

УДК 821.581.09

DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-242X.2025.31.04>

Надія КІРНОСОВА, канд. філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0001-7721-5630

e-mail: n.kyrnosova@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПОЕТИКА МОТИВУ ПЕРСИКОВОГО ДЖЕРЕЛА В КИТАЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Вступ. Історія про мандрівку одного рибалки до Персикового джерела, де він виявив дивний, інакший світ, живе в китайській літературі вже більш як 1,5 тисячі років і за весь цей час не втратила своєї привабливості для майстрів художнього слова. Це спонукає активніше досліджувати її, але в Україні таких досліджень поки що обмаль. Тож метою цієї статті є заповнення зазначеної лакуни в аспекті поетики мотиву Персикового джерела, який розглядається на матеріалі трьох творів, що належать до різних часів і різних родів літератури – написаний прозою твір "Повість про джерело серед персиків у цвіту" Тао Юаньміна, переспіваний у поезії Ваном Веєм під назвою "Мандрівка до Персикового джерела" і втілений на сцені Ласем Шенчванем у п'єсі під назвою "Тягме кохання на Персиковому джерелі".

Методи. Оскільки поетика мотиву передбачала дослідження різних формальних і змістових аспектів, виникла потреба звернутися до широкого спектра методів. Зокрема, висновки про можливість застосування європейських термінів щодо китайських творів були отримані за допомогою методів валідації визначення й концептуального аналізу, а для з'ясування інваріанту мотиву Персикового джерела використовувались методи функціонального й дистрибутивного аналізу: перший допоміг з'ясувати роль різних символів (персик, річка та ін.) та виокремити з них ключові, а другий – отримати картину розподілу відповідних елементів у різних текстах. З іншого боку, для розкриття специфіки варіантів мотиву знадобився метод структурно-поетологічного аналізу – завдяки йому були виявлені особливості жанрових, наративних характеристик творів, специфіка хронології і композиційно-мовленнєвих форм, а далі додавався метод інтерпретації – щоб з'ясувати сенси, які закладалися кожним з авторів у мотив Персикового джерела. Окрім того, для виявлення ключових ідей і концепцій обраних творів використовувався метод контент-аналізу, а спільні й відмінні риси поетики цих творів визначалися на основі методу зіставного аналізу.

Результати. Виявлено, що найбільш дослідженим аспектом поетики творів за мотивом Персикового джерела є жанр твору Тао Юаньміна – його в китайській термінології визначають як сяшо про безсмертних, або в європейській термінології як утопію чи пастораль. Однак у статті пропонується переглянути ці визначення й вважати цей твір повістю з огляду на жанровий показник у назві (記). Також було виписано інваріант мотиву Персикового джерела, що складається з таких елементів: дорога по воді, Персиковий гай, джерело й скеля з розколиною, дивне поселення по той бік розколини, дорога назад із зарубками та втрата дороги. Сенсом такої мандрівки пропонується вважати вихід за межі буденності. Також з'ясовано відмінності його варіантів, що зумовлювалися як вибором роду літератури (проза, лірика чи драма), так і світоглядом авторів (даосизм, буддизм чи сучасна наука психологія). У першому випадку зміни насамперед позначалися на композиційно-мовленнєвій формі (оповідь, опис або міркування), у другому – на сенсі який закладався в мотив: дотик до незвичайного, можливість піднятися над буденністю чи знайти себе справжнього в світі прагнення до ідеалів.

Висновки. Було встановлено інваріант і три варіанти мотиву Персикового джерела, реалізовані в різних родах літератури й у різних суспільно-історичних обставинах, зауважено концептуальну близькість мотиву до українського поняття "вирий". Було продемонстровано як перехід мотиву до іншого роду літератури впливає на зміну композиційно-мовленнєвої форми, а це, в свою чергу, визначає такі поетологічні параметри як хронотоп і нарація. У площині змісту було показано, що головна ідея мотиву – вихід поза межі буденності – здатна актуалізуватися в різних суспільно-історичних обставинах, що, імовірно, і підживлює таку тривалу популярність мотиву.

Ключові слова: китайська література, композиційно-мовленнєва форма, мотив, нарація, Персикове джерело, сяшо, утопія, хронотоп.

Вступ

Початок V ст. н. е. на євразійському континенті був динамічним. У Європі динаміку задавали гуни. У 420 р., який цікавитиме нас найбільше в межах цього дослідження, вони вже облаштувалися на теренах нинішньої України, вже навіть встигли в союзі із предками слов'ян – антами розгромити державу готів (375), і тепер об'єднувалися під знаменами одного зі своїх ватажків – Октара, який був рідним дядьком Атілі. До приходу останнього (і пов'язаного з тим розгрому цивілізованого й стабільного, як здавалося, світу Західної Римської Імперії) лишилося якихось 30 років...

На відміну від Європи, на теренах нинішнього Китаю в той час гуни¹, хоча й були присутні, але вже значною мірою втратили на силі й становили лише окрему складову кочового державного утворення, яким керувала династія Північна Вей (北魏). Тим не менше, об'єднані під її владою кочовики всі разом становили неабияку загрозу ханьцям – ядру китайської цивілізації, і були чинником дестабілізації ситуації на Далекому Сході. Ханьцями на той час правила династія Східна Дзінь (东晋), але все той

самий 420 рік виявився для неї останнім роком правління, адже на авансцену внутрішньої боротьби за владу там уже вийшов Льов Ю (刘裕) – потужний військовий діяч і харизматичний політик, такий собі далеосхідний антагоніст Атілі, який змусив останнього імператора Дзінів зректися престолу, а сам проголосив себе новим володарем Китаю і засновником династії Сон ((刘)宋) – першої з Південних династій.

Отже, то були неспокійні часи по всій Євразії – міграції кочовиків, зміни династій і зміни кордонів, війни й переселення народів... І от на цьому тривожному суспільно-політичному тлі в китайській літературі у 421 р. виникає твір, що зображує читачам геть інший світ – світ, де панують мир і спокій. Цей твір у Китаї відомий під назвою "Повість про джерело серед персиків у цвіту" (桃花源记), а поза межами Китаю – зазвичай під скороченою назвою "Персикове джерело"; його автор – відомий уже на той час китайський поет і письменник, але не дуже успішний урядник Тао Юаньмін (陶渊明, ~365–427). Свою оповідь про вигадану мандрівку вигаданого персонажа

¹ У китайській транскрипції сьонну (匈奴).

до вигаданого поселення на Персиковому джерелі, де немає війн і розбрату, він вкладає у якихось 320 ієрогліфів, але, попри лаконічність, твір стає культовим. Він захоплює не тільки сучасників Тао, він дарує китайській літературі мотив на подальші півтори тисячі років, і його починають переспівувати у віршах, вмонтовувати в інші прозові твори, будувати на його основі драми, подаючи все в нових і нових ракурсах, а коли китайська література починає інтегруватися в світову, цю історію перекладають іншими мовами й вона знаходить своїх прихильників тепер уже по всьому світу.

В Україні історія про Персикове джерело тривалий час була відома через переклади іншими мовами – насамперед російською, але також і західно-європейськими. Перший повний переклад цього твору українською було запропоновано у Хрестоматії китайської літератури, упорядником якої виступила Я. Шекера (Шекера, 2010). Літературознавчі дослідження цього твору в українському контексті нам наразі не відомі, окрім тих коментарів, що містяться у згаданій Хрестоматії. Така біла пляма у вітчизняних дослідженнях і була спонукою до написання цієї статті, **мета** якої – простежити побутування мотиву Персикового джерела в китайській літературі в різний час і в різних родах літератури. Для дослідження було обрано вже згаданий вище прозовий твір Тао Юаньміна, а ще – вірш із такою самою назвою, написаний в епоху Тан знаменитим поетом Ваном Веєм (王维, 693?–761), і також драму сучасного тайванського режисера Лая Шенчваня (赖声川, Stan Lai, 1954) під назвою "Кохання на Персиковому джерелі". Для досягнення такої мети ставимо такі **завдання**: 1) з'ясувати ступінь вивченості зазначених творів в українському літературознавстві; 2) розглянути визначення терміну "мотив"; 3) сформулювати інваріант мотиву Персикового джерела; 4) розглянути варіанти мотиву Персикового джерела в китайській літературі різних часів. Окрім того, як додаток до статті пропонуються переклади всіх трьох зазначених творів (вірш Лая – лише частково), зокрема й нова версія перекладу твору Тао.

Методи

Висновки про можливості застосування європейських термінів щодо китайських творів були отримані за допомогою методів валідації визначення й концептуального аналізу, а для з'ясування інваріанту мотиву Персикового джерела використовувались методи функціонального й дистрибутивного аналізу: перший допоміг з'ясувати роль різних символів (персик, річка та ін.) та виокремити з них ключові, а другий – отримати картину розподілу відповідних елементів у різних текстах. З іншого боку, для розкриття специфіки варіантів мотиву знадобився метод структурно-поетологічного аналізу – завдяки йому були виявлені особливості жанрових, наративних характеристик творів, специфіка хронотопів і композиційно-мовленнєвих форм, а далі додавався метод інтерпретації – щоб з'ясувати сенси, які закладалися кожним з авторів у мотив Персикового джерела. Окрім того, для виявлення ключових ідей і концепцій обраних творів використовувався метод контент-аналізу, а

спільні й відмінні риси поетики цих творів визначалися на основі методу зіставного аналізу.

