

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДИНЬ Оксана Василівна

УДК 821.353.1-1.09Чілачава Р.:303.446.2(477:479.22)(043.2)

ДИСЕРТАЦІЯ
ТВОРЧІСТЬ РАУЛЯ ЧІЛАЧАВИ В КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКОГО МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Спеціальність 035 – Філологія
Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____Динь О.В.

Науковий керівник: АСАДЧИХ Оксана Василівна, д. пед. н., проф.

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Динь Оксана Василівна. Творчість Рауля Чілачави в контексті українсько-грузинського міжкультурного діалогу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2026.

Постать Р. Чілачави є унікальним прикладом «транскультурної особистості», чий творчий шлях демонструє органічне поєднання грузинської ментальної основи з глибоким засвоєнням українського культурного простору.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю цілісного філологічного аналізу доробку митця не лише як окремого явища, а як складної системи, що охоплює авторську поезію, мистецький переклад та автопереклад. Дослідження імагологічних рефлексій та інтертекстуальних зв'язків у його творах дозволяє глибше зрозуміти механізми формування етнонаціональної ідентичності в умовах білінгвізму та міжкультурної комунікації.

Методологія дослідження ґрунтується на засадах сучасної компаративістики: імагології, інтертекстуального аналізу; а також теорії культурного трансферу, що забезпечує можливість розглядати переклад як поліструктурний акт міжкультурної комунікації, у межах якої взаємодіють автор, перекладач та реципієнт. У роботі застосовано компаративний (порівняльний) метод, метод імагологічного аналізу, герменевтичний метод, текстуально-описовий та функціональний методи, метод структурно-семантичного аналізу, біографічний метод, системний підхід.

Об'єктом дослідження є поетичні збірки та численні перекладні цикли Р. Чілачави (зокрема переклади Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки). **Предметом** – особливості рецепції та трансформації художніх кодів у процесі

діалогу української та грузинської культур. **Мета дослідження** полягає у визначенні ключових домінант творчості Рауля Чілачави в контексті українсько-грузинського міжкультурного діалогу. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки автоперекладу як форми інтерсуб'єктивності, формулюванні індивідуальних перекладацьких кодів митця та уточненні категорії «етнонаціональна ідентичність» у порівняльній проекції. **Практичне значення** результатів полягає у можливості їх використання у курсах із компаративістики, перекладознавства та картвелології, а також у видавничій практиці при підготовці двомовних видань.

У першому розділі розглянуто еволюцію міжлітературного діалогу в контексті сучасної компаративістики. Проаналізовано теорії мультикультуралізму та транскультуралізму, що дозволило визначити концептуальні межі дослідження творчості митця, який існує на перетині двох культур. Обґрунтовано роль художнього перекладу як форми національно-культурного діалогу та систематизовано ключові методи компаративного аналізу (імагологічний, герменевтичний, структурний), що застосовуються в роботі.

У другому розділі досліджено історичний та сучасний стан українсько-грузинських літературних взаємин, визначено місце Р. Чілачави в цій системі. Виокремлено та схарактеризовано моделі формування етнонаціональної ідентичності поета, висвітлено процес його становлення як «транскультурної особистості». Проаналізовано біполярність художнього світу автора, де грузинська ментальна основа та український культурний досвід утворюють складний естетичний синтез, а також виявлено способи художнього втілення цієї взаємодії в тексті.

У третьому розділі досліджено перекладацький доробок митця, розкрито специфіку автоперекладу.

Результати дослідження демонструють: Унікальність транскультурної моделі Р. Чілачави, яка базується на органічному поєднанні грузинського світовідчуття з глибокою інтеграцією в український інтелектуальний контекст, що дозволяє класифікувати його постать як репрезентативну для сучасного метакультурного простору. Еволюційну динаміку імагологічного топосу України: від початкової рецепції канонічних образів української класики (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки) до формування власної художньої філософії, де Україна постає не як «чужий», а як «інтериоризований інший» простір. Специфіку перекладацького методу митця, що ґрунтується на стратегії культурної медіації. Виявлено, що Р. Чілачава застосовує гнучке поєднання доместикації та форенізації, що забезпечує адекватну рецепцію українського слова грузинським читачем при збереженні національного колориту першотвору. Функціональну роль автоперекладу як особливого механізму самоінтерпретації, що дозволяє митцеві нівелювати мовні бар'єри та реалізувати цілісність власного художнього світу в білінгвальному середовищі. Дієвість системного підходу до вивчення міжлітературних зв'язків, де переклад розглядається не лише як філологічний акт, а як потужний інструмент культурного трансферу, що збагачує обидві національні традиції.

Ключові слова: грузинська література, компаративістика, дискурс, діалог культур, переклад, адаптація, форенізація, перекладацькі стратегії, перекладацькі трансформації, етнонаціональна ідентичність, мультикультуралізм, автопереклад, переклад.

ABSTRACT

Dyn Oksana Vasylivna. The Works of Raul Chilachava in the Context of Ukrainian-Georgian Intercultural Dialogue. – A qualification scholarly work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Philology (PhD), Speciality 035 Philology. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2026.

The figure of R. Chilachava is a unique example of a «transcultural personality», whose creative path demonstrates an organic combination of the Georgian mental foundation with a deep assimilation of the Ukrainian cultural space. **The relevance of the work** is determined by the need for a holistic philological analysis of the artist's legacy not only as an isolated phenomenon but as a complex system encompassing original poetry, literary translation, and self-translation. The study of imagological reflections and intertextual links in his works allows for a deeper understanding of the mechanisms of ethno-national identity formation in conditions of bilingualism and intercultural communication. **The aim of the the dissertation** is to conduct a comprehensive analysis of Raul Chilachava's creative work within the context of the Ukrainian-Georgian intercultural dialogue.

The methodological framework of study is based on the principles of modern comparative studies: imagology, intertextual analysis, and the theory of cultural transfer, which enables the consideration of translation as a polystructural act of intercultural communication involving the interaction of the author, translator, and recipient. The work employs the comparative method, imagological analysis, the hermeneutic method, textual-descriptive and functional methods, structural-semantic analysis, the biographical method, and a systems approach.

The object of the study is the poetry collections and numerous translation cycles of R. Chilachava (specifically translations of T. Shevchenko, I. Franko, and Lesya Ukrainka). **The subject** is the peculiarities of the reception and transformation of

artistic codes in the process of dialogue between Ukrainian and Georgian cultures. **The scholarly novelty of the study** lies in identifying the specifics of self-translation as a form of intersubjectivity, formulating the artist's individual translation codes, and clarifying the category of «ethno-national identity» in a comparative perspective. **The practical significance** of the results lies in the possibility of their use in courses on comparative literature, translation studies, and Kartvelology, as well as in publishing practice for the preparation of bilingual editions.

In the first chapter, the evolution of interliterary dialogue is considered in the context of modern comparative studies. The theories of multiculturalism and transculturalism are analyzed, allowing for the definition of the conceptual boundaries of the study of an artist existing at the intersection of two cultures. The role of literary translation as a form of national-cultural dialogue is substantiated, and key methods of comparative analysis (imagological, hermeneutic, structural) applied in the work are systematized.

In the second chapter, the historical and contemporary state of Ukrainian-Georgian literary relations is examined, and R. Chilachava's place in this system is defined. Models for the formation of the poet's ethno-national identity are identified and characterized, highlighting the process of his development as a «transcultural personality». The bipolarity of the author's artistic world is analyzed, where the Georgian mental base and Ukrainian cultural experience form a complex aesthetic synthesis, and the methods of artistic embodiment of this interaction in the text are revealed.

In the third chapter, the artist's translational legacy is investigated, and the specifics of self-translation are disclosed.

The research results demonstrate: The uniqueness of R. Chilachava's transcultural model, based on the organic combination of Georgian worldview with deep integration into the Ukrainian intellectual context, classifying his figure as representative of the

modern metacultural space. The evolutionary dynamics of the imagological topos of Ukraine: from the initial reception of canonical images of Ukrainian classics (T. Shevchenko, I. Franko, Lesya Ukrainka) to the formation of a personal artistic philosophy, where Ukraine appears not as a «foreign» but as an «internalized other» space. The specifics of the artist's translation method, rooted in the strategy of cultural mediation. It is revealed that R. Chilachava applies a flexible combination of domestication and foreignization, ensuring adequate reception of the Ukrainian word by the Georgian reader while preserving the national color of the original source. The functional role of self-translation as a specific mechanism of self-interpretation, allowing the artist to level linguistic barriers and realize the integrity of his own artistic world in a bilingual environment. The effectiveness of a systems approach to the study of interliterary connections, where translation is viewed not merely as a philological act but as a powerful tool of cultural transfer that enriches both national traditions.

