жінка має зрілу, привабливу красу, проте ніжність її юності вже минула. Часом її краса спалахує особливо яскраво, бо з віком вона дедалі старанніше підкреслює риси обличчя, і це стає звичкою. У двадцять років вона ще не замислюється про це, у тридцять – починає приділяти собі більше уваги, а в сорок – кожен рух і кожна дрібниця в зовнішності стають її дорогоцінним оздобленням. Саме тоді народжується розкішна і насичена краса сорокарічної жінки.

Проте Лі Цінчжао не була яскравою красунею. Вона не користувалась пудрою чи фарбою, а перед зустріччю з Лу Дефу лише легенько підкреслила губи і ледь окреслила брови. Щокам не завадило б трішки рум'ян, бо її бліда шкіра надавала їй обличчю стриманого вигляду, а легкий рум'янець додав би ніжності та тепла. Проте витончені рухи й дівоча легкість, що ще збереглася в ній, надавали їй особливої чарівності та вишуканості.

...І саме так виявлялася досконала краса жінки середніх літ.

1960.09.18_137

Один-єдиний, майже випадковий погляд – і в серці Лу Дефу розлилася щира ніжність, сповнена любові. Це було складне почуття, у якому злилися дружба й родинна близькість між чоловіком і жінкою. Сидячи в кабінеті біля південного вікна, спиною до світла, він бачив Цінчжао ще чіткіше – осяяну м'яким сяйвом.

...Скільки ж знайдеться жінок її віку, на яких можна довго й без утоми дивитися?

Лі Цінчжао помітила його пильний погляд і спитала:

– Дефу, ти весь час дивишся на мене. Зі мною щось не так?

– Гм... – він намагався стримати почуття. – Мабуть, є щось... але я ще сам не розумію, що саме.

– Що не так? – запитала вона без тіні підозри.

– Можливо... – почав він, трохи збентежений.

– Можливо що? – усміхнулася вона. – Дефу, ти кажеш якісь дивні речі... Є в мені щось особливе чи ні, не дивися на мене так!

Вона замовкла, а тоді тихо, з сумною усмішкою додала:

– Не можна так дивитися на вдову!

– Цінчжао, не треба щоразу згадувати про своє удівство!

– Але це ж правда! Її не викреслиш, – вона ледь помітно всміхнулася.

– Я не згоден із твоїм ставленням до життя, – серйозно мовив Лу Дефу. – Не можна дозволяти померлому керувати твоїм життям із могили.

– Дякую за турботу... – вона опустила голову. – Але я не можу. Я намагалася... Я знаю, що маю бути сильною, жити як інші, але не виходить...

– Ти ж розумієш, що насправді не живеш? Розумієш, що свідомо прирікаєш себе на життя в темряві?

1960.09.19_138

Голова Лі Цінчжао опустилася ще нижче. Вона мусила все це визнати, але їй бракувало сил, щоб упорядкувати своє життя. Вона розуміла, що зовсім не обов'язково постійно перебувати в пригніченому стані... та водночас усвідомлювала, що вдова ніби мусить бути саме такою.

– Цінчжао... – зітхнув Лу Дефу і, на мить замислившись, запитав: – Якби ти пішла з життя раніше, а Мінчен був би живий, чого б ти для нього бажала?

– Я... – вона задумалася й після паузи стримано сказала: – Звісно, я хотіла б, щоб він жив щасливо, а не так, як я тепер.

– Отже, чому ж ти поводишся так? Якби Мінчен побачив, що з тобою відбувається тепер, чи міг би він спокійно дивитися на це?

– О, ні... – вона розгублено похитала головою. – Дефу, не кажи цього, будь ласка... Я не хочу... – Вона замовкла, а потім раптово змінила тему й запитала: – Які новини?

– Цзіньська армія відступила, але може повернутися. Тут поки що жодних ознак поліпшення, – гірко всміхнувся Лу Дефу. – Цінчжао, становище в країні нагадує твій настрій – сонце повільно сідає за гори...

– І знову ти про мене! – вона не стрималася й засміялася.

– Ти усміхнулася! Вперше за весь цей час я бачу твою усмішку, – з полегшенням мовив Лу Дефу.

– Дефу... – повільно підвівшись, промовила вона. – Ти дбаєш про мене, але як мені знову відчутти бажання жити?

Вона рушила до сусідньої кімнати й налила келих вина для Лу Дефу.

– А собі? Трохи вина буде тобі корисно після хвороби. Цінчжао, випий вина!

– Для вдови...

1960.09.20_139

– Досить! – перебив він і віддав їй свій келих. Потім підвівся, вийшов з кімнати і, наливши ще один келих, повернувся до кабінету.

Вони мовчки випили, дивлячись в очі одне одному. Це була дрібниця, майже непомітна зміна в її житті після втрати чоловіка. Однак від цього вина в її душі здійнявся щемкий сум. Вона згадала минуле, свою безтурботну юність та першу зустріч із Лу Дефу в Чжучені.