Результати

Однак насамперед важливо окреслити ступінь вивченості – якщо не зазначеної проблеми (вона так раніше ніколи не формулювалася, тож становить новизну цього дослідження), то хоча б обраних творів, а також зробити певні літературознавчі зауваги стосовно терміну мотив.

Нині найбільш висвітленим, але й найбільш дискусійним виглядає питання про жанр твору Тао Юаньміна. У сучасній китайській літературознавчій термінології, його сприймають насамперед як зразок сюжетної прози *сяошо*¹ (小说), що саме почала активно розвиватися в ті часи (IV ст. н. е.), але також можна зустріти й визначення цього твору як *пастораль*. У західному літературознавстві щодо нього активно використовується термін *утопія*. Тож розглянемо окремо ступінь співвіднесеності твору Тао із кожним із цих понять.

Термін *сяошо* у вітчизняному літературознавстві було докладно досліджено Н. Ісаєвою (Ісаєва, 2008), а застосовано щодо твору Тао Я. Шекерою (Шекера, 2010). В останньому джерелі міститься й важливе для цієї статті твердження – про те, що тематично "Персикове джерело" належить до групи *сяошо про безсмертних*² і їхні оселі (Шекера, 2010, с. 101). Ця теза ще буде зацентована пізніше як окремий ("китайський") аргумент проти використання терміну *утопія*.

У першому ж джерелі маємо спробу ґрунтовного й системного опису жанрової специфіки *сяошо*, із виділенням рис в інформаційній (конкретика хронотопу + авторитетних осіб), структурній (два плани розгортання сюжету + наявність знаку, що їх об'єднує) і когнітивній площині (міфологічне мислення + анімізм) (Ісаєва, 2008, с. 29–38). Та водночас тут зазначається й проблема у використанні терміну *сяошо* на позначення жанру – у китайському літературознавстві він має дуже широкий зміст (Ісаєва, 2008, с. 28), тож при спробі перенести його в європейське літературознавство, він не відповідатиме запитам останнього щодо поняття жанру, яке тут, нагадаємо, здебільшого розуміється як спосіб структурування інформації (Овчаренко, 1998). Відтак варто очікувати обмежень у використанні його в західній практиці, зокрема й в українському контексті³.

З іншого боку, варто уважніше придивитися до перекладу терміна *сяошо* як *сюжетна проза*. Він відображає той факт, що словесна творчість у IV–V ст. у Китаї переходить у площину вигадки – автори тепер самостійно конструюють сюжет і персонажів, а не списують їх із реальності, як це було в давнішій історичній прозі чи навіть у белетристиці Сима Цяня, хоча й продовжують "озиратися" на реальність, обов'язково зазначаючи конкретні координати хронотопу (час, місце дії та імена певних авторитетних осіб), щоб переконати читача в достовірності описуваних подій. Таким чином заявляє про себе новий творчий метод і з'являється художня література (*англ. fiction*) в нашому, сучасному, розумінні цього терміна.

¹ Хоча в цій статті для транскрипції китайських власних назв використовуватиметься система Кірносогової – Цісар, цей термін, з певних причин, які не маємо змоги обговорювати в цій статті, залишаємо у старому написанні.

² Я. Шекера використовує термін *небожителі* на позначення китайського ієрогліфа 仙, однак у цій статті буде обстоюватися варіант перекладу *безсмертні* або *нетлінні*. Загалом варто зазначити, що даоська термінологія потребує ще окремої розвідки з метою усталення в українському контексті.

³ У дослідку до цієї ситуації видається цікавим звернутися до дослідження видатного українського медієвіста В. Крекотня про байку як жанр, де він порівнює терміни *фабула* й *байка* та пропонує розуміти їх не як позначення окремого жанру, а як вказівку на жанровий конгломерат (Крекотень, 1963). Термін *жанровий конгломерат* видається адекватним китайському терміну *сяошо*, тож пропонуємо поміркувати над співвіднесеністю цих термінів у таких дослідженнях.

У Китаї першопочатківцем нового творчого методу був Ґань Бао (干宝, ? – 336), який на початку IV ст. написав твір під назвою "Нотатки про пошуки духів" ("搜神记"), а Тао Юаньмін як представник молодшого покоління письменників, очевидно захоплений новими можливостями, що їх дарувала вигадка охочим конструювати за допомогою слова нові світи, пише продовження цього твору, яке так і називає – "Продовження нотаток про пошуки духів" ("搜神后记"), куди й долучає поміж іншого історію про пошуки Персикового джерела.

Твір "Повість про джерело серед персиків у цвіту" має всі зазначені вище ознаки сюжетної прози *сяошо*:

1) фіктивну прив'язку до реальності через вказівку на нібито точні час і місце дії (містечко Вулін, часи правління під девізом Тайюань – це 376–397 рр., згадка про пана Льова Дзидзі наприкінці твору, зацікавленого в пошуках Персикового джерела);

2) новелістичність – він короткий і має несподіваний поворот (зникнення Персикового джерела);

3) вигаданий автором сюжет, що розгортається у двох планах – і в реальному світі, і в чарівному, а також

4) ознаки анімізму – духи (мешканці чарівної країни) постають тут в антропоморфному вигляді.

Це надає підстави справді вважати цей твір зразком сюжетної прози *сяошо* (в китайській термінології).

Розглянемо тепер інші спроби жанрового визначення цього твору.

У термінах європейського літературознавства твір Тао часто визначають як утопію, і одним з найвідоміших нині дослідників, хто спеціально займається цією темою в англомовній традиції, є Джан Лонсі (张隆溪) (Zhang, 2002), але й поза його роботами саме таке терміновживання є достатньо широким. Проте в цій статті доречність його буде поставлена під сумнів.

Термін *утопія*, з погляду етимології, походить від грецьких слів *u* – *ні* й *topos* – *місце*, тобто перекладається як "щось, чому немає місця". Поява цього слова на позначення літературного жанру однозначно прив'язується до твору Томаса Мора про вигаданий острів Утопію, де нібито панував справедливий суспільний лад. Відтоді цей термін використовується на позначення твору, у якому йдеться про вигадку, нездійсненну мрію" (Гром'як, Ковалів, & Теремко, 2006), також додається, що в цих творах "опис майбутнього людського суспільства не спирається на знання об'єктивних законів суспільного розвитку" (Лесин, & Пулинець, 1965). Зауважимо, що таке жанрове визначення є тематичним, а не структурним, тобто нічого не говорить про спосіб структурування інформації, і виглядає доволі розмитим, особливо якщо зауважити, що вигадка в тій чи іншій мірі присутня в будь-якому художньому творі!

Оксфордський словник розкриває поняття утопії як жанру так: "Словесний твір (нині особливо художня оповідь) про ідеальне суспільство, місце або державу для існування" (https://www.oed.com/dictionary/utopia_n?tl=true). Це визначення, як бачимо, теж тематичне, і теж не чітко окреслює зміст поняття, адже далеко не всі описані словом ідеальні для проживання місця ми називаємо утопіями. Наприклад, ніхто не застосовує цей термін щодо Біблії, хоча там маємо опис куди вже ідеального місця – раю. Однак все ж таки це оксфордське визначення дещо звужується й можемо виокремити з нього важливий момент – в утопіях автори пропонують і обговорюють певний суспільний лад, справедливий, на їхню думку, устрій держави тощо. Тобто, утопія стосується площини

стосунків людини і людини, і є певним проектом того, як справедливим чином відрегулювати ці стосунки.

Важливість останньої думки підтверджують й історики, які зазначають, що авторам утопій важливо з'ясувати питання про те, хто ким керуватиме, тобто, іншими словами, питання легітимації влади одних людей (класів) над іншими (<https://www.youtube.com/watch?v=CTG5nJuN1w>).

Однак якщо тепер застосувати це визначення щодо твору Тао Юаньміна, то виявиться, що окрім опису гостинності мешканців поселення на джерелі (вони зарубали для гостя курку й пригостили його трунком), а також згадки в 9-ти ієрогліфах про те, що 黄发垂髫, 并怡然自乐 – тобто "Усі вони – від маленьких дітей з пасмочками волосся на скронях до древніх старців, у яких аж сивина пожовтіла від часу, – мали задоволений і радісний вигляд", НЕМАС не те що обговорення якоїсь концепції соціальних відносин, але й навіть бодай якогось опису соціального ладу цього дивного поселення. Тому, якщо бути послідовним, то на рівні тематики твір не відповідає очікуванням щодо утопії, тобто формально він може відповідати визначенню зі словника, адже описує місце, якого не існує, але змістовно – ні, тому що в ньому не розглядаються питання суспільного устрою дивного поселення і хто там ким керує, і як там розподіляється влада й ресурси.