Keywords: Georgian literature, comparative studies, discourse, dialogue of cultures, translation, adaptation, foreignization, translation strategies, translation transformations, ethno-national identity, multiculturalism, self-translation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Динь О.В. (Матвійчук О.В.) «Заповіт» Т. Шевченка у перекладі Р. Чілачави. *Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2007. вип. 9. С.114-118.
2. Динь О.В. Дві столиці Рауля Чілачави. *Сучасні літературознавчі студії: Схід на Заході, Захід на Сході: діалог світоглядних та художніх парадигм. Збірник наукових праць*. 2008. вип. 5. С.79-84.
3. Динь О.В. Поезія Р. Чілачави: між своїм і чужим. *Літературознавчі студії. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. вип. 37. С.223-229.
4. Динь О.В. Моделі конструювання ідентичності (на матеріалі Р. Чілачави). *Fenomen pogranicz kulturowych: wspolczesne tendencje. Zbiór prac naukowych*. 2014. T.VI. P. 113-119.
5. Динь О.В. Імагологічна візія України у творчості Рауля Чілачави. *Літературознавчі студії. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2015. вип. 43(1). С.189-197.
6. Динь О.В. Поезія Т. Шевченка в творчій лабораторії Р. Чілачави: історичний і літературний контекст. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2017. V(34), Issue: 124. www.seanewdim.com
7. Динь О.В. Перекладацький бриколаж: українсько-грузинський літературний контекст. *Східні мови та літератури. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. В.1(29). 2023. С.63-67.
DOI:<https://doi.org/10.17721/1728-242X.2023.29.10>
8. Асадчих О.В., & Динь О.В. Трансформація поетичних форм збірки Івана Франка «Зів'яле листя»у перекладах Рауля Чілачави. *Східний світ*. 2024. вип. (4 (125)). С. 64-76. <https://doi.org/10.15407/orientw2024.04.064>

9. Динь О.В. Грузинські мотиви в творчості українських поетів першої половини ХХ ст. *Вісник науки та освіти. Філологія*. 2025. вип. 7 (37). С. 275-290.

DOI:[https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7\(37\)-275-290](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7(37)-275-290)

Опубліковані праці апробаційного характеру:

1. Динь О.В. Українська картвелологія кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Таврійські філологічні наукові читання: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*, Київ, Україна, 27-28 січня. 2017р., С. 151-154.
2. Динь О.В. Автопереклад в компаративіському дискурсі (на матеріалі творчості Р.Чілачави). *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови і літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*: м.Львів, 7-8 квітня 2017р. – Львів., ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017р. – С.11-14.
3. Динь О.В. Інтертекстуальність діалоговості: цитата (на матеріалі творчості Р.Чілачави). *V Міжнародної науково-методичної конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи»*, Харків, 29 березня 2024. – С.71-73.https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/49167/1/K_Komisarov_V_MNМК_29032024_KhNPU_FSM.pdf
4. Динь О.В. Поезія Лесі Українки у грузинській інтерпретації. *Наукові читання пам'яті загиблих сходознавців*, Київ, 10 травня 2024. – С.123-128.
https://drive.google.com/file/d/15UC87Jol2lg1Q24BdIIGImrQA_BJ_Spb/view
5. Динь О.В. Інтертекстуальність діалоговості: алюзія (на матеріалі творчості Р.Чілачави). *VIII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю. Питання Сходознавства в Україні*, Харків, 18 квітня 2024. – С.20-22.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУР: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ.....	19
1.1 Міжлітературний діалог: компаративістський аспект.....	19
1.1.1. Теорія мультикультуралізму.....	23
1.1.2 Концепція транскультуралізму	31
1.2 Художній переклад як національно-культурний діалог.	39
1.3. Основні методи компаративного дослідження.....	51
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ Р.ЧІЛАЧАВИ	67
2.1. Українсько-грузинські літературні взаємини: проблеми, перспективи	67
2.2. Моделі формування етнонаціональної ідентичності Рауля Чілачави.	98
2.3. Біполярність домінант художнього світу Р. Чілачави і способи їх творення.....	118
2.3.1. Мотиви та образи	118
2.3.2. Інтертекстуальність: види і форми	128
2.4. Україна як об'єкт імагологічної рефлексії в поезії Р.Чілачави:.....	145
Розділ 3. ТРІАДА ТВОРЧОСТІ РАУЛЯ ЧІЛАЧАВИ: МИСТЕЦЬКИЙ ПЕРЕКЛАД, АВТОПЕРЕКЛАД ТА ФІЛОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ.....	155
3.1. Перекладацькі коди Р. Чілачави (на прикладі класичної української літератури)	156
3.1.1. Відтворення зовнішньої матриці.....	163
3.1.2. Відтворення внутрішньої матриці	176
3.2. Автопереклад як форма рецепції української літератури у доробку Рауля Чілачави	192
ВИСНОВКИ.....	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	223
Додаток 1	240
Додаток 2	241
Додаток 3	242
Додаток 4	243

Додаток 5	244
Додаток 6	245
Додаток 7	246
Додаток 8	247

ВСТУП

Сучасне літературознавство характеризується інтенсивним пошуком нових методологічних підходів до вивчення міжлітературного діалогу. У контексті глобалізаційних процесів особливої ваги набувають концепції мультикультуралізму та транскультуралізму, які дозволяють осмислити художню творчість як простір перетину різних національних кодів. Однією з найбільш репрезентативних постатей для дослідження цих процесів у сучасному українсько-грузинському культурному просторі є Рауль Чілачава – поет, перекладач, дипломат та вчений.

Постать Р. Чілачави є унікальним прикладом «транскультурної особистості», чий творчий шлях демонструє органічне поєднання грузинської ментальної основи з глибоким засвоєнням українського культурного простору.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю цілісного філологічного аналізу доробку митця не лише як окремого явища, а як складної системи, що охоплює авторську поезію, мистецький переклад та автопереклад. Дослідження імагологічних рефлексій та інтертекстуальних зв'язків у його творах дозволяє глибше зрозуміти механізми формування етнонаціональної ідентичності в умовах білінгвізму та міжкультурної комунікації. Дослідження сучасного літературного процесу вимагає оновлення наукової парадигми. Відтак, теоретичне підґрунтя нашої роботи формується не лише на базі літературознавчих студій, а й на основі категоріального апарату теорії міжкультурної комунікації.

Належність митця до культури двох народів – грузинської та української – є унікальним феноменом, особливо ж якщо досліджувати його творчість у динаміці: переклади з грузинської українською, згодом численні – з української грузинською, оригінальні твори за чуттям художнього світу і своєрідністю образності синтезують грузинську і українську духовну культуру. Творча

індивідуальність Р. Чілачави формувалася парадоксально і логічно, певною мірою відображаючись на найяскравіших сторінках українсько-грузинських взаємин, предусім в такій широко репрезентованій галузі, як художній переклад. Усвідомлюємо, що тема «Р. Чілачава і Україна» – широка, і не може бути вичерпана в межах одного дослідження. На наш погляд доцільно вести дослідження у ракурсі української теми в творчості Р.Ш. Чілачави, оскільки саме вона переживає різні стадії: від захоплення величчю Шевченка чи Франка до перших спроб крізь часткове пізнати загальне, крізь образ митця розпізнати характеристики народу, нації у зламні часи її існування. Обізнаність Р. Чілачави з українською літературою виявляється також у численних аналогіях, ремінісценціях і свідомій стилізації у його оригінальних творах. Водночас як теоретик перекладу і практик, Р. Чілачава повноцінно інтерпретує український твір і вводить його в читацький обіг. Дослідження своєрідності, унікальності художнього світу Р. Чілачави, його мистецького світогляду є актуальним на сучасному етапі розвитку компаративістики з позиції відкритості на іншість. Художнє втілення етнонаціональної ментальності Р. Чілачави в українсько-грузинському контексті є чи не найцікавішою сторінкою в літературних взаєминах.

Мета дослідження полягає у визначенні ключових домінант творчості Рауля Чілачави в контексті українсько-грузинського міжкультурного діалогу.

Мета роботи передбачає розв'язання наступних **завдань**:

1. розглянути еволюцію міжлітературного діалогу, наукових підходів у галузі літературознавчої компаративістики та перекладознавства, визначити теоретико-методологічні засади дослідження;
2. простежити розвиток українсько-грузинського діалогу;
3. проаналізувати домінанти та моделі формування творчої особистості Рауля Чілачави та їх репрезентацію;

4. здійснити імагологічну інтерпретацію топосу України в поезії Р.Чілачави;

5. виявити специфіку автоперекладу як форми реалізації інтерсуб'єктивного поля творчості митця;

6. розкрити перекладацькі коди та особливості рецепції критичного осмислення української і грузинської класичної літератури в доробку Р. Чілачави.

Об'єктом дослідження є мистецький доробок Рауля Чілачави (збірки «ფიქრის ზემო...» (1987) (вибране) Т.Шевченка, «მკვნარი ფოთლები»(1988) І. Франка, «მონაგარი» (“Здобутки” (1991), «შვიდი სიმი» (1991) Лесі Українки, «ავგისტო. 55 უკრაინელიპოეტი» (2001), «Дві столиці» (2002), «ოცდამეხუთე კადრი» («Двадцятьп'ятий кадр» (2003), «Amore, more, ore...» (2003), «დიდი სამეული» (2005), «Світло самотньої зірки. Частина перша та друга» (2012), «დანისპირებით გაფოთლილ ბაღში. 100 უკრაინელიპოეტი» (2014).

Предметом дослідження є творчість Рауля Чілачави у діалозі з українським та грузинським культурним середовищем на рецептивному і типологічному рівнях.