Тоді в країні панував мир і люди були щасливі...

Тоді в її житті настала пора цвітіння...

Тоді радість була нескінченною...

Тоді в її житті не було жалю...

Тоді і весь світ був молодшим, ніж зараз...

Тоді і небо здавалося вищим...

Вона підвела очі й уважно подивилася на Лу Дефу. Він помітно почав старіти: з-під хустки¹² проглядала сивина на скронях, а на обличчі проступили зморшки. Вона пам'ятала, що Лу Дефу був на чотири роки старший за Чжао Мінчена. Вважалося, що для чоловіків це пора розквіту, але війна руйнує життя, і чоловіки швидко старіють. І тоді вона подумала: “Він теж утратив дружину. Напевно, цей біль також залишив у ньому свій слід”.

Тим часом Лу Дефу знов налив вина, поставив келихи на стіл і тихо запитав:

– Цінчжао, ти згадуєш минуле?

1960.09.21_140

Вона кивнула й тихо мовила:

– Усе змінилося... Люди, обставини... Здається, змінилося геть усе!

– Колись казали: поїдеш Ханьданською дорогою – повернешся вже іншою людиною, хоч здолаєш той самий шлях.

– О... – тихо озвалась вона, немов щось зрозумівши. Повільно підняла келих, зробила ковток і подивилась у вікно на осінь.

Лист утуна зірвався з гілки, і його підхопив вітер. Це був не перший і не останній лист, що впав з дерева, але саме він зворушив її безмежно: колись зв'язок між гіллям та листям має розірватися, розлука неминуча!

Раптовий спалах почуттів змусив її розплакатися...

– Цінчжао! – ніжно промовив він її ім'я.

Вона відвернулася, не хотіла, щоб він бачив її сльози. Подумала: “Сиділи ми біля вікна, попивали вино¹³... Якби тільки Мінчен був живий...”

Тиха мелодія... Тиха мелодія осені... Тиха мелодія, підхоплена осіннім вітром...

Лу Дефу не витримав. Повільно підвівся й підійшов до неї:

– Цінчжао, я йду...

Вона підняла очі, сповнені сліз, і подивилася на нього, а потім повільно взяла його за руку.

– Побудь зі мною ще трохи... – прошепотіла вона. – Почекай ще трохи... дочекайся сутінків і тоді можеш йти. – Вона зітхнула: – Найбільше я боюся сутінків! Вони не дають мені дихати...

Страх заходу сонця – це щось психічне, невловиме, якийсь первісний страх...

І він залишився...

1960.09.22_141

Сльози вшухли, і Лі Цінчжао, заспокоївшись, почала розповідати історії з минулого. Коли Цайсан запалила лампу, вона запитала його:

– Залишишся на вечерю?

– Звісно! – сказав він, потягуючись. – Цінчжао, у твоєму домі іноді важко дихати, панує якась гнітюча атмосфера.

– Це я така, – усміхнулася вона. – Дім тут ні до чого.

Сутінки вже минули, і тиха ніч опустилася на землю. Довкола лежала німа тиша...

Під світлом лампи вона перебувала в стані спокою та внутрішньої злагоди...

Вечеря стала для неї приємною, майже радісною подією. Вона давно не пила вина, тому її щокі злегка зашарілися навіть від кількох келихів ханчжоуського вина.

Під світлом лампи, в обіймах нічної темряви вона трохи сп'яніла. Їй здавалося, ніби вона трохи помолодшала, і в ній знову запалала іскра життя...

Після вечері, перед тим як Лу Дефу пішов, вона написала *ци* на пам'ять про події цього дня і подарувала йому рукопис. Це був *ци* на мелодію “Столик із зеленого нефриту”:

Іду верхи... Ханьданська дорога тепер мов чужа,

І додому не кваплюсь вертатися я.

Сумно вітер осінній кружляє – спустіла душа.

Пригадаю: сиділи ми біля вікна, попивали вино,

Неквапливі розмови з тобою вели так давно.

Це було найчарівніше місце... А зараз одна...

Як зустрілись – зітхали: так швидко минули літа,

І вірші ми читали, шукали нового рядка –

Шанувала традицію “солі і пуху”¹⁴ родина моя.

Я зів'яла тепер...

Лише сльози невпинно течуть,

Мов сливових дощів пелена.

Він пішов... Їхня щира розмова скінчилася, і залишилися тільки безмежна самотність і нескінченна ніч...

1960.09.23_142

Під теплим світлом лампи вона побачила свою тінь. І навіть тінь видавалася самотньою. Вона ошелешено дивилася на неї. Наливши з глечика вина, випила келих, не відводячи очей від самотньої тіні. Трохи сп'яніла... Розплакалась... Розсміялась...