Можливо, з огляду на це, в літературознавстві – і китайському, й європейському – сформувався й інший підхід до визначення жанру "Персикового джерела" Тао Юаньміна: твір також розглядається як *пастораль*, тобто акцент переноситься на стосунки людини і природи. Цей ракурс – проблематика життя людини в гармонії з природою – набуває особливої ваги в світлі біографії самого Тао, який у 405 р. (можна сказати, що незадовго до написання твору) полишив державну службу – а він протягом життя обіймав посади обрядового чашника, військового радника, зокрема й радника воєводи, та голови повіту, – й переселився в село. Тому відкриті довідкові джерела китайського інтернету називають його першим пасторальним поетом Китаю (кит. 田园诗人 див. <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%B6%E6%B8%8A%E6%98%8E/53944>).

У європейській термінології, *пастораль* – це невеликий художній твір на ідилічний сюжет, у якому прикрашено малюється безтурботне сільське життя на лоні природи (Лесин, & Пулинець, 1971, с. 306), або твір про цю сільське життя на лоні природи, у якому підкреслюється стилізація простоти (Гром'як, Ковалів, & Теремко, 2006, с. 524). Однак цікаво зауважити, що концептуально, в менталітеті європейців, цей термін змальовує картину життя в селі з погляду скотаря, оскільки походить від латинського слова *пастух*, *погонич*, а це – геть інша картина світу, ніж у китайців, де життя в селі розумілося з погляду хлібороба. І відмінність між цими картинками світу – значна, адже одна справа коли ви сидите собі в холодку й наглядаєте за корівками та козами (по суті, нічого не робите), а інша справа – коли ви стоїте, зігнувшись, під пекучим сонцем, на відкритому полі й висмикуєте бур'яни. Хоча китайцям, як от Тао Юаньміну, саме так і бачилося зближення із природою – через активну працю, обробіток землі. Тож не випадково, що в описі свого дивного поселення Тао не згадує худобу (кури, як розуміємо, це не худоба), натомість використовує ієрогліф 田 – охайно розмежовані й доглянуті поля. Тож враховуючи цей концептуальний рівень, можемо сказати, що термін *пастораль* не дуже пасує фактам

китайської літератури взагалі, не лише стосовно творів Тао Юаньміна.

Загалом, у творі Тао, який нас цікавить, природі справді присвячено чимало описів: є освоєна природа – поля й садки дивного поселення, але є й дика природа – річка, гори, персиковий гай; а життя поселенців справді виглядає безтурботним (хоча вони й не є пастухами). Проте, якщо застосувати до цього тексту метод контент-аналізу, то виявиться, що опис "безтурботного сільського життя на лоні природи" займає в ньому так само мало місця (48 ієрогліфів з 320 – 15 %), як і опис "ідеальних" відносин між людьми (59 ієрогліфів з 320 – 18 %). В обох випадках відсоток виглядає замалим для того, щоб вважати відповідну тему основоположною для визначення жанру. І виглядає так, що європейські терміни лише частково перекривають зміст і тематику твору, тож їхнє застосування вважаємо поверховим і недоречним.

Однак щоб не залишати питання про жанр "Персикового джерела" Тао відкритим, зауважимо, що європейські медієвісти давно звернули увагу на таку універсальну рису середньовічної літератури (у її світовому вимірі), як збіг назви жанру із предметом розповіді – *ходіння, життя, діяння* тощо (Білоус, 1998, с. 4), і це виявлялося вже на рівні назви твору. Твір Тао теж містить жанровий показник у своїй назві – це 記 (дзі), що дослівно можна перекласти як *запис* і лишити його в перекладі в такому вигляді, підкресливши "китайську специфіку" жанрової системи, або ж можна підшукати йому відповідник серед давніх жанрів української літератури, і тоді можна обрати або *сказання*, або *повість*. Саме останній варіант ("повість") нині видається найбільш адекватним до китайського дзі, адже, як зазначає П. Білоус, таке номінативне ядро "підкреслює епічність, оповідальність жанру..." (Білоус, 1998, с. 4). А, як відомо, ієрогліф 記 складається з ключа 讠 ("мовлення") й фонетика 己 (жі), форма якого, як вважається, походить від зображення скрученої мотузки, що може бути потрактована як зразок вузликового письма, тож разом ці елементи позначають дію по фіксації в лінійний спосіб слів або подій для запам'ятовування (докладніше див. <https://baike.baidu.com/item/%E8%AE%B0/5095086>). Таким чином виявляється точка дотику між двома жанровими поняттями – як *повість* подає перелік подій, що сталися, так і дзі вказує на фіксацію багатьох подій. Окрім того, таке жанрове визначення буде структурним, бо повідомляє не про що йдеться у творі (напр., ідеальна країна), а як викладені події (послідовно).

Тож завершити розмову про жанр твору Тао видається можливим пропозицією не видаляти з назви твору жанровий показник і перекладати його як *повість*. У зв'язку з цим також пропонується переглянути попередні переклади назви цього твору й запропонувати такий варіант: "Повість про джерело серед персиків у цвіту" – він довший, але він містить важливий маркер середньовічного твору й натякає на спосіб структурування інформації.

Далі розглянемо поняття мотиву в літературознавстві¹.

Тож дослідники літератури найчастіше **мотивом** називають тему ліричного твору, однак є й ширше розуміння цього терміна – як найпростішої одночленної розповідної одиниці, сукупність яких утворює сюжет твору (Лесин, & Пулинець, 1971, с. 255). У цьому дослідженні будемо розуміти "одночленну одиницю" як таку, що неподільна у смисловому плані, а "розповідна одиниця" – це така, що на рівні змісту представляє якусь

цілісну подію або ситуацію. Таке визначення описує мотив зі структурного погляду.

Є також семантичний погляд на мотив, у межах якого зазначається, що термін походить від лат. *motus* – рух, тобто мотиви – це те, що рухає вчинками персонажів, збуджує в них переживання й роздуми, динамізує внутрішній світ ліричного суб'єкта (Гром'як, Ковалів, & Теремко, 2006). Отже, з погляду семантики, мотив – це певне словесне ядро, що містить деякий потенціал напруги, який потім реалізується в імпульс руху сюжету.

Інший важливий аспект цього терміна, який найбільше експлуатується в музичному контексті, але також багато важить і в літературознавстві, – це стійкість і повторюваність мотивів: "мотив характеризує загальне, стійке, повторюване в структурі творів" (Пархоменко, 2022, с. 99). Для цього дослідження ідея про повторюваність мотиву в різних творах буде важливою, тому зазначимо, що літературознавці описують її в термінах *інваріант* мотиву – він абстрактний і позначає всі повтори одного мотиву в різних текстах, і *варіант* мотиву – конкретний, що набуває змісту залежно від контексту (Пархоменко, 2022, с. 100).

Коли говорять про функції мотивів, то на сучасному етапі досліджень їх виділяють три: конструктивну (з них будується сюжет); динамічну (організують рух сюжету) і семантичну (мають значення, від якого залежить рух сюжету) (Пархоменко, 2022, с. 100).

У творі мотив реалізується через мовні одиниці – слова, словосполучення, іноді інші, які генерують певні образи, здатні "схопити" цілісно потрібну ситуацію й виявити її значення для адресата.

Тепер зауважимо, що матеріал китайської літератури розкриває нам парадигму творів, у яких ідеться про Персикове джерело, а це надає підстави говорити про наявність відповідного мотиву. Тож надалі, спираючись на три зазначені вище твори, спробуємо виписати інваріант мотиву Персикового джерела, а потім визначити особливості його варіантів.

Інваріант мотиву Персикового джерела. Для того, щоб виявити інваріант мотиву Персикового джерела, спробуємо відшукати елементи, що повторюються в усіх трьох творах. Деякі з них містяться вже в назві.

Персик у китайській культурі – це символ безсмертя, вічної молодості або, краще сказати, позачасся, що прийшов із даоської космології. У даоських текстах згадується **інжирний персик** (蟠桃树) – дерево, що росте в саду Сіванму (西王母 – Королеви-Матінки Заходу), на горі Куньлунь², і раз на 3000 років дає плоди, споживання яких дарує безсмертя (Schirper, 1993, с. 224; 道教与传统文化, 1997, с. 229).

Гора Куньлунь, як відомо, це також і Axis Mundi китайської міфології (Robinet, 1997, с. 160), тобто *світова вісь* у міфологічній картині світу, що поєднує небо, землю й людину. У такому разі персик, що там росте, має бути частиною цієї Axis Mundi і сприймається як світове дерево – вертикаль, що поєднує три різні світи – небесний (гілки), земний (стовбур) і підземний (корені).

У світлі сказаного образ персика в зазначених творах китайської літератури постає сигналом про межу між світами – звичайним світом людей і світом, де мешкають душі померлих (ними й опікується Королева-Матінка Заходу). Оскільки останні, як уявляється, перебувають там вічно у стані рівноваги й гармонії, то ці сенси

¹ Адже є ще й музичне та психологічне розуміння цього терміну.

² Ця назва теж подається в усталеній раніше транскрипції.

інтегруються й у символіку персика, і він стає "фруктом довголіття" в уявленнях китайців.