У роботі використано **загальнонаукові методи** аналізу, синтезу, систематизації й узагальнення матеріалу, що дало змогу здійснити обробку літературних і літературно-критичних джерел, залучених до комплексного аналізу, а також такі **методи дослідження**: компаративний (порівняльний) метод є засадничим для дослідження і використовується для виявлення типологічних збігів та генетичних зв'язків між українською та грузинською літературними традиціями, а також для порівняльного аналізу оригінальних текстів та їхніх перекладних версій. Метод імагологічного аналізу застосовано для дослідження образу України та «Іншого» в поетичному доробку Р. Чілачави, що дозволило розкрити специфіку сприйняття чужої культури крізь призму національної свідомості. Герменевтичний метод використано у процесі інтерпретації

філософсько-естетичних координат художнього світу митця, аналізу глибинних смислів його поезії та виявлення авторської інтенції. Текстуально-описовий та функціональний методи залучено для аналізу перекладацьких стратегій автора, зокрема для вивчення способів відтворення зовнішньої та внутрішньої матриць першоджерела в перекладах української класики. Метод структурно-семантичного аналізу застосовано при вивченні інтертекстуальності (цитат, ремінісценцій, алюзій) та образно-тематичної структури творів. Біографічний метод дозволив простежити вплив життєвого шляху та безпосередніх культурних контактів Р. Чілачави на формування його як транскультурної особистості. Системний підхід використано для узагальнення результатів дослідження та представлення творчості Р. Чілачави як цілісної системи, що об'єднує художню, перекладацьку та наукову сфери.

Теоретико-методологічною базою дисертації стали праці вітчизняних і зарубіжних учених з історії й теорії літератури, компаративістики, культурології. Методологія роботи спирається на основні положення праць у вивченні діалогу культур Г. Гадамера, С. Гатальської, І. Дзюби, Дж. Міда, Л. Сандюк, М. Хайдеггера досліджень мультикультуралізму – Ч. Тейлора, Х. Блум, Ю. Лотмана, Б. Парех, С. Бенхабіб, Б. Вандельфейса. Важливі дослідження з теорії транскультуралізму – Ф. Отіса, Т. Кондратьєва, М. Епштейна, Е. Саїда. Теоретичні засади інтертекстуальності були розглянуті у межах досліджень М. Лановик, Ю. Крістєвої, Ж. Женетта. Також було враховано сучасні дослідження з перекладознавчої компаративістики С. Баснет, Л. Венутті, Ю. Найда, з культурного трансферу – М. Вернер, М. Еспань.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше* в вітчизняному літературознавстві комплексно освоєно проблему літературної взаємодії Р. Чілачави з українською літературою. *Уточнено* визначення поняття «етнонаціональна ідентичність» у порівняльно-літературознавчій проекції;

здійснено системне дослідження перекладів Р. Чілачави в компаративному аспекті; *розроблено* моделі формування етнонаціональної ідентичності поета. Охарактеризовано основні домінанти художнього світу та способи їх творення в творчості Р. Чілачави. *Сформовано* перекладацькі коди Р. Чілачави. Досліджено явище автоперекладу в доробку грузинського поета-перекладача. *Набули подальшого розвитку* дослідження перекладу в аспекті порівняльного літературознавства.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає у запропонованій концепції дослідження взаємин представників інонаціонального письменства з українською художньою культурою. Теоретичну цінність має також осмислення перекладу як механізму культурного трансферу в контексті українсько-грузинських літературних взаємин, що дозволяє конкретизувати загальні положення теорії поетичного перекладу та рецепції на матеріалі неєвропейського культурного простору. Теоретичні положення роботи розширюють розуміння категорій «Свій» – «Чужий» – «Інший», демонструючи механізми перетворення імагологічної рефлексії на органічну частину авторської філософсько-естетичної системи.

Практичне значення. Результати проведеного дослідження мають вагомe прикладне значення для низки наукових і освітніх галузей. Зокрема, сформульовані у роботі узагальнення та висновки можуть бути використані в навчальному процесі під час викладання університетських дисциплін і спеціалізованих курсів із теорії перекладу, літературної компаративістики, сходознавства та україністики та картвелології, особливо в контексті аналізу перекладу поетичних текстів, проблем міжкультурної рецепції та імагології.

Крім того, матеріали дослідження та запропоновані підходи до оцінювання перекладу становлять практичний інтерес для перекладачів і перекладацьких проєктів, спрямованих на відтворення українських художніх і поетичних творів

грузинською мовою (і навпаки), оскільки вони висвітлюють типові труднощі та ефективні стратегії передачі культурно маркованих образів і понять.

Окремі положення роботи можуть слугувати підґрунтям для подальших наукових студій у сфері компаративного літературознавства, перекладознавства та культурології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є авторською науковою роботою, у межах якої здобувачка самостійно виконала повний цикл дослідження – від формулювання мети й завдань до аналізу та тлумачення отриманих результатів. Усі джерела та фактичний матеріал були опрацьовані нею особисто. Використані у роботі напрацювання інших дослідників належним чином оформлені з відповідними посиланнями на їхні праці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Апробація основних ідей та результатів дослідження здійснювалась шляхом публічного представлення на фахових обговореннях. Зокрема, текст дисертаційної роботи було обговорено на засіданні кафедри. Основні положення та висновки дослідження оприлюднено у доповідях на 5-ти науково-практичних конференціях різного рівня (у тому числі міжнародних): *«Таврійські філологічні наукові читання»*, Київ, Україна, 27-28 січня. 2017р.; *«Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови і літератури»*, м.Львів, 7-8 квітня 2017р.; V Міжнародної науково-методичної конференції *«Сходознавство. Актуальність та перспективи»*, Харків, 29 березня 2024р.; *«Наукові читання пам'яті загиблих сходознавців»*, Київ, 10 травня 2024р.; VIII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з

міжнародною участю. «Питання Сходознавства в Україні», Харків, 18 квітня 2024р.

Публікації. Основні результати дисертації відображено у дев'яти наукових публікаціях авторки. З них: 2 наукові статті у виданнях категорії Б, 1 у виданні, що індексується у наукометричних базах Scopus та Web of Science, 6 статей у інших фахових наукових виданнях. А також у п'яти тезах доповідей, представлених у матеріалах наукових конференцій. Зміст публікацій повністю відповідає темі дисертації і відображає її основні результати.

Структура і обсяг дисертації. Структура роботи зумовлена метою та завданням дослідження. Дисертація складається зі вступу, основної частини, щомістить три розділи, висновків, списку використаних джерел (289 позицій). Загальний обсяг дисертації – 247 сторінок, із яких 210 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУР: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

1.1 Міжлітературний діалог: компаративістський аспект.

Від самого народження людина включається в систему комунікативних зв'язків, характерних для її культури, а формування її свідомості неможливе без впливу цих комунікацій. Оскільки підґрунтям соціальних відносин є духовні системи моральних цінностей та ціннісні орієнтації, особливої ваги набувають соціально-гуманітарні знання. Вони мають комунікативну природу і можуть передаватися опосередковано – через книги, підручники, матеріалізовані культурні цінності та здобутки людського генія. Серед різноманітних форм комунікації в умовах глобалізації особливого значення набуває діалог, що ґрунтується не на протистоянні, а на досягненні компромісу та взаємній співпраці. «Глобальність суспільства означає, що не може існувати локального соціуму поза світовою спільнотою, тобто самодостатнє, замкнуте існування неможливе ні для наймогутніших націй, ні для маленьких держав. Глобалізація як лібералізація визначається як зняття державних обмежень та створення відкритого світового простору без кордонів та демократизація владно-суспільних відносин» (Бельська, 2013, 74), – зазначає Т. Бельська. Отже, цілком закономірним є поширення у XX–XXI століттях діалогічної моделі, відповідно до якої будь-яка культура тією чи іншою мірою залишається відкритою до впливів Іншого, а кожен учасник міжособистісного діалогу перебуває у взаємозалежності з іншими. Водночас суб'єктами такого діалогу можуть виступати не лише окремі люди, а й національні культури, незалежно від їхнього географічного положення.

Тут доцільно буде згадати праці Г.-Г. Гадамера, котрий зазначає: «Коли хтось слухає Іншого, він завжди слухає того, хто має свій власний горизонт. Це спілкування між «я» і «ти» – той самий процес відбувається між народами, культурними спільнотами, релігійними громадами. Ми повинні домогтися, щоб кожен учився зводити мости через прірви нерозуміння й суперечностей, а, отже,

що нам треба шанувати, берегти та доглядати інших, по-новому слухати один одного» (Гадамер, 2001, 172). Діалог з Іншим передбачає усвідомлення власного Я, яке, взаємодіючи з невідомим і новим, набуває досвіду крізь процеси прийняття або відторгнення. У цьому процесі Інший певною мірою інтегрується в ідентичність особистості, а сам рух спрямовується до універсальних, загальнолюдських цінностей. Ідею діалогу в онтологічному вимірі як співбуття з іншими також розкриває Мартін Хайдеггер: «Як не буває голого суб'єкта без світу, так «не дано від початку ізольоване Я без інших. Присутність сутнісно сама по собі є співбуттям, оскільки екзистує як буття з «іншими», «до інших», «буття-одне-з одним», «заради інших» тощо, що виражається у модусах роботи, неробства, самотності, байдужості, чужості, розлуки та ін. Саме тому, що буття людини є співбуттям, у неї наявна можливість розуміння інших, а також знання себе, оскільки інший – «дублет самотності» (Хайдеггер, 2003, 137, 140, 144-149).

Водночас учений застерігає про можливі негативні наслідки «співбуття», наголошуючи на потребі зберігати «відмінність від інших» і певну дистанцію у взаємодії, щоб уникнути залежності. Звідси випливає ще більша значущість діалогу: участь у ньому постає ключовим чинником розвитку як будь-якого «співбуття», так і культурного «співжиття».