Цайсан допомогла їй лягти в ліжку, і вона швидко заснула. Однак опівночі прокинулася. Під ковдрою, якою її накрила служниця, їй стало спекотно. Прокинувшись, вона відчула, ніби її тіло розпирає зсередини, мов на дріжджах. Переверталася з боку на бік, відчуваючи нестерпну сухість у горлі. Схопила маленький чайник, що стояв біля ліжка, піднесла до рота і зробила кілька ковтків холодного чаю. Але цих ковтків виявилось замало – спрага не втамовувалася, а хвилювання в серці не давало спокою. Вона відчувала тривогу і нервувалася.

...Хвороба занурила її тіло та розум у сплячку, але сьогодні вино відчинило таємні двері її серця, неначе ключ, що відмикає замок душі. І тоді її хвилювання вирвалося з глибин, охопивши все тіло. Шкіра свербіла, м'язи тягнули, суглоби ломило, а горло здавило невидимою силою – вона не могла вільно дихати.

– Що зі мною? – здивовано запитала вона себе.

Розмірковуючи й перевертаючись із боку на бік, вона зрозуміла причину. Та усвідомлення лише посилило її тривогу. Вона тремтіла і докоряла собі:

– Я ж вдова! Як я можу думати про це? Адже це злочин... справжній злочин мріяти про це...

1960.09.24_143

Вона намагалася стримати себе, усіма силами приборкуючи вогонь, що підіймався з глибин тіла. Вона затамувала подих і стиснула зуби...

Проте чим сильніше вона прагнула позбутися цих нав'язливих думок, тим тісніше вони її обвивали. Здавалося, ніби по її шкірі повзає безліч дрібних комах, і вона відгукується на кожен найменший дотик. Здавалося, що кожна пора її тіла відкривалася, реагуючи на невидимий поштовх зсередини. Думки накочувалися хвилями, здіймалися й спадали, не залишаючи ні хвилини спокою. Вони густішали, мов важкі хмари, що повільно насуваються літньої ночі, наповнюючи повітря напруженням перед грозою.

Її тіло фізично потребувало цієї бурі...

Потребувало різких рухів, мов ударів молота об ковадло...

Потребувало рухів, здатних перевернути її зсередини, наче орач, що виорав та засіяв землю...

Здавалося, що в її венах тече вже не кров, а вируюче полум'я! Як у давні часи, у прадавні епохи, коли під землею кипіли лавові потоки і це підземне полум'я мчало крізь вени землі, стримуване лише товщею ґрунту, що не давала йому прорватися. Але земля не могла його стримати, і воно плавило все на своєму шляху, шукаючи вихід, доки нарешті не проривалося крізь якусь щілину.

...Це було справжнє виверження вулкана!

...А тепер її тіло стало вулканом, переповненим лавою, що ось-ось вирветься назовні...

Ця сила прорвалася в кінцівки, розтікаючись по тілу, мов розплавлена лава: ноги впиралися в ліжко й відштовхували ковдру, руки роздирали її, а зуби вчепилися в край...

Вона стискала щосили, щосили...

1960.09.26_144

У власній уяві вона наче перетворилася на голодну вовчицю! У неї вовчі зуби! Вона уявляла, як вони вгризаються у спину наляканої вівці...

Вона жадала відчутти цю нестримну насолоду від власної сили!

Тоді вона занурила пальці у волосся – здавалося, шкіра голови дивно свербить. Вона міцно стиснула голову...

Її груди налилися, і здавалося, що величезне жорно тисне на них...

Вона розстебнула сорочку...

Її руки пестили груди... стискали міцно... Вона відчувала гострий, палючий біль, який одночасно дарував їй радість...

Вона уявляла, як мчить вперед на крилах бурі... Вона була наче риба, наче птах, наче дика тварина...

Вона наче вітер... наче грім... наче дощ...

У темряві розгубленості, у тумані непритомності вона підвелася. Випросталася, розпростерла руки і закричала – беззвучно! Скинула з себе весь одяг і, милуючись власним тілом, зрозуміла, що ще не втратила форми. Її тіло ще не зів'яло, воно повне енергії.

Вона підійшла до вікна й прочинила його. Осінній вітер, підхоплюючи дрібні нитки дощу, увірвався в кімнату і торкнувся її палаючого тіла.

Вона із захопленням зустрічала цей осінній вітер і дощ...

Вона із захопленням прийняла цей осінній вітер і дощ!

Тремтіння пробігло по всьому тілу, вона здригнулася і чхнула.

Вона приймала їх із задоволенням і сподівалася... що цього разу може застудитися. Але осінній вітер повністю розбудив її. Палючий жар перетворився на холод, підземний вогненний потік – на льодовик.

Вона заплакала... Вона плакала і плакала...

1960.09.27_145

Коли хвиля бажання, вдаривши по ній, мов батіг, схлинула, її тіло відгукнулося дивною порожнечою: кінцівки ніби втратили вагу, суглоби – зв’язок між собою, м’язи – пружність, а шкіра – еластичність.