Наступний стійкий елемент у назві обраних творів – це джерело, а вода, як відомо, завдяки властивостям своєї поверхні відображати речі, в багатьох міфологіях світу вважається місцем контакту двох світів – реального й потойбічного. Отже, ієрогліф 源 – *джерело, витoki* – ще більш уявразнює представлену вище символіку персика та відіграє важливу роль у сюжеті творів, адже саме водою герой дістається до персикового гаю і в цьому світлі його професія рибалки вже не виглядає випадковою! Тобто вода (річка, струмок, джерело) є дорогою до місця контакту реального світу й потойбіччя/ позачасся.

Третій стійкий елемент, що простежується в сюжетній лінії всіх трьох творів, – це *поселення дивних людей*, яке герой знаходить по той бік кордону між світами. Зауважимо, що мешканці цього поселення – саме люди, а не якісь химерні істоти, і вони навіть говорять зрозумілою герою мовою, тож між ними відбувається спілкування й навіть порозуміння, проте вони очевидно відрізняються від самого героя одягом і поведінкою. СENS цієї різниці – окреслити дихотомію "свій" – "чужий" і створити ту саму напругу, що буде розгортати сюжет, адже самі по собі описи персиків, джерел і скель, попри їхнє символічне навантаження, не становлять особливої цінності для літературного твору, головна інтрига – це можливість опинитися в потойбічному світі "несанкціоновано" (поки ти ще не помер і є досі "свій" на цьому світі та, відповідно, "чужий" на тому світі). Без цієї дихотомії не відбудеться подальше розгортання сюжету – коли герой як "чужак" має можливість вийти з того світу (що було б неможливим, аби він потрапив туди "звичайним" шляхом, тобто померши), хоча й втрачає внаслідок цього дорогу до нього.

Далі, іншим стійким елементом історій про Персикове джерело є *прохід до потойбічного світу*. Це може бути розколина у скелі, як у Тао Юаньміна та Вана Вея, або криниця, як у Лая Шенчваня. Адже як скеля піднімається вгору, до вищих сфер, так криниця спускається вниз, під землю, і, досягаючи тих інших сфер, вони становлять точку контакту (або своєрідний "портал") між світом людей і трансцендентним світом безсмертних. У межах нашого дослідження здається невідповідним, що скеля з розколиною чи криниця трапляються саме в персиковому гаюку, адже якщо персикові дерева маркують межу між світами, то тут має бути й перехід з одного світу в інший.

І, нарешті, *втрата дороги* – це ще один стійкий елемент у сюжеті всіх трьох творів. Насамкінець історії ми маємо дивне попередження від нових знайомих героя про те, що не варто розповідати іншим людям про це місце, а також маємо зникнення Персикового джерела попри фіксацію зарубками дороги до нього.

Отже, інваріант мотиву Персикового джерела може бути сконструйований з опорою на розглянуті щойно елементи й уявляється так: маємо *ситуацію контакту звичайної людини з мешканцями потойбічного світу, який відбувається завдяки випадковому переходу межі між світами*. Ця ситуація контакту є цілісною смисловою (одночленною) і структурною одиницею, яка на основі свого внутрішнього потенціалу зумовлює розгортання сюжету, проте вона має свою структуру, яку можна представити такою схемою:

дорога по воді + персиковий гай + портал між світами
в цьому гаю + дивне поселення за порталом +
повернення в звичайний світ + спроба повернутися
 до поселення й втрата дороги.

Уявляється, що саме ця одночленність або смислова цілісність розглянутого мотиву й позначається в китайській культурі словосполученням "Персикове джерело" (тому й виглядає цілком природним саме таке скорочення назви в усіх перекладах), але зауважимо, що в українській ментальності зазначені сенси асоціативно актуалізують ще й слово **вирий**.

Згідно з довідковими джерелами, в українській культурі ВИРИЙ – це теплі південні краї, куди відлітають на зиму птахи, а також символічна країна мертвих, де панує вічна весна (Жайворонок, 2006; Бусел, 2005). Однак дослідники, які зверталися до етимології цього слова, показують, що "словом ирий (ірій) слов'яни спочатку називали пересування повітряних мас у небесній сфері, тобто ирий (ірій) – це, власне, небо, – чи то як матеріальна субстанція, чи то як певний міфопоетичний образ" (Задорожний, 2009, с. 48), і в останньому випадку під вириєм розумілася верхня частина Світового дерева, де живуть птахи (Задорожний, 2009, с. 47). Отже, виникає дві потужні точки перетину смислів між образами Персикового джерела й Вирию: це "Світове дерево" (тільки вирий – це верховіття Світового дерева) й "країна мертвих, де панує вічна весна", тобто там немає негараздів, страждань, навіть смерті. Завдяки цьому вважаємо доцільним надалі рівноправно застосовувати в дослідженнях і в перекладах слово **вирий** на позначення смислової цілісності нашого мотиву.

Варіанти мотиву Персикового джерела. Розглянемо тепер контекстуальні втілення інваріанту мотиву ПЕРСИКОВОГО ДЖЕРЕЛА / ВИРИЮ в різних творах китайської літератури. Додамо, що нас цікавитимуть як відмінності, зумовлені об'єктивними чинниками (рід літератури, композиційно-мовленнєва форма (КМФ), жанр, оповідачі), так і суб'єктивними – пов'язані з особистістю автора й особливостями епохи, у яку він жив.

Вирий Тао Юаньміна представлено у прозі, тож домінує композиційно-мовленнєва форма *розповідь* (докладніше про КМФ див. Гайденко, & Сергеева, 2021), що й визначає жанр *повісті* (у європейській термінології, докладніше див. вище), де вся пригода описується послідовно як багато подій і в просторі, і в часі. За таких умов найбільш цікавим на рівні поетики уявляється *хронотоп*.

Якщо говорити про хронотоп цієї повісті, то спочатку варто нагадати, що Тао Юаньмін був представником першої когорти художньої прози (див. вище), тобто він побачив творчі можливості слова, ще лишаючись у межах белетристики, де воно фіксувало лише фактичне – події, характери, враження, і спробував за допомогою слова створити вигаданий світ. Тож час і простір "Персикового джерела" відображають цей дуалізм – між фактичним і вигаданим, і виходить так, що хронотоп твору будується між двома полюсами, що зумовлюють рух по колу.

На рівні простору, полюсом реальності є міста Вулін і Наньян – одне згадується на початку твору, звідки герой вирушає у свою пригоду, інше – в кінці твору, де пригода обривається. У розгортанні сюжету вони маркують зав'язку й розв'язку подій. А полюсом вигадки є дивне поселення на Персиковому джерелі, заховане серед гір, яке з'являється в середині твору і з яким пов'язана кульмінація подій.

На рівні часу, полюсом реальності є часи Тайюань (376–397) за династії Дзінь (317–420), коли й відчувалося суспільно-політичне напруження, описане на початку статті – вони є часом дії в повісті, але вони ще й віддзеркалюються в часи першої імперії – Цинь, так само жорстокі й напружені, із якими асоціюють себе мешканці дивного поселення, намагаючись постати в очах прибульця реальними людьми.

А полюсом вигадки є стан безчасся, у якому перебувають мешканці дивного поселення, де нічого не відомо ні про зміну династій, ні про зміну крою одягу. І цей стан безчасся створює дивовижне враження спокою, контрастного до напруги реального світу.

Зважаючи на наявність двох таких полюсів і на рівні часу, і на рівні простору, можна висувати, що Тао Юаньмін конструює світ, у якому є місце (и topos) і звичайному, і незвичайному. І саме для того, щоб вписати друге в перше, він використовує увесь зазначений вище арсенал символіки – персики, скелі з розколинами, джерело. Це – ніби звичайні речі, але вони здатні приховувати в собі незвичайне. Проте тут ми переходимо вже на рівень змісту.

Взагалі, у світі було (і є) чимало людей, яким недостатньо бачити в речах просто речі. Тобто сприймати їх з утилітарного погляду, розумом. Вони відкрили в речах інший вимір – назвемо його естетичним, тобто цікавим серцю або, як зараз би сказали, емоційному інтелекту. Сенса цього відкриття полягає в тому, що, виявляючи в речах інший вимір, очевидно незвичайний, людина отримує можливість вийти за межі буденності. І ось ця ідея вбачається нам головною для інтерпретації сенсу мотиву Персикового джерела у творі Тао.

Насамперед зазначимо, що в китайській культурі уявлення про незвичайне й чарівне у простих речах пов'язані з даосизмом. У даосів є пантеон "потужних істот" (神人, їх ще називають *святими*), до якого входить і Королева-Матінка Сівану зі своїми персиками. Ці потужні істоти мешкають на вже згаданий вище горі Куньлунь, де досягнуто, так би мовити, верховенства права: у тому світі є чітка ієрархія з Нефритовим імператором на чолі, і всі знають своє місце і ніхто не порушує встановлених меж, тому там панує порядок (читай: мир і спокій) – наріжна ідея міфу. І ось, наважимося припустити, що, на думку Тао, саме дотримання порядку здатне зробити звичайні речі незвичайними.