Як зазначає І. Дзюба, «...культури не ворогують, культури (тільки) здружують народи – хтозна скільки років чи століть. І хтозна скільки в неї /.../ авторів. У радянські часи вона стала одним з догматів символу віри безвірного суспільства (допомагаючи «здружувати» народи способом поступового розчинення в «єдиній радянській культурі»), і сумніватися в ній було прикрою політичною сліпотою. Але й сьогодні скептичне ставлення до неї морально ризиковане – у нашому пострадянському локусі традиційних словесних ритуалів» (Дзюба, 2001). Культура, як і людська особистість, розвивається там, де є, відповідно до формулювання Дж. Г. Міда (Мід, 2000, 187), «значущі інші»,

де є контакт із узвичаєними інтерсуб'єктивними чинниками, такими як традиція, життєво вартісні людські стосунки, горизонти значущості, ширші за окрему особу. За словами С. М. Гатальської, культура – це не тільки те місце, де народжуються смисли, які закріплюються в знакових формах культури, а й простір, де вони обмінюються ними (Гатальська, 2005, 157). Діалог постає ключовим засобом, що сприяє переходу людства до усвідомлення необхідності співпраці та взаємопроникнення різних культурних світів, допомагаючи подолати страх перед культурним різноманіттям як загрозою для власної культури й ідентичності. Отже, «культурна єдність людства, яка нині вперше формується в історії, має докорінно змінити механізми взаємодії між окремими культурами. Настає нова доба, коли на передній план світової історії виходить «багатовимірний діалог» культур» (Сандюк, 2012, 217).

Діалог культур передусім постає як форма людського спілкування, у межах якої поєднуються різні смисли, поняття та культурні символи, частково спрямовані на досягнення взаєморозуміння. Це не лише комунікація різними мовами, а й взаємопроникнення культур, що передбачає своєрідний «переклад» у широкому значенні цього слова. Діалог означає не просто усвідомлення альтернатив, а й толерантне ставлення до них. Як багатофункціональне явище, діалог розглядається в різних науках – філософії, філології, естетиці, психології тощо – і постає як класична форма мовленнєвої взаємодії, літературний жанр, спосіб філософського осмислення буття, особливий тип наукового мислення, що протистоїть монологізму. Водночас він виступає специфічною гуманістичною формою літератури, засобом комунікації та структурним принципом гуманістичного мислення, а також механізмом внутрішньокультурної й міжкультурної взаємодії. Діалог культур з позицій філософії може розвиватися у межах трьох можливих стратегій: 1) домінанти однієї культури над іншою; 2) синтезування їх у нову культуру без збереження цих культур – розчинення меж

своєрідності культур, що вступили у діалог, і створення нової єдиної культури;
3) синтезування зі збереженням цих культур – взаємозбагачення та синтез культур, при яких межі своєрідності не знищуються і зрештою сприяють розвитку усіх поспіль культур (Шинкарук, 2002, 54).

За визначенням Ф. Бацевича, діалогом культур є «взаємодія культур, що контактують у процесах міжкультурної комунікації чи вивчення іноземних мов, що забезпечує адекватне взаєморозуміння і духовне взаємозбагачення представників різних національних лінгвокультурних спільнот» (Бацевич, 2007, 44). Суспільство все частіше сприймає будь-який прояв людського буття як культурне явище, прагнучи гармонійного поєднання різних культурних систем. Взаємодіючи між собою, національні культури розкривають нові сенси та значення. Ключовими поняттями концепції діалогу культур, за В.Б. Приходько, виступають «культура – особистість – діалог – текст – рецепція – розуміння – інтерпретація» (Приходько, 2019, 81).

Схиляємося до думки Ю. Шереха, котрий стверджує, що у процесі «багатомірного діалогу» «не буде «знецінення вищих цінностей» (М. Гайдеггер), не буде «всесвітньої одноманітності», а боротьба за утвердження власної національної ідентичності не буде переходити в «культурні війни» (Сміт Е.-Д.) і «зіткнення цивілізацій» (С. Гантінгтон), а відтак – зникне патологічний страх і ненависть до Іншого, і людину, визначену «у своїх вчинках, настановах, уподобаннях, у всій своїй духовності національною субстанцією, сприйматимуть як чинник позитивний» (Шерех, 1993, 70).

Підґрунтям міжлітературних взаємодій є процеси збереження та збагачення художньо-естетичних цінностей, що відбуваються через їх осмислення, порівняння, прийняття або відторгнення представниками інших культур. Ці процеси мають активну творчу природу й базуються на діалогічних, відкритих і незавершених взаєминах, які акумулюють змістову енергію

національного літературно-естетичного розвитку та духовні надбання народів. Діалог літератур – це міжсуб'єктні відносини в їх граничній виразності при розбіжності суб'єктів один з одним, які передбачають контрастивний спосіб характеристик явищ різних національних літератур (Грицик, 2010, 43). Взаємодія літератур формує для кожної з них герменевтичний простір, у межах якого відбувається самопізнання та осмислення іншого. У роботі «До методології гуманітарних наук» розглядаючи проблему «контекстів розуміння» і розмежовуючи «близький» і «далекий» контексти, зазначається про нескінченне оновлення смислів у нових контекстах (Гром'як, 2002, 54). Підґрунтям для формулювання питання про моделі діалогічної взаємодії міжнаціональними літературами стали семіотичні та структуралістські концепції як вітчизняної, так і зарубіжної науки. «З позицій структурно-семіотичного підходу діалог розглядається як основа всіх механізмів творення смислу в межах семіотичного універсуму. Взаємодія між адресантом і адресатом осмислюється в різних вимірах: як процес, у якому кожен із учасників впливає на іншого й водночас змінюється сам; а також як ситуація, яка «не стирає, а закріплює індивідуальну специфіку учасників» (Бацевич, 2004, 45).

1.1.1. Теорія мультикультуралізму.

Однією з найпоширеніших концепцій взаємодії культур у глобалізованому світі є мультикультуралізм (або полікультуралізм), що ґрунтується на принципі «інтеграції без асиміляції». Джерела мультикультуралізму можна простежити у філософії Ф. Ніцше, зокрема в його ідеї руйнування традиційних цінностей – таких як релігія та мораль – і відмови від уявлення про універсальну істину, що зрештою веде до утвердження культурного плюралізму (Гольтер, 2019, 65).

Безпосередньо ж виникнення терміна «мультикультуралізм» пов'язують із працями Чарльза Тейлора «Мультикультуралізм і політика визнання» (Taylor, 1992, 2004). та Харольда Блума «Західний канон» (Блум, 2007). У центрі підходу

Тейлора лежить гегелівська ідея про те, що особистість формується через інтерсуб'єктивність. Наша ідентичність виникає в процесі взаємодії та діалогу з іншими людьми. Тейлор називає цих людей «значущими іншими», підкреслюючи їхню особливу роль у нашому житті. Визнання є ключовим, адже саме те, як нас сприймають інші, впливає на наше розуміння себе. Отже, індивідуальна ідентичність не є чимось суто внутрішнім чи самодостатнім – вона завжди формується у взаємодії та спілкуванні з іншими. Його практика продовжує традиції наукових напрямів і шкіл постмодернізму, для яких характерні відкритість, плюралізм і взаємопроникнення культур. У сучасних умовах глобалізації ця модель стала звичною формою діалогу між культурами. Полікультурність сучасного світу як стан культурного розмаїття, не конче етнічного, а й соціального (станового, вікового тощо) – мало не домінуючий феномен початку XXI століття, ключова проблема якого полягає в подоланні ієрархії культур – від домінуючої до нібито «другорядних» або ж «недорозвинених» (Гриценко, 2001, 5).

Ю. Лотман розглядав взаємодію культур у межах семіотики, висунувши ідею про те, що культура не здатна розвиватися виключно за рахунок внутрішніх ресурсів. Для її відповідності викликам часу й конкретним обставинам необхідне постійне надходження текстів із зовні. При цьому під «зовнішнім» у культурі слід розуміти як тексти інших культур, так і власну національно-культурну спадщину. Учений вважав, що розвиток культури є процесом обміну, який неодмінно передбачає наявність «іншого» як партнера в цьому процесі (Lotman, 2009).

Мультикультуралізм – своєрідний інтертекст, в якому вибудовується складна конфігурація міжкультурної взаємодії, свого роду матриця здійснюваного діалогу культур. В основі концепції мультикультуралізму – відхід від лінійної національної культури, що базується на єдиній мові, спільній естетичній та ідейній традиції – на користь ризомного рівноправного

співіснування численних культур, стилів життя та творчих практик, притаманних різним етнічним, соціальним, релігійним, гендерним, віковим групам з їхніми специфічними ідентичностями.

Концепцію антропологічного мультикультуралізму, що акцентує увагу на взаємодії культур і поліфонії культурних наративів, розробляли Бхікху Парех (Parekh, 2002) і Сейла Бенхабіб (Benhabib, 2002). У межах підходу Пареха міжкультурний діалог постає як процес, заснований на розумінні Іншого та рефлексивній здатності культури дистанціюватися від власних засад, осмислюючи себе з позиції зовнішнього спостереження. Учений наголошує, що жодна культура не є самодостатньою, оскільки вона репрезентує лише фрагмент людського досвіду, обмежений спектр можливостей і смислів. Саме тому необхідною умовою розвитку є відкритість до взаємодії, що передбачає готовність до запозичень і навчання в інших культур (Parekh, 2002).

Подальше теоретичне осмислення цієї проблематики здійснене Сейлою Бенхабіб у її концепції багатоголосся культурних наративів. Вона інтерпретує культуру як складну, динамічну мережу взаємопов'язаних, але водночас суперечливих наративів. У цьому контексті підкреслюється, що, попри зумовленість індивіда певним культурним середовищем від народження, він не є жорстко обмеженим його рамками, оскільки здатен конструювати власну ідентичність шляхом селективного поєднання різних наративів. У праці «The Claims of Culture» дослідниця розглядає культуру як відкриту систему дискурсів, що постійно трансформується, і доводить, що через свою множинність, фрагментарність і внутрішню конфліктність культури не мають сталих і чітко визначених меж (Benhabib, 2002).