Її охопила слабкість, і вона знесилено лежала, боячись думати про те, що відбулося. Ці спогади змушували її тремтіти.

Її охопила слабкість! Вона лежала без руху, ніби чекаючи, щоб час сам її зцілив.

Її охопила слабкість... Вона лежала, сподіваючись, що оніміння скує думки й притлумить усі тривоги. Її охопила слабкість...

Такою її і побачила Цайсан: нерухому, тиху, майже як перед смертю. Та, попри блідість, на щоках проступив ледь помітний рум’янець. Це збентежило Цайсан, і, коли вона заговорила, навіть її голос змінився. Лі Цінчжао це відразу помітила, сумно всміхнулася й сказала:

– Цайсан, ти боїшся, що я помру? Ні, я не з тих, хто легко здається.

Цайсан нічого не відповіла. А Лі Цінчжао, заговоривши про смерть, поринула в безмежні роздуми й тихо, майже пошепки, мовила:

– Таємниці життя... Життя таке незбагненне: інколи обривається миттєво, інколи – навпаки, його так важко загасити.

У цьому стані повної знесиленості минуло три дні...

Цайсан потай розповіла Вану Ціюаню про стан своєї господині.

¹ Переклад роману Наня Гунбо “Лі Цінчжао” виконаний у рамках проекту “Традиції китайської риторики: поняття, формулювання, перспективи” (“無核心的傳統——帝制時期『中國修辭學』的多樣性”) на 2024–2025 рр. під керівництвом професора Зеба Рафта (雷之波, Інститут китайської літератури та філософії, Академія Сініка, Тайвань) за фінансової підтримки Національної ради з питань науки і технологій (國家科學及技術委員會), Тайвань (113-2811-H-001-015).

² Серед визначних прикладів світової літератури, що суголосні методу Наня Гунбо, особливо вирізняється роман Маргеріт Юрсенар “Спогади Адріана” (“Mémoires d’Hadrien”, 1951). У ньому авторка трансформує образ величного римського імператора на образ людини похилого віку, яка рефлексує над власним життям перед лицем неминучої смерті. Аналогічно в зазначеній главі Наня Гунбо концентрує увагу на крихкості тіла, фізичних недугах та сексуальному потязі. Лі Цінчжао постає не як стереотипний канонічний образ, а як жінка, спроможна на глибоку тілесну та психологічну саморефлексію: вона переживає фізіологічне збудження й внутрішній неспокій, які передують емоційному вибуху, демонструючи багатогранність її особистості поза межами традиційних уявлень про поетесу.

³ У 1950–1960-х роках Гонконг був ключовим каналом проникнення західної думки, зокрема це “був єдиний центр зосередження китайськомовних матеріалів для пізнання й розуміння Заходу, і навіть Тайпей був змушений закуповувати материкові видання через Гонконг” [鄭樹森, 黃繼持, 盧瑋鑾 2000, 16]. Гонконзькі інтелектуали не лише перекладали праці Сартра, Кафки та Камю, а й активно впроваджували їхню термінологію, концепції та окремі вирази в китайський культурний простір [顏訥 2010, 2]. Цей процес розпочався в середині 1950-х років у Гонконзі: вже в 1956 році журнал “Нові тенденції в літературі та мистецтві” (“文藝新潮”) опублікував переклад “Герострата” Сартра та перші оповідання Кафки [顏訥 2010, 278]. На Тайвані цей рух набув розмаху наприкінці десятиліття, зокрема після виходу перекладу “Стороннього” Камю в 1958 році [顏訥 2010, 1]. Вершиною такої інтеграції стала поява спеціальних випусків часопису “Сучасна література” (“現代文學”) на початку 1960-х, присвячених Кафці (1960) та Сартру (1961) [顏訥 2010, 247], що остаточно закріпило екзистенціалістські та модерністські ідеї як невіддільну частину тогочасного світоглядного обрїю китайської культури [顏訥 2010, 2].

⁴ Зокрема, Оуян Цзи (歐陽子, нар. 1939 р.) в збірці оповідань “Осіньні листя” (“秋葉”, 1971) описувала “патологічну” психологію жінок, чії бажання придушені суспільством; Ван Веньсін (王文興, 1939–2023) у “Сімейних катастрофах” (“家變”, 1972) шокував читачів

деконструкцією моральних принципів сучасної родини, а Бай Сяньюн (白先勇, нар. 1937) у “Проклятих синах” (“孽子”, публікувався по частинах з 1977-го до 1981 року) використовував психоаналіз для дослідження придушеної сексуальності в сучасному Тайвані.