Згадаймо, як описує Тао персиковий гай, куди потрапляє герой. Власне, нічого особливого в персикових деревах посеред гір немає – у Китаї це звична картина, але зауважимо цікаву деталь – наратор ніби побіжно згадує, що в гайку, куди потрапив герой, інших дерев, окрім персиків, не було, – а це вже повинне насторожити своєю ненормальністю, адже у природі рослини ростуть хаотично. Ще одна деталь – "нивки, охайно розмежовані стежками", тобто підкреслюється порядок в організації простору поселення, який відразу відзначає герой. Тому виникає враження, що це – "світле царство" (вирій, казкове царство), де живуть обрані; і вони докладають зусиль, аби підтримувати порядок у своєму середовищі – джерело миру й спокою, і не хочуть, аби інші дізналися про це місце. Тож простий смертний, кому вдалося побувати в тому царстві й вийти з нього, губить дорогу туди.

Зауважимо, всі перелічені щойно елементи твору не мали б значення для Тао Юаньміна, якби він ставив собі за мету написати утопію чи пастораль (у тому сенсі як ми розуміємо ці терміни). Проте, якщо виходити з ідеї, що у значному художньому творі не буває "зайвих" елементів, доданих туди для краси, то висновується думка, що Тао Юаньмін писав не утопію, і не пастораль, а описував інший, зазвичай недоступний людині вимір світу. Вимір, що існує по той бік звичайних речей, вимір, де зупинено плин часу, куди переселяються душі померлих, де вже немає негараздів і люди добровільно (!) обирають жити в мирі один з одним. Така інтерпретація пояснює чому в китайській традиції твір Тао розглядали насамперед як *сяошо про безсмертних*. Саме ці уявлення були ядром

сенсів, а все решта – стосунки між людьми, вписаність у природу – зумовлювалося рівнем життя, якого ці потужні істоти досягали і який ставав певним орієнтиром для простих смертних.

Отже, для часопросторової структури твору Тао характерною є наявність двох полюсів – полюсу дійсності й полюсу вигадки, завдяки чому події твору відбуваються у двох площинах – у світі реальному й світі уявному, причому останній створюється під сильним впливом даосизму. Ці світи перетинаються в досвіді героя – простого смертного, який випадково перетинає межу між ними, і тому обидва є справжніми, не утопіями (!). А досвід героя – це досвід виходу за межі буденності, яка в часи Тао поставала як стан війни й розбрату, тож була царством швидкоплинності життя.

Інший ракурс бачення цього тексту задається сучасними кількісними методами: контент-аналіз показав, що найбільш частотними словами у Тао виявилися 复 – *продовжувати, далі, більше не...* (використане п'ять разів), сполучник 便 – *відтак* й дієслово 闻 – *чути, дізнатися* (по чотири рази), і, нарешті, прийменник 遂 – *за ким та іменник 路 – дорога* (по три рази) (<https://voyant-tools.org/?corpus=78f1c29ee403634878a5844a2d40f499>).

Тож спираючись на дані про частотність використання тих чи інших слів, можемо зробити висновок, що Тао Юаньміна дуже обходила ідея повторення, повернення, циклічності, закладена в ієрогліфі 复, а це зумовлює акцент на час у хронотопі.

Можливість для цікавих інтерпретацій відкриває частотність ієрогліфа 闻, що вказує на пріоритет слухового каналу отримання інформації й дуже корелює з визначенням жанру цього твору як *повість*. Адже повість походить від (по) *відати*, тобто розповідати іншим. Також це наштовхує на думку про те, що в часи Тао Юаньміна люди більше довіряли слову сказаному, ніж написаному (Ще б пак! Історія із зарубками, які зникли на зворотному шляху, ставила під сумнів авторитет письма, але в усній оповіді героя про перебування в поселенні на Персиковому джерелі ніхто не сумнівався, навіть староста цього району відразу відправив людей на пошуки!).

Нарешті геть не дивним видається наявність слова *дорога* серед частотних слів. Дорога стає межею того дивовижного досвіду, який стається з героєм. Вона пролягає в реальному світі, але веде героя до позачасся. Вона також містить знаки, що вказують на потойбіччя, але ці знаки мають бути наслідком відповідного стану речей, а не зарубками, залишеними рукою людини. Людина повинна вміти читати ці знаки (бачити незвичайне у звичайному), тоді вона зможе збагатити свій досвід мандрівкою до потойбіччя. Частотність використання слова *дорога* може так само свідчити про важливість інших сенсів, окрім опису ідеального поселення, тобто, знову ж таки, заперечує налаштованість автора на утопію чи *пастораль*, але додає елемент пригоди як можливості вийти за межі звичного досвіду.

Отже, вирій Тао – це місце мешкання душ померлих і потужних істот (神人), потойбічний світ, світ позачасся, недоступний у своєму порядку, мирі й спокої простим смертним, незвичайний світ, який, утім, вписаний у звичайний, тож розкриває можливості тимчасового виходу за межі буденності із її війнами й безладом і долучення до царства миру і спокою, тобто вирію.

Вирій Ван Вей. Видатний поет епохи Тан Ван Вей жив у геть іншому соціально-політичному контексті – майже все його доросле життя припало на роки правління танського імператора Сюаньдзона (712–756), коли

Китай, як вважається, увійшов у часи відносно політичної стабільності¹ й переживав розквіт економіки та культури. Окрім того, Ван Вей мав інший, порівняно з Тао Юаньміном, світоглядний базис – він був прихильником буддизму, тож шукав у житті не довголіття чи безсмертя, а виходу за межі колеса страждань. Це дуже сильно відчувається у його поезії, хоча китайські дослідники визначають і його твори як пастораль – вони вживають термін *пейзажна пастораль* (山水田园诗 <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E7%B4%B4/37558>).

Проте, мотив Персикового джерела виявляється цікавим і для буддиста в часи стабільності, але Ван Вей переспівує історію Тао засобами іншого роду літератури – лірики, відповідно його варіант мотиву вкладається в

композиційно-мовленнєву форму опису, призначеного відображати зовнішні ознаки дійової особи або обстановки дії (Гайденок, & Сергеева, 2021), і зосереджується не на викладенні багатьох подій, а на презентації багатьох образів. Тож із погляду хронотопу спостерігаємо тут переміщення акценту з часу (як було в Тао) на простір, і дещо збільшується кількість дієслів, що описують відчуття й інтелектуальну діяльність (爱、坐看、不知、不见、望、看, визначимо їх як **статичні дієслова**, докладніше див. табл. 1) за рахунок дієслів, що описують дії й події (捕、行、逢、夹、穷、尽、舍、入, визначимо їх як **динамічні дієслова**, докладніше див. табл. 1):

Таблиця 1

Розподіл дієслів у творах Тао Юаньміна та Вана Вей (виділено динамічні дієслова)

Дієслова у творі Тао	Дієслова у творі Вана
Дорога до джерела: 捕-行-忘-逢-夹-无-异-行-欲-穷-尽-得-有-舍-入-通-行-有-交通-闻-往来-种作-如	Дорога до джерела: 逐-爱-夹-坐-看-知-行-见-行-开-望-看-携-入-散
Опис поселення: 见-惊-问-来-答-还-设-杀-作-闻-有-来-问讯-云-避-率-来-出-隔-问-是-不知-有-论-言-闻-叹-延-至-出-停-辞-去-语-云-道	Опис поселення: 传-改-住-起-出-喧-闻-来-集-引-还-问-扫-开-乘-入-避-去-至-还-知-有-望-疑-闻-见-尽-思-出-论-隔-辞-游衍
Повернення: 出-得-扶-志-及-诣-说-遣-往-寻-迷-得-闻-往-终	Повернення: 谓-经过-迷-知-来-变-记-入-到-来-是-辨-寻
Всього нараховано дієслів: 73 од	Всього нараховано дієслів: 61 од
<u>Динамічні дієслова</u> (позначають що відбувається в зовнішньому світі): 44 од (60 %)	<u>Динамічні дієслова</u> (позначають що відбувається в зовнішньому світі): 35 од (57 %)
<u>Статичні дієслова</u> (позначають що відчувається у внутрішньому світі): 29 од (40 %)	<u>Статичні дієслова</u> (позначають що відчувається у внутрішньому світі): 26 од (43 %)

Отже, хоча в обох творах домінують динамічні дієслова (вбачаємо в цьому вплив мотиву, адже він фіксує динамічну ситуацію пригоди, як було зазначено вище), відсоток статичних дієслів у творі Ван Вей збільшується (а в цьому вбачаємо вплив КМФ), і навіть це незначне збільшення вже створює враження, що його оповідач постійно плутає описи нових місць, через що подекуди навіть трапляється порушення логіки викладу – як от згадка про Вулін аж у середині твору або інформація про поселенців ще до згадки про те, що між героєм і ними відбувся діалог і він щось від них дізнався. Через це створюється загальне враження "статисти" в розгортанні твору.