Мультикультуралізм, або ж культурний плюралізм – термін, що характеризує співіснування в межах однієї території (країни) багатьох культур, і жодна з них не є панівною. «Комплексом різноманітних процесів розвитку, в ході

яких на противагу єдиній національній культурі розкривається багато культур» (Glazer, 1997: 14) називає мультикультуралізм американський соціолог Н. Глейзер. Мультикультурний художній дискурс формується внаслідок взаємодії двох або більше культурних традицій (зокрема, коли письменник має змішане етнокультурне походження). Він включає різноманітні національно-культурні елементи. Суттєвою рисою мультикультурного художнього дискурсу є вміння автора виходити за межі власної етнічної ідентичності та органічно інтегруватися в культурний контекст, у якому він живе і мовою якого пише свої твори (Ланова, 2019, 5). У цьому контексті формування мультикультурної ідентичності можна тлумачити як процес розширення й збагачення власної культурної свідомості. Опанування різних культурних традицій сприяє становленню гібридної ментальності та відкриває простір для взаємного збагачення, переосмислення цінностей і їх подальшої взаємодії.

Український літературознавець Козлик І. зазначає, що у ХХІ столітті, «проблема мультикультуралізму зумовлює два визначальні наслідки. По-перше, вона актуалізує потребу в чіткому окресленні предметного поля літературознавства в межах ширшого комплексного об'єкта, зокрема виокремлення тих гносеологічно-евристичних рівнів, що відповідають його науковій компетенції. По-друге, послідовне врахування здобутків суміжних дисциплін у дослідженні мультикультуралізму передбачає розгортання міждисциплінарної взаємодії, яка включає визначення методологічних обмежень, формування механізмів міжнаукового синтезу, а також неминучі процеси трансформації, адаптації, коригування та редукції результатів інших наук у межах літературознавчого дискурсу» (Козлик, 2007). Отже, понятійне поле мультикультуралізму охоплює широкий спектр проблем, пов'язаних із людською комунікацією, міжкультурною взаємодією та формуванням культурної

ментальності, що осмислюються крізь призму художньо-естетичного підходу (Гольтер, 2019, 65).

Враховуючи, що однією з форм духовного життя, яка здатна посутньо змінити аксіологічну та ментальну складові є мистецтво, зокрема література, саме художні тексти є одним із найпоказовіших проявів полікультурності у творчості конкретних персоналій (Єременко, 2011, 374). Література як частина культури є самодостатнім утворенням, проте для існування та розвитку вона потребує взаємозбагачення і взаємозближення. Жодна література не може залишатися замкненою системою. Порівняння своєї літератури з іншими може сприяти поступові, завдяки якому література досягає своєї довершеності. Якби між літературами не було певних віддзеркалювань, зауважує Б. Вальденфельс, то не було б жодного інтеркультурного поля, яке б уможливило пізнання власних здатностей завдяки пізнанню «*Чужого*», таким чином, «порівняння вже передбачає щось таке, що вимагає порівняння, що занепокоює, приваблює й відштовхує погляд. Порівняння саме є форма відповіді, в якій *Чуже* вимірюють іншим і порівнюють з ним» (Вальденфельс, 2004, 91).

Неможливо, щоб література розвивалась і сягала вершин у замкненому колі. Література є явищем синтетичним і поліфункціональним, вона живиться з різних джерел. Література живе і живиться «своїм» і «чужим» і як така вона завжди апелює до порівняння здобутків різних літератур. У концепції мульти- та інтеркультуралізму наголос поставлено саме на забезпеченні активного та позитивного діалогу різних літератур, на їхньому взаємопорозумінні та взаємозбагаченні. Будь-які види контактів між етносами та цивілізаціями так чи інакше ведуть до зближення зі світом художніх цінностей культури *Чужого*, яка базується на власній системі естетичних категорій, філософських течій, поетиці та мові мистецтва.

Звертаючись до проблеми міжлітературних взаємин, неможливо оминати категорії «свого» і «чужого», «свого» й «іншого», які в сучасній філософії та літературознавстві, зокрема в межах літературної імагології, постають як взаємопов'язані й взаємопроникні світи. Дослідження таких кореляцій в українській літературі набуває особливої ваги. Водночас однією з провідних тенденцій осмислення міжлітературної проблематики останніх десятиліть є прагнення до обґрунтування нівелювання й пом'якшення відмінностей, а також відмови від ідеології протиставлення «свого» і «чужого» в культурі. Дедалі частіше йдеться про так званий «комунікаційний поворот», утвердження принципів толерантності, поширення концепцій діалогізму та партнерства, а також подолання «коду полярності» у культурному просторі. У цьому контексті проблема конфронтації «своїї» і «чужої» культур значною мірою втрачає свою гостроту, оскільки «чужа» культура перестає сприйматися як ворожа і трансформується в категорію «іншого». Водночас опозиція «свій – чужий» залишається важливим чинником формування національної ідентичності, актуалізуючи звернення до національних витоків і сприяючи консолідації на основі спільної належності. Присутність «іншого» в картині світу та його зіставлення з «власним», національно детермінованим простором об'єктивно посилює внутрішню згуртованість і мобілізацію нації. За таких умов внутрішні відмінності й суперечності в межах спільноти відступають на другий план порівняно з розбіжностями між «своїм» і «іншим». Сучасні порівняльні студії вибудовуються на засадах толерантності. «Компаративістика в різні періоди розвитку мусить залишатися вірною принципам толерантності як до дослідницьких тем, так і методів, що піднімаються в її воістину широких рамках» (Janaszek-Ivaničková, 1989, 240).

Таким чином, процес засвоєння духовних надбань є результатом активної соціальної діяльності індивіда по відношенню до предметів духовної та

матеріальної культури. Ця діяльність різноманітна, її можна розглядати як набір персональних позицій особистості, що засвоює культуру. Чужі думки і смисли легко використовуються, індивіди роблять їх своїми, тим часом як «своє» віддаляється. «Своє» опиняється поза нами, а «чуже» – всередині мого «Я». Зрозуміло, що саме «чуже» сприяє власному сприйняттю, усвідомленню своєї самотності. Але при цьому зіставлення «свого» та «чужого» може як сприяти зміцненню власної ідентичності, так і призвести до її зміни і руйнування. Отже, в умовах нового культурного контексту змінилося й трактування поняття «культурна ідентичність». Якщо раніше воно означало зв'язок людини зі світом через усвідомлення свого місця в межах певної культури, а також духовну належність до конкретної спільноти, традицій і цінностей, то нині його розуміють як результат впливу різноманітних культур на особистість. Відтак культурна й національна ідентичність уже не сприймається як щось раз і назавжди задане – навпаки, вона є динамічною, гнучкою та такою, що постійно змінюється. Це зумовлено тим, що в сучасному глобалізованому світі людина має множинні ідентичності: вона належить до різних культурних груп і може ототожнювати себе за національними, територіальними, культурними, політичними, економічними чи соціальними ознаками. Причому ці орієнтири не є сталими – вони змінюються з часом, і людина залежно від обставин самотійно конструює власну ідентичність (Huntington, 2004).

У праці І. Козлика «Проблема «літературознавство і мультикультуралізм» у площині методологічної та теоретичної рефлексії» окреслено ключові засади осмислення мультикультуралізму в літературі. Перш за все, аналізуючи взаємозв'язки між мультикультуралізмом, літературознавством і художньою літературою, слід зважати на таке: поняття сучасності в мистецтві не обмежується лише новітніми формами творчості, адже історично зумовлена свідомість охоплює цілісний мистецький спадок у всьому його різноманітті – як

у явних, так і прихованих проявах – і здатна звертатися до будь-якої його складової. Водночас доречними залишаються й роздуми І. М. Дзюби: майбутнє покаже, чи так звані «міжнародні» автори справді є провісниками мистецтва ХХІ століття, чи це лише один із викликів, на які світові культури вже відповідали і ще відповідатимуть. Адже, попри динаміку культурних імпульсів, самі культурні структури є значно стійкішими, ніж це може здаватися з позицій мінливої сучасності. По-друге, феномен мультикультуралізму входить у площину літератури як виду мистецтва тією мірою, якою він постає складником художнього матеріалу. Відтак інтеграція мультикультурного чинника в літературознавчий дискурс зумовлюється рівнем репрезентації в художніх текстах різноманітного досвіду, сформованого в мультикультурних соціально-історичних контекстах. Водночас література, функціонуючи як механізм культурно-семантичної трансформації, перебуває у взаємозв'язку з позалітературною дійсністю. По-третє: будь-яка зріла літературна традиція (зокрема сучасна європейська загалом, а також українська) має первісносинтетичний характер. Відтак опозиція «традиція – новаторство» у мистецтві не є абсолютною, оскільки новаторство виступає формою життєвої актуалізації традиції та способом її безперервного функціонування. По-четверте, національні літературні процеси, що розгортаються в умовах мультикультурності, формуються під впливом усього спектра її проявів, охоплюючи широку амплітуду як інтеграційних, так і диференційних взаємозв'язків між ними. Маємо на увазі трактування мультикультуралізму як інтертексту. Мультикультурність у значенні постійної міжтекстової взаємодії – як різновиду відношень із «Іншим» (ремінісценції, алюзії, асоціації, цитування, запозичення) – відображає вихідну внутрішню ситуацію художнього простору, за якої твір для повноцінної реалізації потребує співвіднесення з іншими текстами в межах широкого мистецького поля.