⁵ Термін “три послухи” (“三從”) вперше згадується в найдавнішому коментарі “Цзи-ся чжуань” (“子夏傳”) до “Книги церемоній та ритуалів” (“儀禮”), написання якого традиційно датується V ст. до н. е. У ньому зазначається: «Жінка має дотримуватися принципу “трьох послухів” і не має права на “самостійний” шлях. Тому до заміжжя вона підпорядковується батькові, після шлюбу – чоловікові, а після смерті чоловіка – синові» (“婦人有『三從』之義, 無『專用』之道, 故未嫁從父, 既嫁從夫, 夫死從子”) [何志華, 陳雄根 2024, 104]. Однак остаточне формулювання цього принципу було закріплене в I ст. до н. е. в “Книзі ритуалів” (“禮記”): “Жінка – [це та], хто йде за [іншими] людьми. У дитинстві йде за батьком [і] старшими братами, [коли] виходить заміж – йде за чоловіком, [коли] чоловік помирає – йде за сином” (“婦人, 從人者也. 幼從父兄, 嫁從夫, 夫死從子”) [禮記正義 2019, 710].

⁶ Лінъань – див. посилання 5 у [Нань 2026, 252].

⁷ Річка Цяньтан (錢塘江, зараз її довжина становить 609 км) – одна з найбільших річок на південно-східному узбережжі Китаю, басейн якої налічує 60 приток. Протікає через провінції Чжецзян, Аньхой, Фуцзянь та Цзянсі, а також є найбільшою річкою в Чжецзяні. Відома своєю різною припливною хвилею, яка може сягати кількох метрів заввишки.

⁸ Озеро Сіху (西湖) – одне з найвідоміших озер Китаю площею близько 6,5 км². За часів династії Сун, коли столиця була перенесена до Ханьчжоу, воно стало одним із найбільш відвідуваних мальовничих місць у країні [Duan 2020, 3]. На його березі було розташовано безліч крамниць та ресторанів, а монастирі навколо приваблювали численних паломників. Оспівування озера стало популярною темою для поетів та художників. Наприкінці династії Сун навколо нього було облаштовано десять мальовничих місць, оспівування яких дістало назву “Десять видів озера Сіху” (“西湖十景”). Кожне з цих місць дістало поетичну назву довжиною в чотири ієрогліфи, наприклад: “Весняний світанок на дамбі Су” (“蘇堤春曉”), “Спостереження за рибами у Квітковій гавані” (“花港觀魚”), “Вечірній дзвін на пагорбі Наньпін” (“南屏晚鐘”) тощо.

⁹ Тут використано слово 表兄, яке має значення “старший двоюрідний брат по материнській лінії”. Проблема з визначенням родинних зв’язків Лі Цінчжао полягає в тому, що поstattь її матері досі залишається предметом активних наукових дискусій через суперечності в історичних джерелах. Згідно з офіційною “Історією династії Сун” (“宋史”, 1343 р.), дружина Лі Гефея, пані Ван (王氏), була онукою міністра Вана Гунчєня (王拱辰, друге ім’я Цзюнькуан 君貺, 1012–1085) [陈祖美 1995, 41]. Проте епітафія прем’єр-міністра Вана Гуя (王珪, друге ім’я Юйюй 禹玉, 1019–1085) вказує на те, що його старша донька також була дружиною Лі Гефея, але передчасно померла [邓红梅 2005, 5].

Ці розбіжності призвели до появи двох гіпотез. За однією з них, Лі Гефей мав двох дружин із клану Ван. Першою була старша донька Вана Гуя, яка померла в 1082 році внаслідок важких пологів [邓红梅 2005, 5]. Попри те що Лі Цінчжао народилася в 1084 році, більшість науковців називають саме її справжньою матір’ю поетеси. Онуку Вана Гунчєня вважають мачухою Лі Цінчжао, оскільки вона стала другою дружиною Лі Гефея приблизно в 1093 році [邓红梅 2005, 6]. Інша версія ґрунтується на праці сунського автора Чжуана Чжо (莊綽, друге ім’я Цзіюй 季裕, 1078–?) “Збірка корисних дрібниць” (“雞肋編”) і вважається більш достовірною через те, що він був сучасником Лі Цінчжао. За його словами, пані Ван була онукою Вана Чжуня (王準, ?–?), батька Вана Гуя. Він вказує, що той мав чотирьох синів та дев’ять зятів, серед яких був і Лі Гефей [陈祖美 1995, 41]. В історичних джерелах династії Сун немає згадок про двоюрідних братів поетеси за жодною з ліній. Відповідно, немає відомостей про особу на ім’я Ван Ціюань (王啓元), яку Нань Гунбо тут зазначає як старшого двоюрідного брата Лі Цінчжао по материнській лінії.

¹⁰ Брама Цінбо (清波門) розташована на південно-східному березі озера Сіху в місті Ханчжоу. На час подій, зображених у цій частині роману (близько 1132 року), цієї споруди ще не існувало, оскільки її звели лише в 1158 році. У наступні століття вона стала головним входом до міста, а прилегла місцевість – важливим культурним осередком, пов’язаним із життям сунських поетів і митців.