Можемо припустити, що так перерозподілився динамічний потенціал мотиву, змушуючи поета Ван Вей описувати простір не через речі, а через дії з цими речами. Показовими в цьому плані є уривки, де, власне, описується поселення – якщо Тао описує нам що там є: *він побачив широку рівнину з розкиданими по ній охайними хатинками. Були там і гарненькі нивки, і красивий ставок, і тutowі дерева з бамбуком. Нивки були охайно розмежовані стежками, а з села чувся гавкіт собак і кукурікання півнів. На землі працювали люди, але одягнені вони були так дивно, ніби якісь нетутешні. Усі вони – від маленьких дітей з пасмочками волосся на скронях до древніх старців, у яких аж сивина пожовтіла від часу, – мали задоволений і радісний вигляд, і єдиний рух тут міститься в згадці, що "люди працювали", то Ван Вей підходить до опису по-іншому: *Джерело це Вулінське стало їм спільним домом. Тут поля і садки розбивали наново. І тепер господарства вони вдень доглядають, а коли зійде місяць, йдуть собі спочивають... Свої ж вулички рівні підмітають щоранку, ждуть із річки надвечір**

лісорубів й рибалок, тобто він описує не що там є, а що люди роблять.

Проте в такому разі найбільш цікавим з погляду поезики виявляється вже не хронотоп, а система образів, тож розглянемо її докладніше, розпочавши зі статистичних даних.

Вони такі: текст Ван менший за обсягом – 224 ієрогліфа, але з них 6 разів зустрічається ієрогліф 山 (гори), чотири рази – 云 (хмари), тричі ієрогліфи 水 (вода) й 入 (проникати всередину), також двічі трапляється прикметник 青 (темний) (<https://voyant-tools.org/?corpus=78809eb5f5a56d3d68aee5195fed7624>).

Як бачимо, частотні слова тут геть інші, ніж у Тао. Ще цікавішим є той факт, що в Тао більшість частотних слів були дієсловами, і трапився лише один іменник – дорога, а у Ван навпаки: більшість частотних слів – іменники, і лише одне дієслово! Це, по-перше, корелює з думкою про перемикання хронотопу з часу (через розгортання дії) на простір (через розгортання образів), а по-друге, власне, відразу ж висвітлює ключові образи.

Отже, гори. У Тао цей ієрогліф зустрічається двічі – відразу ж на початку твору: *"Гай закінчився біля джерельця, що витікало з-під гори, а в тій горі була невелика розколина, крізь яку ніби пробивалося світло"*. Як ми вже з'ясували вище, Тао мав на увазі гору Куньлунь як вісь світу. У Ван гори з'являються раніше – рибалка бачить їх вже по дорозі до джерела: *"Розглядався на гори. Милувався весною"*, і їх можна розуміти як звичайні, буденні гори. Потім він опиняється біля тієї, вже закріпленої в нашому мотиві гори як вісі світу, яка тепер, з огляду на буддистський світогляд автора, асоціюється вже не з горою Куньлунь, а, можливо, з горою Сумеру – це теж

¹ Звичайно, внутрішньо-політичні інтриги завжди були, тож не забуваємо про повстання Аня Лушаня, що вибухнуло під кінець правління Сюаньдзона, однак воно більше виглядає "розбірками еліт", ніж загальнонаціональним лихом, тим більше, що Танам зрештою вдалося його придушити.

вісь світу, лише в індійській космології, хоча сам автор ніяк не маркує перехід з даоських до буддійських уявлень, тож розглядатимемо таку інтерпретацію як одну з можливих. Проте важливість саме цього місця й цієї гори підкреслюється ще й тим, що ієрогліф *гора* тут зустрічається двічі. А далі, коли герой знову опиняється по цей бік межі між світами, гори згадуються ще тричі, але це вже ті самі звичайні, буденні гори, які супроводжували його дорогою до Персикового джерела й серед яких він намагається знову відшукати дорогу туди.

Отже автор рясно вкриває свій простір горами, які постають тут не лише як вісь світу, але і як охоронці цього священного простору від буденних очей, забезпечуючи йому, через відокремленість від світу, стабільність і спокій. Можемо прочитати в цьому і прагнення автора-буддиста до усамітнення та відсторонення від марноти буденного світу.

Далі хмари – в Тао не зустрічаються, але Ван активно використовує цей образ у своєму описі, завдяки чому створюваний ним простір підноситься вгору, до верхівок гір і, очевидно, подалі від буденності. Особливо яскраво цей образ "працює" у строфі "日出云中鸡犬喧" (досл. *зі сходом сонця поміж хмар чується галас курей і собак*)¹, тобто Ван бачить своє дивне поселення на верхівці священної гори серед хмар (100 % вирій!), і це відрізняє його від Тао. Тобто хмари у Ван постають сигналом, або ознакою, горішнього світу. І це – важлива відмінність від концепції Тао, адже тепер незвичайний світ уже НЕ вписаний у звичайний, він підноситься над ним. Таке переосмислення концепції вірию, цілком імовірно, було пов'язане з буддизмом – адже, як відомо, Будда досягнув просвітлення теж у горах, на самоті, тож образ хмар у сусідстві з образом гір навіюють висновок про те, що сенс використання мотиву Персикового джерела у Ван Вея – показати шлях до звільнення від страждань через піднесення над буденністю.

Нарешті, ще один частотний ієрогліф – вода (水) – у Ван Вея в усіх випадках означає, власне, шлях по воді, або ж річку/струмок, і не виходить за межі тієї символіки, що була описана вище. Цікаво лише зазначити, що в Тао цей ієрогліф трапляється лише один раз і то в ролі прикметника – водяне джерело (水源), а на позначення шляху по воді використовується слово 溪 (струмок); у Ван воно теж є, ще й з усталеним епітетом – 青溪 (темний/синій струмок), проте воно означає тільки той струмок, який витікає із джерела.

Серед нечастотних ієрогліфів зауважимо 松 (сосна), адже він створює асоціацію з відлюдницьким життям, сприятливим для досягнення стану просвітлення й внутрішньої рівноваги, тому виглядає не випадковим у Ван й відрізняє його картину поселення від Тао. Ван пише: "月明松下房栊静" (досл. *коли сходить ясний місяць, у будинках під соснами западає тиша*), тобто він поселяє своїх дивних людей під соснами (дикорослими деревами), хоча у Тао згадувалися лише шовковиці й бамбук (тобто окультурені або так чи інакше вписані в культурний простір дерева) й охайно розмежовані поля. Власне, бамбук у Ван теж згадується, але шовковиці – зникають. Отже, в описі будинків під соснами, що стоять у повній тиші, прочитується ідеал буддиста, сенсом життя якого є звільнення від страждань і досягнення стану внутрішнього спокою.

Нарешті зазначимо, що у Ван Вея чітко вербалізується концепт вірию – він прямо говорить: *Що у вирій*

потрапив, він і не сумнівався, вживаючи тут слово 灵境 = *чарівні краї*, а також пише, що потрапивши в це місце, поселенці 成仙, тобто стали безсмертними. Отже, буддист Ван Вей актуалізує не міфи (神话, як Тао), а легенди (仙话), що до асоціації з горою Куньлунь-Сумеру і Королевою-Матінкою Заходу додає асоціацію про острівці безсмертних (仙地) – такі як Пенлай (蓬莱) чи Інджов (瀛洲), куди, в уявленнях китайців, потрапляли люди, які навчилися долати фізичні межі свого організму, що обумовлюють його смерть, і досягли так званого довголіття (长生不死 = довге життя без смерті). Ці безсмертні (仙人), або *нетлінні*, як пропонується перекладати це поняття українською мовою, потрапивши на ті острівці, звичайно, переходили на інший рівень стосунків, коли якісь війни чи насилля над особистістю були просто непотрібними.

Зауважимо, що уявлення про такі острівці формуються ще в народних легендах (道教, 1997, с. 153), і, на перший погляд, теж можуть сприйматися як утопія (бо ж фантазія!), однак зауважимо, що в усіх тих історіях ішлося про стосунки людини і природи, а не людини і людини, а всі ті нетлінні – самітники, тому про побудову моделі соціальних відносин їм не йшлося. Хоча, звичайно, самітницьке життя на природі й подолання обмежень часу і простору, а також влада над природою самі по собі можуть виглядати доволі привабливими і сприйматися як ідеал життя. Тож цілком імовірно, що буддист Ван Вей знайшов у цих народних легендах, що лягли в основу даосизму, точку дотику зі своїми ідеалами життя.

Тепер підсумуємо: створюючи свою концепцію вірию, Ван Вей спирається на проявлений вже у творі Тао інваріант мотиву Персикового джерела, однак інтерпретує його з погляду буддиста, тому його вирій виявляється піднесеним над буденністю, а вихід за межі буденності тут розуміється не як пригода, а як шлях до внутрішнього спокою і звільнення від страждань.

Вирій Лай Шенчваня. Нарешті неспростовним доказом невичерпності потенціалу сенсів мотиву Персикового джерела в китайській літературі є п'єса сучасного тайванського драматурга Лай Шенчваня "Таємне кохання на Персиковому джерелі" (2006), написана через 1,5 тис. років після Тао Юаньміна. Оскільки тепер мотив було перенесено в поле драми, ядром якого на рівні поетики є дія (вчинок, конфлікт), він втілювався знову в геть іншій композиційно-мовленнєвій формі – розмірковування, комунікативним завданням якого є дійти логічним шляхом до нового судження (Гайденок, & Сергеева, 2021, с. 50). Тобто роз'яснимо: у драмі автор не викладає (не оповідає і не зображує) читачеві висновків, він показує дії, змушуючи читача міркувати над ними (чому все відбувається саме так?) і робити висновки самостійно. Відповідно, для Лай Шенчваня постав виклик – показати на сцені послідовність подій, закладених у мотиві.