Літературознавчий аналіз художньої творчості в умовах мультикультурного середовища по-новому акцентує проблему ролі та функцій художнього перекладу як форми інтерпретаційного існування тексту і засобу репрезентації поетичної культури «Іншого» у власному культурному просторі. У цьому контексті показовою є інтенсивна перекладацька практика, зокрема укладання антологій зарубіжної лірики, що сприяє міжкультурному діалогу та розширенню літературного горизонту (Козлик, 2009).

У процесах міжкультурної взаємодії, що супроводжується численними спробами втілення різноманітних «глобалізаційних потягнень» виявляються характерні тенденції взаємопроникнення та переосмислення культурних форм. Тут доречно згадати І.М. Дзюбу, – «універсальні культури творилися в межах національних культур і літератур, здатних – кожна – дати своє неповторне й збагачувальне бачення спільного людства» (Дзюба, 2008, 25).

1.1.2 Концепція транскультуралізму

Наслідком ускладнення процесів культурної взаємодії у світовому масштабі у філософсько-естетичній думці кінця ХХ початку ХХІ ст. вважається поява транскультуралізму.

Уперше цей термін було введено кубинським антропологом і соціологом Ф. Ортісом (Ortiz, 1995) для позначення нової стадії взаємин між деколонізованими народами та колишніми імперськими центрами. Згодом, як зазначає Т. Кондратьєва, «його використовував у своїх дослідженнях із філософії культури американець польського походження Б. Маліновський» (Кондратьєва, 2015, 187). Ф. Ортіс увів поняття «транскультурація» для позначення насамперед взаємного впливу культур у зонах їхнього контакту, а не лише одностороннього впливу домінуючої культури на підлеглу. Контрапунктний характер цього процесу спричиняє формування транскультурних ідентичностей, носії яких поєднують у собі кілька культур. Ортіс не лише обґрунтував двобічну, симетричну взаємодію між домінуючою та підлеглою культурами, а й уперше

виступив як дослідник із середини – як учасник і складова тієї культури, яку він описує.

Вагомий внесок у розроблення концепції транскультури зробив М. Епштейн (Epstein, 2009). Згідно його теорії транскультура – це нова сфера культурного розвитку, що виходить за межі традиційних культур (етнічних, національних, расових, релігійних, гендерних тощо). Вона долає ізоляцію їхніх символічних систем та ціннісної детермінованості і розширює поле «супракультурної творчості» (Epstein, 2009, 329). Дослідник акцентує, що, на відміну від мультикультуралізму, який постулює аксіологічну рівнозначність культур і їхню відносну автономність, концепт транскультури передбачає принципову відкритість культурних систем та їхню інтерактивну взаємопов'язаність і взаємопроникнення (Epstein, 2009, 330). «Транскультура – це свобода кожного жити у межах власної «вродженої» культури, чи поза нею, визволяючись від «золотих пут» рідної культури» (Epstein, 2009, 334). Натомість мультикультуралізм акцентує на збереженні зв'язку з власним культурним підґрунтям і «природним» корінням, що, у свою чергу, спричиняє відтворення нових меж між культурами та зводить різноманіття особистісних виявів до їхнього походження і наперед заданої сутності.

У концепції транскультури вагоме значення надається категорії транскультурної ідентичності. Зокрема, М. Епштейн підкреслює, що межі будь-якої культурної ідентичності є надто обмеженими для повноцінної реалізації творчого потенціалу особистості, відтак їх подолання не може трактуватися як зрада. У цьому контексті дослідник вибудовує відповідні паралелі: «природа – культура» та «культура – транскультура» (Epstein, 2009, 334). Культура спрямована на демістифікацію та подолання природної ідентичності, тоді як транскультурація поширює цей процес уже на саму культурну ідентичність. Така динаміка є безперервною й потенційно безмежною: індивід відкриває в собі інакшість, засвоює досвід інших і виходить за межі власного «я». Хоча

походження залишається значущим чинником, призначення культури полягає не в його утвердженні, а в поступовому дистанціюванні від нього. У цьому сенсі культура має функціонувати радше як потік, що трансформується і рухається, ніж як замкнена структура. Походження, відповідно, варто розглядати як елемент історії його ж подолання. За таких умов деконструкція втрачає характер абстрактної метафізичної гри заперечення витоків і постає як продуктивний, творчий процес вивільнення. У підсумку позитивна, конструктивна деконструкція разом із мультикультуралізмом, позбавленим жорсткого детермінізму та репрезентаційної обмеженості, формують ключові засади доби транскультуралізму (Epstein, 2009, 334).

На відміну від статичної моделі мультикультуралізму з її наголосом на культурній суверенності, транскультурний підхід фокусується на лабільності кордонів. Транскультуралізм заперечує позитивістське трактування ідентичності як фіксованої даності, переглядаючи роль культурних кордонів у творчому процесі. На думку М. Епштейна, саме пограниччя є каталізатором культурної динаміки: «Ми самі, – наголошує Епштейн, – конструємо власну ідентичність. Перетини кордонів між мовами, етносами і всіма іншими ідентичностями – ось джерело найбільш «гарячої» культурної творчості... Культура тільки тому і має якийсь сенс, що вона перетворює нашу природу, робить нас відступниками свого класу, статі і нації. Для чого я дивлюся кіно, ходжу в музеї, читаю книги, нарешті, для чого пишу їх? Ні, саме для того, щоб знайти в собі когось іншого, не-себе, пізнати досвід інших істот / існувань. Транскультурно я сам вибираю, до яких культурних традицій примкнути і в якій мірі зробити їх своїми» (Epstein, 2009, 340). Наведена теза підтверджує, що функція культури полягає не в консервації «свого», а в постійній трансгресії за межі біологічних та соціальних детермінацій. Транскультурний вибір стає інструментом деконструкції символічних залежностей, що перетворює ідентичність на динамічний та багатовекторний проект.

Аналізуючи концепцію М. Епштейна, Т. Свєрбілова виокремлює низку дискусійних положень. Насамперед, дослідниця піддає сумніву ідею «абсолютної свободи волі» індивіда в процесі транскультурації. Апелюючи до філософської традиції (Ф. Ніцше), вона наголошує на апіорній несвободі суб'єкта, що ілюструється детермінованістю вибору державної мови як засадничого культурного коду. Другим критичним аспектом постає ілюзія автономності людини від соціуму: вибір транскультурного шляху здійснюється не в ізоляції, а в межах конкретного суспільного оточення. По-третє, Т. Свєрбілова вказує на проблему «непрозорих анклавів» (зокрема на прикладі досвіду мігрантів у Європі), де асиміляція та вільний вихід за межі власної культури виявляються неможливими. Нарешті, авторка зауважує, що повна транскультурація загрожує втратою особистісної ідентичності через відсутність детермінації. На противагу Епштейну, карибсько-американські студії доводять збереження певної «непрозорості» та неперекладності культурних кодів. Важливим є й те, що транскультурація – це інтерсуб'єктивний, двосторонній процес, а теорія Епштейна багато в чому базується на його персональній рефлексії як емігранта, що може бути суб'єктивною ілюзією. Попри критику, Свєрбілова визнає евристичну цінність метафізики транскультури для дослідження авторів, що перебувають у стані «позазнаходження», та аналізу їхньої особливої «транскультурної естетики» (Свєрбілова, 2019). Генеза транскультурації розглядається дослідницею крізь призму діалогічної моделі культури, підґрунтям якої слугує семіотична концепція Ю. Лотмана. У цьому контексті акцентується на орієнталістському векторі європейської традиції, де «Інший» виступає не лише об'єктом рецепції, а й необхідним дзеркальним відображенням для самоідентифікації суб'єкта (Свєрбілова, 2019). Особливу увагу приділено категорії «кордону» як простору максимальної семіотичної напруги, де в процесі взаємодії культур відбувається трансформація «чужого»

тексту та генерація нових смислів. Принциповим для транскультурної парадигми є збереження зон «неперекладності» та «темних плям» у дискурсі Іншого, що забезпечує онтологічну дистанцію та запобігає повній асиміляції. Семіотичний підхід Ю. Лотмана дозволяє трактувати культуру як гетерогенну полілогічну систему, де множинність кодів та діалогічність мов стають засадничими умовами її функціонування в сучасному глобалізованому світі (Lotman, 2009). Отже, взаємодія двох культур не призводить до їхнього взаємного знищення, а, навпаки, стає підґрунтям для виникнення нової, третьої культурної форми, яка раніше не існувала. Якщо мультикультуралізм ґрунтується на західній моделі опозиції «центр – периферія», то транскультуралізм переосмислює цю ієрархію: він відновлює значущість периферії, надаючи їй динамічного, центротворчого потенціалу та водночас зміщуючи саму ідею центру. Ф. Ортіс, у свою чергу, акцентує на рухливості кордонів колоніального світу, підкреслюючи їхню нестабільність і мінливість. У такому підході транскультурація постає як безперервний процес трансформацій, що відбуваються саме в прикордонних зонах культурної взаємодії. Сучасні теорії транскультурації доповнюють традиційний порівняльний підхід до культурного різноманіття новим транснаціональним виміром, пов'язаним із розвитком цифрових технологій. Водночас навіть за умов інтенсивної взаємодії культури не зливаються повністю і не утворюють тотального синтезу чи абсолютно прозорого перекладу. Вони зберігають елементи непрозорості, що забезпечує їхню відмінність і автономність (Ortiz, 1995, 63).