¹¹ Феньча (分茶) – вишукане мистецтво приготування чаю часів династії Сун, відоме також як “Сто ігор з чаєм” (“茶百戲”) або “Живопис на воді” (“水丹青”). Техніка приготування базувалась на методі дянъча (點茶法): чайну піну інтенсивно збивали віничком або

ложкою, додаючи окріп у чашку, внаслідок чого на поверхні густої білої піни на мить виникали зображення птахів, тварин, квітів або навіть рядки з віршів [陈祖美 2003, 193]. *Феньча* вважалося набагато складнішою за звичайне заварювання чаю, оскільки потребувало високої точності рухів та майстерності у створенні зображень [陈祖美 2003, 193].

¹² Хустка (頭巾) – один із найпоширеніших головних уборів у традиційному Китаї. Якщо в дотанські часи вона вважалась ознакою простолюдинів, то вже за часів династії Сун стала універсальним елементом одягу для всіх верств населення – від високопоставлених чиновників і вчених до ремісників і торговців [中国古代服饰辞典 2015, 242]. Матеріалом для хусток слугували шовк, тюль або коноплі, а форма й спосіб зав'язування вказували на соціальний статус або професію людини [中国古代服饰辞典 2015, 292].

¹³ Це рядок із *ци* Лі Цінчжао на мелодію “Столик із зеленого нефриту” (“青玉案”), який повністю наведено в епізоді 141.

¹⁴ Традиція “солі і пуху” (鹽絮家風) – метафора на позначення родини з непересічними літературними талантами. Цей вираз походить зі збірки “Нові оповідання, що у світі ходять” (“世說新語”, перша половина V ст.), де описується, як одного дня під час снігопаду чиновник Се Ань (謝安, друге ім'я Аньші 安石, 320–385) запропонував молодшим членам родини дібрати образні порівняння для снігу. Його племінник Се Хуер (謝胡兒, друге ім'я Чанду 長度, ?–?) уподібнив сніжинки до розсипаної в повітрі солі, а племінниця Се Даюнь (謝道韞, друге ім'я Лінцзян 令姜, 346?–409?) – до вербового пуху, піднятого вітром [徐培均 2013, 105]. Саме це зіставлення було визнане найбільш поетичним, а вислів про “традицію солі і пуху” став означенням “родини, що плекає й шанує літературні традиції” [柯宝成 2009, 82].

ЛІТЕРАТУРА

Нань Г. (2024), “Лі Цінчжао. Глави I–III / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 4, с. 149–176. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2024.04.149>

Нань Г. (2025a), “Лі Цінчжао. Глави III–V / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 1, с. 155–181. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.01.155>

Нань Г. (2025b), “Лі Цінчжао. Глави V–VI / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 2, с. 173–197. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.02.173>

Нань Г. (2025c), “Нань Гунбо. Лі Цінчжао. Глави VII–VIII / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 3, с. 212–232. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.03.212>

Нань Г. (2025d), “Нань Гунбо. Лі Цінчжао. Глава IX / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 4, с. 218–236. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.04.218>

Нань Г. (2026), “Нань Гунбо. Лі Цінчжао. Глава X / переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дашенко”, *Східний світ*, № 1, с. 239–260. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2026.01.239>

Фрейд З. (2008), “Три нариси з теорії сексуальності”, *Психологія і суспільство*, № 4, с. 45–91.

Bossier B. (2013), *Courtesans, Concubines, and the Cult of Female Fidelity*, Harvard University Press, Cambridge, London. DOI: <https://doi.org/10.1163/9781684170678>

Cai Z. (ed.) (2008), *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, Columbia University Press, New York.

Cirlot J. E. (2001), *A Dictionary of Symbols*, Routledge, London.

Duan X. (2020), *The Rise of the West Lake: A Cultural Landmark in the Song Dynasty*, University of Washington Press, Seattle. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780295747118>

Ebrey P. (1993), *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520913486>

Hinsch B. (2021), *Women in Song and Yuan China*, Rowman & Littlefield, Lanham.

Huang H. Y. & Kirsner D. (2020), “The History of Psychoanalysis in China”, *Psychoanalytic Inquiry*, Vol. 40, Issue 1, pp. 3–15. DOI: <https://doi.org/10.1080/07351690.2020.1690876>