Виведення мотиву на сцену зумовило багато змін і трансформацій, і насамперед воно вивело "на світло рамп" людей – адже драма так чи інакше покладається на дійових осіб. Як пам'ятаємо, у творі Тао був один головний персонаж – рибалка, і його професія – це єдине, що нам про нього відомо, тобто для Тао він був потрібен як носій імпульсу пригоди (агент), а не як носій унікального внутрішнього світу (особистість). Власне, вище вже зауважувалося, що Тао потрібна була його професія, щоб обґрунтувати потрапляння звичайної людини на витоки річки до незвичайного Персикового джерела. Тож у

¹ у запропонованому як додаток до статті перекладі цей образ, на жаль, не вдалося відтворити, вийшло "І тепер господарства вони вдень доглядають..."

Тао Юаньміна цього персонажа складно назвати навіть типовим, точніше – він безособовий, втілення певної поетичної функції (рушій сюжету). Звичайно, у творі Тао згадуються й інші люди – мешканці дивного поселення, староста губернії, добродій з Наньяна, але всі вони так само безособові (хіба що цей останній, добродій, трохи увиразнюється, бо ми знаємо його ім'я і те, що він дуже цікавився пошуками дивного поселення, а зацікавлення – це вже якийсь натяк на індивідуальність) і потрібні автору не як персоналії, а як функції у тканині твору.

Проте у драмі мусили діяти персонажі, тому Лай Шенчвань, по-перше, персоналізує рибалку, дає йому ім'я – так з'являється майстер Тао¹, а по-друге, створює навколо нього любовний трикутник – у нього з'являється дружина Чвеньхва, а в неї, у свою чергу, коханець – домовласник Юань. Такий хід створює умови для розгортання конфлікту, потрібного в драмі, й уможливорює відповідь на запитання – "навіщо рибалка поплав до того місця", тобто виникає аргумент (КМФ міркування!) на пояснення дій персонажа. Виявляється, він поплав туди (а Персикове джерело в діалогах персонажів постає як небезпечне місце на витоках річки), щоб утекти від побутових проблем подружнього життя!

У п'єсі Лай підтверджується також ідея про те, що дивне поселення на Персиковому джерелі – це країна мертвих, адже щоб потрапити туди, персонажі (всі троє) нібито накладають на себе руки в кінці четвертого акту. Також не випадковою є сцена з розпиванням горілки в цьому акті – вона створює підозри, що горілка була отруйною, і саме від того, імовірно, помирають Чвеньхва та домовласник Юань.

З іншого боку, цілком у стилі постмодернізму, Лай Шенчвань нашаровує на цей старий сенс, заявлений ще в Тао Юаньміна, нові сенси: білі одежі мешканців дивного поселення натякають не лише на смерть (білий – колір жалоби в китайській культурі), але й на психікацію, а майстер Тао сприймається там як людина з психічним розладом на ґрунті подружньої зради. Отже, по-перше, розминаються межі поняття "смерть" і читачів запрошують поміркувати над тим, де є межа між нормальністю, ненормальністю і смертю, а по-друге, питання про звичайність/незвичайність переводиться у площину звичності/незвичності (тобто нормальності/ненормальності), більш актуальну для сучасної людини. Читачеві пропонується поміркувати над тим, як звички й норми (знову – буденність!) визначають нас і наше життя.

Отже, бачимо як мотив Персикового джерела модифікується для сцени – набувають значення не перебіг подій чи опис місць, а місця стику ланок мотиву, де дія зупиняється й докладно розглядається чому сталася кожна з ланок, закладена в мотив. Між іншим, власне ланцюг подій у мотиві глядачам нагадує сам майстер Тао, цитуючи зі сцени твір Тао Юаньміна², але діють персонажі так, щоб пояснити, чому він поплав на ті витоки (бо його туди нібито виштовхує невірна дружина), чому опинився в тому поселенні (бо нібито помер (можливо в емоційно-психологічному сенсі), не витримавши зради дружини), чому зрештою повернувся звідти (бо в конфлікті між пересічним та ідеальним він усе ж таки обирає справжність, нехай і з проблемами, на противагу ідеалу) тощо. Відповіді на всі ці чому? глядач отримує, міркуючи над діями персонажів на сцені. Закономірно, що перехід до іншого роду літератури викликав суттєві зрушення в

жанровій площині, що відобразилось і в назві – з неї також зник жанровий показник.

З погляду тематики зауважимо, що для Лай місцевість на Персиковому джерелі – це можливість втечі від буденності й можливість пожити в ідеальному світі. Тобто можна ще простежити як змінилися з часом уявлення про вирій – тепер це місце, де не буде токсичних людей.

На концептуальному рівні п'єси Лай теж є цікавою й оригінальною. Насамперед звертаємо увагу на слово 上游 (витоки), яке замінило (в діалогах, але не в назві твору) слово 源 (джерело). На поверхні це має суто мовне пояснення – двоскладове, воно робить мову персонажів більш природною для сучасності й таким чином вписує сам мотив у сучасність, але є і глибший сенс – майстер Тао потрапляє до Персикового джерела, плывучи проти течії, а це показує його характер, і таким чином він перестає бути функцією сюжету, а стає героєм з індивідуальними рисами. Важливим також є слово 尘世 (пересічний, або буденний, світ) – місце конфліктів і труднощів як абсолютна протилежність Персиковому джерелу. Також показовими є два дієслова (закономірно для драми!): 追寻 (прагнути), яке вербалізує прагнення Майстра Тао до ідеального життя, що, зрештою, призводить до шкодування за "неможливістю повернутися", та, власне, 回不去 – неможливість повернутися: коли Майстер Тао повертається до Вуліну, він виявляє, що не може знову вписатися в реальність, і Персикове джерело стає для нього чимось навіки прихованим.

Тож для Лай Шенчваня Персикове джерело, або ж вирій, – це не пошук незвичайного у звичайних речах, не місце звільнення від страждань і турбот буденності, а спосіб знайти себе справжнього у світі прагнення до ідеальних сутностей.

Дискусія й висновки

Отже, у цій статті, присвяченій мотиву Персикового джерела/вирію в китайській літературі, було актуалізовано термін *мотив* у літературознавстві як найпростішу одиницю оповіді, що рухає сюжет – так його визначає зокрема Р. Пархоменко (Пархоменко, 2022), а також переглянуто визначення терміну *утопія*, закріплене в довідкових джерелах, зокрема в "Словнику літературознавчих термінів авторства" В. Лесина й О. Пулинця (Лесин, & Пулинець, 1965), і запропоновано його звучення – до творів, у яких автори формально зображують місце, якого не існує, але на рівні змісту обговорюють питання влади. Після цього зроблено висновок, який суперечить поширеній думці, зокрема й серед дослідників літературознавців, наприклад у Джана Лонсі (Zhang, 2022), про те, що Тао Юаньмін писав утопію – ні, розглянуті в цій статті твори – як твір Тао, так і його подальші переспіви – не є утопіями, бо в них на змістовому рівні розглядаються інші проблеми: Тао Юаньмін бачив в історії про Персикове джерело можливість змалювати пригоду й показати, що в цьому звичайному світі існує багато незвичайного, зокрема можна втекти від війн і розбрату, Ван Вей розвинув її в іншому ключі – спробував показати, що навіть у мирні часи внутрішній спокій і звільнення від страждань варто шукати через працю й духовне піднесення, а Лай Шенчвань звертається до цього вже "сивого" мотиву, щоб увиразнити прірву між буденним й ідеальним світами. Узагальнено ці відмінності змістового рівня творів представлені в табл. 2, так само, як і відмінності на рівні поетики:

¹ Показове, між іншим, прізвище, бо означає "вивуджувати, вилуплювати щось із води".

² Тут, між іншим, можна ще поміркувати над тим, чи не замислював Лай Шенчвань в образі майстра Тао втілити психологічний портрет самого Тао Юаньміна? Їхні прізвища звучать однаково, але пишуться різними ієрогліфами...

Таблиця 2

Ключові формально-змістові характеристики творів на мотив Персикового джерела

Твір	Тао Юаньміна	Ван Вей	Лай Шенчваня
на рівні поезики			
рід літератури	проза	лірика	драма
КМФ	оповідь	опис	міркування
спосіб розгортання мотиву	послідовність подій	послідовність образів	послідовність реплік
хронотоп	акцент на час	акцент на простір	акцент на момент ("тут і зараз")
тип оповідача	3-особовий наратор	ліричний герой (теж у 3-й особі)	персонажі
на рівні змісту			
мета мандрівки	пошук незвичайного	пошук замкненого для марноти місця	пошук психологічної стабільності

Що ж до спільних елементів – і змістових, і формальних, – цього мотиву, то вони розглядалися як складові його інваріанту, який було окреслено так:

- *на формальному рівні* – як послідовність подій: дорога по воді + Персиковий гай + джерело і скеля з розколиною + дивне поселення по той бік розколини + дорога назад із зарубками + втрата дороги;

- *на змістовому рівні* – як ідея про вихід за межі буденності.