За Ф. Ортісом, транскультурація розгортається у двох взаємопов'язаних фазах: декультурації, що передбачає втрату попередніх культурних форм, і неокультурації – творення нових. Обидва етапи мають рівнозначне значення, оскільки процес культурних змін охоплює як руйнування усталених структур, так і продукування нових культурних утворень. На матеріалі взаємонаправленої

культурної взаємодії в кубинському суспільстві Ортіс показав, що культурна гомогенність є неможливою навіть за умов існування історично домінуючої та підпорядкованої культур. Це зумовлено тим, що домінуюча культура також зазнає впливу з боку тієї, яку вона прагне підпорядкувати. Відтак її статус не є сталим і незмінним, а підлягає історичним трансформаціям. У такому контексті взаємодія між домінуючою та пригнобленою культурами не зводиться до суто конфліктної моделі, адже її результатом стає формування нових культурних кодів, що постають із процесу взаємного впливу й переосмислення. (Ortiz, 1995, 63).

Досліджуючи питання транскультурації І. Оржицький зазначає, що уругвайський Анхель Рама інтегрував поняття, запропоноване Ф. Ортісом, у площину літературознавчого аналізу. Його інтерпретаційна модель знакових текстів латиноамериканської літератури, викладена у праці «Транскультурація в латиноамериканській прозі» (1980), була охарактеризована мексиканською дослідницею Ліліаною Вейнберг як вагомий попередник підходів, що згодом сформували дослідження літератури в культурному вимірі та співвідносяться з сучасним розумінням культурології. У межах міжкультурної взаємодії транскультурація осмислюється не як процес асиміляції культури «Іншого», а як рівноправний діалог, що не зводиться до повного синтезу чи злиття. Такий підхід передбачає збереження певної «непрозорості» Іншого, яка унеможлиблює його повне привласнення. У сучасному культурологічному дискурсі визначальними стають процеси гібридизації та транскультурації, що слугують ключовими характеристиками актуального стану культури (Оржицький, 2016).

Сучасні українські дослідники у галузі гуманітарних наук – зокрема філософи, культурологи та літературознавці – упродовж тривалого часу акцентують увагу на феномені транскультурації як на потенційному механізмі подолання соціальної фрагментації, зумовленої політичними та економічними

кризами, а також тривалими військовими конфліктами в сучасному українському суспільстві. У науковому дискурсі М. Требін і Т. Чернишова підкреслюють, що транскультурація пронизує весь культурний і соціальний простір епохи глобалізації. Вона виявляється, зокрема, у процесах етноконвергенції, утвердженні принципу гібридності замість ідеї культурної «чистоти», а також у трансформації ставлення до національних мов, культурних традицій і самого концепту нації-держави. Останні втрачають свою самодостатність, поступаючись процесам транснаціоналізації та поліглотії, пов'язаним із критичним космополітизмом. У цьому контексті транскультурація постає як новий тип соціального та мовного мислення, що формує нові моделі взаємодії між культурами й мовами та зумовлює переосмислення сучасних комунікативних практик (Требін, 2014, 15-20).

У своїх дослідженнях Т.В. Надута підкреслює, що традиційні акценти на національній ідентичності, етнічності та расовій належності, які тривалий час домінували в аналізі творчості письменників із транснаціональною ідентичністю, у сучасних умовах «планетаризації людства» втрачають свою пояснювальну ефективність. Натомість формуються нові теоретичні підходи, що ставлять під сумнів попередні уявлення про біполярність сучасного світу. У цьому контексті розширене поле міжрасових і міжцивілізаційних взаємодій визначає становлення нового типу художньої свідомості, який характеризується як транскультурний (Надута, 2012, 133). Праця Е. Саїда «Culture and Imperialism» (Said, 1994) обґрунтовує застосування «нового порівняльного контрапунктного підходу», розглядаючи його як одну з ключових інноваційних парадигм сучасної гуманітаристики. «Компаративним транснаціональним фокусом» називає цей підхід Л. Хатчен (Hutcheon, 2002, 26). Т.В. Надута стверджує, що поява транскультурних студій викликала низку світових робіт з порівняльного літературознавства: David Blake (Blake, 2007), Eugenio Benitez (Benitez, 1997),

Stephen Shankman (Shankman, 2011 p.). Авторка трактує транскультуру як складну систему інтермедіальних зв'язків між культурними дискурсами. На переконання дослідниці, транскультурація полягає у створенні самобутнього художнього світу, де компоненти поетики – від образу героя до стильових домінант – функціонують поза детермінацією традиційними культурними кодами. Дослідження такої позатрадиційної природи творчості визначається як магістральний напрям порівняльних студій у загальносвітовому контексті (Надута, 2012, 134-135).

Концептуальна опозиція транскультуралізму щодо мультикультуралізму ґрунтується на критиці статичного сприйняття культури. Спираючись на теоретичні розробки Х. Бгабги, можна стверджувати, що мультикультурна модель розглядає культурні системи як завершені, незмінні утворення в межах традиції. Натомість транскультурний підхід акцентує увагу на рухливості культурних кордонів, які перманентно трансформуються внаслідок зіткнення різноспрямованих інтересів. У межах цієї парадигми культура постає не як конгломерат ізольованих елементів, а як динамічне «культурне багатоголосся». Х. Бгабга обґрунтовує ідею «гібридності», де взаємодія різних дискурсів породжує нові змістові конфігурації (Bhabha, 1994, 2008).

Ключовою ознакою транскультурації є докорінна зміна вектора сприйняття «Іншого». У межах цієї концепції «Інший» постає не об'єктом для асиміляції чи трансформації у «Свого», а повноправним суб'єктом діалогу. Така комунікативна модель передбачає збереження онтологічного залишку «неперекладності», що виступає запобіжником протипоглинання однієї культури іншою та гарантує збереження їхньої автентичності. Рушійною силою (медіаторами) транскультуралізму постають особистості, чия ідентичність сформована на перетині множинних традицій: фахівці з перекладу, представники бікультурних родин, а також суб'єкти цифрової епохи, які існують у синкретичному просторі віртуальної та фізичної реальностей.

1.2 Художній переклад як національно-культурний діалог.

Переклад традиційно розглядається як явище цивілізаційного масштабу, що супроводжує людство протягом усієї його історії. Поліфункціональність перекладацької діяльності історично виявлялася у поширенні релігійних доктрин, філософських систем, політичних ідей та науково-технічних досягнень. У сучасному світі переклад набув екзистенційного значення, охоплюючи всі сфери життєдіяльності – від побутових інструкцій до високої літератури. Окрім фундаментальних комунікативної та когнітивної функцій, що забезпечують глобальний обмін знаннями, переклад виконує критично важливу протективну роль. Він виступає інструментом збереження життєздатності національної мови в умовах глобалізації: розширюючи сфери її функціонування через постійне наповнення власномовним контентом, переклад убезпечує культуру від нівелювання та зникнення.

Феномен перекладу перебуває в нерозривному кореляційному зв'язку з такими категоріями, як «міжкультурна комунікація», «діалог культур» та «інтеграція етнокультур». Під останньою слід розуміти процес синергії та взаємної рецепції типологічних домінант і соціокультурних специфікацій різних етносів. У ширшому теоретичному дискурсі цей тип взаємодії постає як фактор інтенсифікації цивілізаційного поступу через пізнання інокультурного досвіду (Клименко, 2015, 230), що сприяє нівелюванню когнітивних лакун та розбіжностей між суб'єктами комунікації.

Витоки терміна «міжкультурна комунікація» пов'язують і з науковим доробком Едварда Голла. Американський дослідник обґрунтував, що бар'єри у спілкуванні між етнічними групами зумовлені передусім розбіжностями у їхніх світоглядних системах. У сучасній науковій парадигмі це поняття трактується як безпосередня взаємодія та обмін смислами між представниками різних лінгвокультурних спільнот (Кабаченко, 2021, 29). Особлива увага до

міжкультурного аспекту в перекладознавстві пояснюється не лише прагненням до інтелектуального взаємообміну, а й необхідністю формування етики толерантності та поваги до чужих традицій (Горощенко, 2007–2008, 58). Важлива роль у реалізації цієї гуманістичної місії належить художньому перекладу.

Спираючись на тезу В.Б. Приходько про іманентну діалогічність художнього тексту, варто розглядати літературний твір як простір комунікації між автором і читачем. У цьому контексті автор постає суб'єктом, який через текст транслює власні інтенції, звертається до реципієнта або стимулює його до певної реакції. З огляду на це, дослідниця виокремлює «ще один вид взаємодій між культурними та літературними явищами, які відбуваються в межах одного національного дискурсу, а також між різними дискурсами, – діалог» (Приходько, 2019, 82).

У межах сучасної лінгвістичної парадигми та перекладознавства мова інтерпретується не лише як комунікативний інструмент, а як фундаментальний механізм об'єктивації національного досвіду та унікальної етнокультурної картини світу. За такого підходу переклад набуває статусу комплексного культурологічного феномену, що виходить за межі суто лінгвістичної трансформації. Процес перекодування художнього тексту передбачає його імплементацію в іншу ментальну систему, що зумовлює необхідність подолання не лише мовних лакун, а й соціокультурних бар'єрів. Відтак, перекладацька практика постає як специфічна форма міжкультурної мовної діяльності, спрямована на інтеграцію смислів у новий семіотичний простір. Слушну думку тут висловлює О.С. Штепуляк, котра зазначає, що «переклад, постає перед нами в ролі своєрідного провідника між мовними кодами різних етносів, що допомагає нам переносити реалії вихідного тексту за допомогою лексичного складу мови перекладу з одного мовленнєвого та культурного середовища до іншого» (Штепуляк, 2016, 111).