- Kermode F. (2000), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, Oxford.
- Larson W. (2009), *From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20th Century*, Stanford University Press, Stanford.
- Liu B. (2015), "Physical Beauty and Inner Virtue: 'Shinü Tu' in the Song Dynasty", *Journal of Song–Yuan Studies*, Vol. 45, pp. 1–57. DOI: <https://doi.org/10.1353/sys.2015.0001>
- van Gulik R. (2003), *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, Brill, Leiden, Boston. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004487864>
- Wang R. (2012), *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*, Cambridge University Press, New York. DOI: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511687075>
- Yang L., An D. & Turner J. A. (2008), *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford University Press, Oxford.
- 蔡造珉 (2014), 南宮搏著作研究, 萬卷樓, 臺北.
- 陈祖美 (1995), 李清照评传, 南京大学出版社, 南京.
- 陈祖美 (2003), 李清照词新释辑评, 中国书店, 北京.
- 邓红梅 (2005), 李清照新传, 上海古籍出版社, 上海.
- 何志華, 陳雄根 (2024), 先秦兩漢典籍引“儀禮”資料彙編, 香港中文大學出版社, 香港.
- 柯宝成 (2009), 李清照全集: 汇评本, 崇文书局, 武汉.
- 李少南 (2017), “香港的中西報業”, 香港史新編, 王賡武主編, 三聯書店, 香港, 563–604.
- 禮記正義 (2019), 郟同麟點校, 浙江大學出版社, 杭州.
- 王雲五 (1969), “毛共政權分裂內幕·介紹序”, 中國時報, 31.03, 12.
- 現文因緣 (2016), 白先勇編, 聯經出版公司, 臺北.
- 徐培均 (2013), 李清照集笺注, 上海古籍出版社, 上海.
- 顏訥 (2010), 台灣香港存在主義文學傳播現象——以五〇至七〇年代現代主義文學報刊與書籍為對象, 碩士論文, 國立東華大學, 花蓮.
- 尹鴻 (1994), 徘徊的幽靈: 弗洛伊德主義與中國二十世紀文學, 雲南人民出版社, 昆明.
- 余志明 (1999), 宋代婦女貞節觀念, 論文 (哲學碩士), 香港中文大學, 香港.
- 鄭蕾 (2016), 香港現代主義文學與思潮, 中華書局, 香港.
- 鄭樹森, 黃繼持, 盧瑋鑾 (2000), 香港新文學年表 (一九五〇—一九六九年), 天地圖書, 香港.
- 中國古代服飾辭典 (2015), 孫晨陽, 張珂編著, 中華書局, 北京.

REFERENCES

- Nan G. (2024), “Li Tsinchzhao. Hlavy I–III, pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 4, pp. 149–176. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2024.04.149>
- Nan G. (2025a), “Li Tsinchzhao. Hlavy III–V, pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 1, pp. 155–181. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.01.155>
- Nan G. (2025b), “Li Tsinchzhao. Hlavy V–VI, pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 2, pp. 173–197. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.02.173>
- Nan G. (2025c), “Nan Gunbo. Li Tsinchzhao. Hlavy VII–VIII pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 3, pp. 212–232. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.03.212>
- Nan G. (2025d), “Nan Gunbo. Li Tsinchzhao. Hlava IX, pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 4, pp. 218–236. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.04.218>
- Nan G. (2026), “Nan Gunbo. Li Tsinchzhao. Hlava X, pereklad z kytaiskoi, vstupna stattia ta komentari H. V. Dashchenko”, *Shidnij svit*, No. 1, pp. 239–260. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2026.01.239>
- Freid Z. (2008), “Try narisy z teorii seksualnosti”, *Psykhohiia i suspilstvo*, No. 4, pp. 45–91. (In Ukrainian).
- Bossler B. (2013), *Courtesans, Concubines, and the Cult of Female Fidelity*, Harvard University Press, Cambridge, London. DOI: <https://doi.org/10.1163/9781684170678>
- Cai Z. (ed.) (2008), *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, Columbia University Press, New York.
- Cirlot J. E. (2001), *A Dictionary of Symbols*, Routledge, London.