Ця остання – ідея про вихід за межі буденності – уявляється ключем для розкриття секрету популярності мотиву – адже в усі часи знаходяться люди, охочі подолати ці межі, лише в різні часи вони по-різному розуміють, що таке буденність, і от мотив Персикового джерела/вирію має достатню гнучкість, щоб показати читачам їхню буденність і подарувати мандрівку за її межі.

Насамкінець наголосимо, що мотив Персикового джерела в китайській літературі не обмежується лише цими трьома творами. Наприклад, про нього згадує сучасник Ван Вей Лі Бай (李白) у 31-му вірші із серії "59 віршів у стародавньому стилі" ("古风五十九首"). Його переповідає й інший поет епохи Тан – Джан Сю (张旭), у вірші, що називається "Струмок серед квітів персика" ("桃花溪"), прозову версію цього мотиву пропонує письменник ХХ ст. Шень Цонвень (沈从文) у повісті "Прикордонне містечко", ("边城"). Також переосмислює інший сучасний письменник Ге Фей (格非) у творі "Людські обличчя серед квітів персика" ("人面桃花") та ін. Тож визначення й опис інших його варіантів можна продовжувати. Навіть якщо зупинитися лише на них, то запропоновані у статті інтерпретації – невичерпні, і можна зауважити, що й вони потребують подальших досліджень.

Джерела фінансування. Це дослідження не отримало жодного гранту від фінансової установи в державному, комерційному або некомерційному секторах.

Список використаних джерел

- Білоус, П. (1998). *Українська пам'ятницька проза: історія жанру*. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Бусел В. Т. (Ред.). (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. ВТФ "Перун".
- Гайдено, Ю., & Сергеева, О. (2021). До проблеми визначення композиційно-мовленнєвих форм. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 1(50), 50–53.
- Гром'як, Р., Ковалів, Ю., Теремко, В. (2006). *Літературознавчий словник-довідник*. Видавничий центр "Академія".
- Жайворонок, В. (2006). *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Довіра.
- Задорожний, В. (2009). До етимології слів обрій і вирій. *Мовознавство*, 5, 44–53.

Ісаєва, Н. (2008). *Жанрова система сяшо (класичний період III–XIX ст.)*. Видавництво "Автореферат".

Креготень, В. (Ред.). (1963). *Байки в українській літературі XVII–XVIII століття*. Видавничство Академії наук Української РСР.

Лесин, В., & Пулинець, О. (1965). *Словник літературознавчих термінів*. Радянська школа.

Лесин, В., & Пулинець, О. (1971). *Словник літературознавчих термінів*. Радянська школа.

Овчаренко, С. (1998). *Інформаційність жанру*. Астропринт.

Пархоменко, Р. (2022). Основні тенденції наукового осмислення поняття "мотив": функціональний аспект. *Молодий вчений*, 2(102), 99–103.

Шекера, Я. (Ред.). (2010). *Хрестоматія китайської літератури (III–VI століття)*. ВПЦ "Київський університет".

Robinet, I. (1997). *Taoism: Growth of a Religion*. Stanford University Press.

Schipper, K. (1993). *The Taoist Body*. University of California Press.

Zhang, Longxi (2002). The Utopian Vision, East and West. *Utopian Studies*, 13(1), 1–20. <https://www.jstor.org/stable/20718406>

道教与传统文化 (1997). 中华书局.

References

Bilous, P. (1998). *Ukrainian Pilgrimage Prose: A History of the Genre*. Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine named after T. H. Shevchenko [in Ukrainian].

Busel, V. T. (Ed.). (2005). *Comprehensive Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language*. VTF "Perun" [in Ukrainian].

Haidenko, Yu., & Serheieva, O. (2021). On the Issue of Defining Compositional and Speech Forms. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology*, 1(50), 50–53 [in Ukrainian].

Hromyak, R., Kovaliv, Y., & Teremko, V. (2006). *Literary Studies Reference Dictionary* (2006). Publishing Center "Academia" [in Ukrainian].

Isaieva, N. (2008). *The Genre System of Xiaoshuo (Classical Period, 3rd–19th Centuries)*. Avtoreferat [in Ukrainian].

Krekoten', V. (Ed.). (1963). *Fables in Ukrainian Literature of the 17th–18th Centuries*. Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

Lesyn, V., & Pulynets', O. (1965). *Dictionary of Literary Terms*. Radianska shkola [in Ukrainian].

Lesyn, V., & Pulynets', O. (1971). *Dictionary of Literary Terms*. Radianska shkola [in Ukrainian].

Ovcharenko, S. (1998). *Informationality of the Genre*. Astroprint [in Ukrainian].

Parhomenko, R. (2022). Main Trends in the Scholarly Understanding of the Concept of "Motif": A Functional Aspect. *Molody vcheny*, 2(102), 99–103 [in Ukrainian].

Robinet, I. (1997). *Taoism: Growth of a Religion*. Stanford University Press.

Schipper, K. (1993). *The Taoist Body*. University of California Press.

Shekera, Ya. (Ed.). (2010). *Anthology of Chinese Literature (3rd–6th Centuries)*. Publishing and Printing Center "Kyiv University" [in Ukrainian].

Taoism and Traditional Culture (1997). Zhonghua shuju.

Zadorozhny, V. (2009). On the Etymology of the Words "Obriy" and "Vyriy". *Movoznavstvo*, 5, 44–53 [in Ukrainian].

Zhavoronok, V. (2006). *Symbols of Ukrainian Ethnoculture: A Reference Dictionary*. Dovira [in Ukrainian].

Zhang, Longxi (2002). The Utopian Vision, East and West. *Utopian Studies*, 13(1), 1–20. <https://www.jstor.org/stable/20718406>

Отримано редакцією журналу / Received: 09.06.25

Прорецензовано / Revised: 02.08.25

Схвалено до друку / Accepted: 29.10.25

Nadiia KIRNOSOVA, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0001-7721-5630

e-mail: n.kyrnosova@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE POETICS OF THE PEACH BLOSSOM SPRING MOTIF IN CHINESE LITERATURE

Background. The story of a fisherman's journey to the Peach Blossom Spring, where he discovers a strange and different world, has been present in Chinese literature for over 1,500 years and has not lost its appeal to literary creators. This lasting fascination calls for deeper scholarly attention, yet in Ukraine, such studies remain scarce. The aim of this article is to help fill this gap by exploring the poetics of the Peach Blossom Spring motif. The analysis is based on three literary works from different historical periods and genres: Tao Yuanming's prose tale "The Record of

the Peach Blossom Spring", Wang Wei's poetic adaptation "Journey to the Peach Blossom Spring", and the stage play "Secret Love in Peach Blossom Land" by Stan Lai (Lai Shengchuan).

Methods. Since the study of motif poetics involves examining both formal and semantic aspects, a wide range of methods was employed. To assess the applicability of European literary terms to Chinese texts, methods of definition validation and conceptual analysis were used. To identify the invariant core of the Peach Blossom Spring motif, functional and distributional analyses were applied. The functional approach helped to clarify the roles of various symbols (such as the peach, river, etc.) and highlight the key ones, while distributional analysis revealed the placement and recurrence of these elements across the selected texts. Additionally, a structural-poetological approach was used to identify genre and narrative characteristics, chronotopes, and compositional-speech forms specific to each version of the motif. An interpretative method was also employed to uncover the meanings embedded by each author. Furthermore, content analysis was used to identify key ideas and concepts in the texts, and a comparative method was applied to determine similarities and differences in their poetics.

Results. Among the most studied aspects of Peach Blossom Spring poetics is the genre of Tao Yuanming's work. In Chinese literary taxonomy, it is typically classified as a xiaoshuo about immortals, and in European terms, as a utopia or pastoral. However, this article suggests revisiting this categorization and viewing it as a narrative tale in light of the genre marker *ji* (記) in the title.

The article outlines the invariant core of the Peach Blossom Spring motif, which includes: a waterway journey, a peach grove, a spring and a cracked cliff, a mysterious settlement beyond the crack, a return path marked with notches, and the subsequent loss of the way back. This journey is interpreted as a symbolic escape from everyday life.

Differences among the motif's versions are shown to depend both on the literary genre (prose, poetry, or drama) and on the authors' worldviews (Daoism, Buddhism, or modern psychological science). Genre choice influenced the compositional-speech form (narrative, description, or reflection), while worldview affected the motif's meaning: a brush with the extraordinary, a chance to rise above the mundane, or the search for one's true self in a world of ideal aspirations.

Conclusions. The study identifies an invariant structure and three genre-based variants of the Peach Blossom Spring motif, each shaped by different socio-historical contexts. The motif is noted to be conceptually close to the Ukrainian notion of *vyriy* (a mythical paradise-like land). The article demonstrates how transferring the motif into another literary genre affects its compositional-speech form, which in turn determines key poetic parameters such as chronotope and narration. On the semantic level, the central idea of transcending the ordinary proves capable of resonating with audiences across different historical periods, which likely explains the motif's enduring popularity.

Keywords: Chinese literature, compositional-speech form, motif, narration, Peach Blossom Spring, xiaoshuo, utopia, chronotope.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.