- Duan X. (2020), *The Rise of the West Lake: A Cultural Landmark in the Song Dynasty*, University of Washington Press, Seattle. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780295747118>
- Ebrey P. (1993), *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520913486>
- Hinsch B. (2021), *Women in Song and Yuan China*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- Huang H. Y. and Kirsner D. (2020), “The History of Psychoanalysis in China”, *Psychoanalytic Inquiry*, Vol. 40, Issue 1, pp. 3–15. DOI: <https://doi.org/10.1080/07351690.2020.1690876>
- Kermode F. (2000), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, Oxford.
- Larson W. (2009), *From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20th Century*, Stanford University Press, Stanford.
- Liu B. (2015), “Physical Beauty and Inner Virtue: ‘Shinü Tu’ in the Song Dynasty”, *Journal of Song–Yuan Studies*, Vol. 45, pp. 1–57. DOI: <https://doi.org/10.1353/sys.2015.0001>
- van Gulik R. (2003), *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, Brill, Leiden, Boston. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004487864>
- Wang R. (2012), *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*, Cambridge University Press, New York. DOI: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511687075>
- Yang L., An D. and Turner J. A. (2008), *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford University Press, Oxford.
- Cai Z. (2014), *Nan Gongbo zhuzuo yanjiu*, Wanjuanlou, Taipei. (In Chinese).
- Chen Z. (1995), *Li Qingzhao pingzhuan*, Nanjing daxue chubanshe, Nanjing. (In Chinese).
- Chen Z. (2003), *Li Qingzhao ci xin shi ji ping*, Zhongguo shudian, Beijing. (In Chinese).
- Deng H. (2005), *Li Qingzhao xin zhuan*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai. (In Chinese).
- He Zh. and Chen X. (2024), *Xianqin lianghan dianji yin “Yili” ziliao huibian*, Xianggang zhongwen daxue chubanshe, Xianggang. (In Chinese).
- Ke B. (2009), *Li Qingzhao quanji: Hui pingben*, Chongwen shuju, Wuhan. (In Chinese).
- Li Sh. (2017), “Xianggang de zhongxi baoye”, in *Xianggang shi xinbian*, Wang G. (ed.), Sanlian shudian, Xianggang, pp. 563–604. (In Chinese).
- Liji zhengyi* (2019), Comments by Gao T. Dianxiao, Zhejiang daxue chubanshe, Hangzhou. (In Chinese).
- Wang Y. (1969), “Maogong zhengquan fenlie neimu • Jieshao xu”, *Zhongguo shibao*, 31.03, p. 12. (In Chinese).
- Xian wen yinyuan* (2016), Bai X. (ed.), Lian jing chuban gongsi, Taipei. (In Chinese).
- Xu P. (2013), *Li Qingzhao ji jianzhu*, Shanghai gǔjí chūbǎn shè, shànghǎi. (In Chinese).
- Yan N. (2010), *Taiwan Xianggang cunzaizhuyi wenxue chuanbo xianxiang—yi wu lingzhi qi ling niandai xiandai zhuyi wenxue baokan yu shuji wei duixiang*, Shuoshi lunwen, Guoli Donghua daxue, Hualian. (In Chinese).
- Yin H. (1994), *Paihuai de youling: Fuluoyide zhuyi yu zhongguo ershi shiji wenxue*, Yunnan renmin chubanshe, Kunming. (In Chinese).
- Yu Zh. (1999), *Songdai funü zhenjie guannian*, Lunwen (Zhexue shuoshi), Xianggang zhongwen daxue, Xianggang. (In Chinese).
- Zheng L. (2016), *Xianggang xiandai zhuyi wenxue yu sichao*, Zhonghua shuju, Xianggang. (In Chinese).
- Zheng Sh., Huang J. and Lu W. (2000), *Xianggang xin wenxue nianbiao (yi jiu wu ling—yi jiu liu jiu nian)*, Tiandi tushu, Xianggang. (In Chinese).
- Zhongguo gudai fushi cidian (2015), Sun Ch. and Zhang K. (eds), Zhonghua shuju, Beijing. (In Chinese).

Нань Гунбо

Лі Цінчжао. Глава XI (епізоди 133–145) /

Переклад з китайської, вступна стаття та коментарі Г. В. Дащенко

У цій публікації продовжено переклад історичного роману “Лі Цінчжао” (“李清照”) авторства гонконзького письменника Наня Гунбо (南宮搏, 1924–1983). Представлено переклад XI глави (епізоди 133–145), яка виходила з 14 вересня до 27 вересня 1960 року в тайванській “Центральній щоденній газеті” (“中央日報”). Події, зображені в цій частині роману, відбуваються приблизно в 1132 році.

У цій главі Нань Гунбо радикально переосмислює канонічний образ сунської поетеси крізь призму модернізму, психоаналізу та екзистенціалізму. Він деконструє канонізований образ Лі Цінчжао як “вічної вдови”, висвітлюючи внутрішній конфлікт героїні між суворими конфуціанськими нормами вдовства та її тілесними потребами, страхом старіння та самотності.

У вступній статті ця частина роману досліджується в контексті гонконзько-тайванського модернізму 1950–1960-х років як простору між китайською традицією та західною інтелектуальною думкою. Особливу увагу приділено впливам психоаналізу й екзистенціалізму, що визначають художню стратегію Наня Гунбо. Проаналізовано стратегію множинної фокалізації, яку використовує автор для демонстрації конфлікту між нормативною моделлю поведінки вдови і внутрішніми переживаннями героїні. Окрему увагу приділено ролі двох *ци* Лі Цінчжао на мелодію “Перу шовк у гірському струмку. Змінена версія” (“攤破浣紗溪”) і “Столик із зеленого нефриту” (“青玉案”) як інтертекстуальних маркерів внутрішньої еволюції героїні.

У примітках наведено пояснення термінів та реалій, а також стислі відомості про історичних осіб, згаданих у романі.

Ключові слова: Нань Гунбо; Лі Цінчжао; роман; модернізм; психоаналіз; фокалізація; деконструкція

*Переклад надійшов до редакції 25.02.2026
Прийнято до друку після рецензування 7.05.2026
Опубліковано 5.06.2026*