Художній переклад інтерпретується як форма міжлітературного діалогу, що забезпечує рецепцію твору в іншокультурному середовищі та його подальшу онтологічну трансформацію. Цей процес не є механічною ретрансляцією, а постає актом суб'єктивної креативності, де перекладач виступає співавтором, пропонуючи власну герменевтичну модель оригіналу. Підтвердженням цьому є теза Б.З. Келяра, згідно з якою інтерпретація – це «інтелектуальна діяльність, спрямована на розкриття прихованого змісту, закладеного у безпосередньо вираженому сенсі». Відтак, глибина осмислення тексту перекладачем визначає унікальність його художньої реалізації в новій мовній традиції (Kielar, 1988, 52).

Процес перекладу охоплює два взаємозумовлені аспекти – лінгвістичний і культурний. Мова виступає не лише засобом відображення культури, але й чинником її формування. Інтерпретація значення мовної одиниці є можливою лише за умови врахування відповідного культурного контексту. У зв'язку з цим перекладач повинен забезпечити адекватне співвіднесення культурного підґрунтя тексту оригіналу з культурно-комунікативними параметрами тексту перекладу (Штепуляк, 2016).

Дослідники-лінгвісти часто обирають об'єктом аналізу лексичні та граматичні аспекти перекладу (Скрильник, 2013; Радчук, 2012), а також його культурні детермінанти (Руда, 2009; Стріха, 2006; Тетеріна, 2018; Христич, 2020; Чала, 2006). Застосування таких підходів створює підґрунтя для ефективного порівняння мовних систем і виокремлення специфічних національно-культурних рис.

Фундатори «культурного повороту» в перекладознавстві, С. Басснетт та А. Лефевр, запропонували розглядати переклад як складне культурне явище. Цей підхід, вперше артикульований у 1988 році на конференції у Ворвіку, передбачає зміщення фокусу з суто лінгвістичних операцій заміни кодів на глибинні культурологічні та ідеологічні чинники (Snell-Hornby, 2006). У межах цієї парадигми художній переклад трактується як процес міжкультурної трансляції,

де особлива увага приділяється механізмам маніпуляції та «переписування» тексту (Bassnett S. L., 1990). Прихильники цього напрямку свідомо відходять від традиційної категорії еквівалентності як головного критерію якості, надаючи пріоритет повноцінному відтворенню культурного контексту. Такий підхід стимулював вивчення різних форм вторинної комунікації, зокрема адаптацій, переказів та творів за мотивами (Ребрій, 2016, 105).

Питання перекладу в контексті національного чинника висвітлено у працях обмеженої кількості авторів, зокрема у наукових доробках М. Стріхи, О. Тетеріної, Н. Христич та Т. Шмігера. Ці дослідження фокусуються на ролі перекладної літератури у формуванні національної ідентичності.

М. Стріха наголошує на тому, що український художній переклад є не лише мистецьким явищем, а й вагомим інструментом формування ідентичності. У його концепції переклад постає як дієвий механізм взаємодії між словесністю та процесами розбудови модерної української нації (Стріха, 2006).

Згідно з поглядами О. Тетеріної, переклад визнається як «невід’ємний складник національної літератури та важливий чинник її самобутнього поступу» (Тетеріна, 2018, 57). При цьому дослідниця робить особливий «акцент на органічному засвоєнні і творчому переосмисленні зарубіжних художньо-естетичних цінностей» (Тетеріна, 2018, 57) як ключовому механізмі збагачення національної культури.

Виступаючи інструментом взаєморозуміння між представниками різних лінгвоспільнот, переклад реалізує вагому когнітивну роль і стимулює взаємний розвиток етнічних та глобальних цивілізаційних систем. У цьому процесі культура постає базовою одиницею перекладу, а сам він трактується не просто як механічна трансформація мовних кодів, а як комплексна стратегія. Така стратегія забезпечує інтеграцію текстів в іншокультурне середовище та їхнє подальше функціонування в новому контексті, де категорія «культура» охоплює цілісну

соціальну площину з її ідеологічними установками, правилами та суспільними пріоритетами. Сучасне перекладознавство, як наслідок дискусій кінця ХХ століття, переживає період «культурного повороту», оскільки перекладацька діяльність остаточно визнана не суто лінгвістичним, а передусім соціокультурним феноменом (Кузенко, 2017, 24).

Для виживання сучасної цивілізації критично важливою є культурна взаємодія, оскільки «наявність діалогу між культурами – це необхідна умова самозбереження усього людства» (Давіденко, 2016, 27). У контексті всесвітньої інтеграції «поняття «діалог культур» вважається одним із суттєвих важелів міжнародної спільноти та ознакою світових глобалізаційних процесів (Клименко, 2015, 230). Цей процес дозволяє глибше усвідомити унікальні «відмінності національних мов і культур (Приходько, 2019, 65)», створюючи умови, за яких ефективно «зменшується культурна дистанція в перекладах» (Ткачівська, 2021, 206).

Підтримує цю теорію і С. Кравченко: «художній переклад – це завжди діалог літератур, це творчість, завдяки якій твір однієї літератури стає надбанням і явищем іншої», при цьому зважається на індивідуальність перекладача, «позаяк кожен інтерпретатор створює власну версію прочитання і заглиблення в чужий текст» (Кравченко, 2013, 58). Зважаючи на те, що перекладацька діяльність є передусім актом творчості, фахівець неминує інтерпретує першоджерело крізь систему власних суб'єктивних уявлень. Це призводить до того, що оригінальний текст часто проходить крізь фільтри особистого світосприйняття та культурного бекграунду перекладача.

Питання відтворення лінгвокультурних реалій залишається одним із найбільш дискусійних та складних аспектів у контексті міжкультурної комунікації та вивчення національної специфіки мовлення (Зорівчак, 1989). В умовах сучасного світу, де культурне розмаїття визнано глобальним надбанням,

переклад відіграє роль інструменту його збереження. Він не лише сприяє саморозвитку національних культур, а й виступає захисним механізмом проти асиміляції. Відтак, глибоке опанування мовного коду є критично важливим, оскільки саме воно забезпечує ефективну взаємодію та взаєморозуміння між представниками різних спільнот. Оскільки сучасна цивілізація вбачає своє багатство в розмаїтті мов і культур, перекладацька діяльність набуває функції їхнього оберега. Переклад забезпечує автономність культурного розвитку, нівелюючи ризики надмірної інтерференції. У цьому контексті опанування мовного коду є стратегічним завданням, що відкриває шлях до ефективного міжкультурного порозуміння. Процес обміну інформацією ускладнюється наявністю комунікативних одиниць, що мають виразну національну специфіку: навіть у типових ситуаціях представники різних лінгвокультур використовують відмінні мовленнєві штампи, що потребує особливої уваги перекладача.

Перекладацька діяльність постає як багаторівневий процес, що виходить далеко за межі суто лінгвістичної трансформації. Вона потребує від фахівця глибокої рецепції культурного, соціального та історичного контексту обох мовних ареалів. За таких умов стратегічний вибір перекладача зазвичай коливається між двома засадничими векторами: *доместикацією* (адаптацією тексту до цільової культури) та *форенізацією* (збереженням чужорідності та специфіки оригіналу). Зазначений термінологічний апарат було впроваджено у перекладознавчий дискурс Лоренсом Венуті. Дослідник обстоював позицію, згідно з якою природа будь-якого перекладу є іманентно доместикаційною. У межах цієї концепції перекладацький акт розглядається як неминуха адаптація першоджерела до соціокультурних та лінгвістичних нормативів мови-реципієнта (Ricoeur, 2006, 10).

Стратегія доместикації спрямована на подолання культурного бар'єра шляхом підлаштування тексту під запити читача, що забезпечує легкість

сприйняття. У такий спосіб переклад уникає ефекту «чужорідності». Форенізація ж, навпаки, обстоює право тексту на збереження власної ідентичності. Вона дозволяє реципієнту відчувати автентичну атмосферу оригіналу, хоча й робить структуру твору менш прозорою для безпосереднього розуміння (Ajtony, 2017, 94-95).

Отже, попри те, що художній переклад сформувався як автономна галузь із власною теоретико-методологічною базою, його проблематика залишається об'єктом прискіпливої уваги в межах порівняльного літературознавства. Це створює широке поле для компаративістських студій, де переклад розглядається як інструмент міжлітературної взаємодії.

Особливе значення для вивчення компаративних аспектів перекладознавства має монографія М. Лановик «Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проекції» (Лановик, 2006). Дослідниця акцентує на певній «неадаптованості» сучасного перекладознавства до новітніх методологій, як-от феноменологія, психоаналіз чи архетипна критика. Прагнучи відтворити цілісну, системну картину об'єкта, авторка фіксує поліфонію різнорідних підходів, кожен з яких розкриває унікальні грані перекладацького процесу. М. Лановик інтегрує лінгвістичні та літературознавчі напрацювання, розглядаючи інтерпретацію як синтетичну сферу, щооб'єднує зусилля різних галузей знань. У її розумінні переклад постає як глобальна світоглядна проблема, що пронизує всі рівні людського буття. При цьому теоретичне розв'язання проблем перекладу знаходить своє практичне втілення завдяки творчому таланту перекладача, чия мета – максимальне наближення до першоджерела (Лановик, 2006).

У праці «Художній переклад як проблема компаративістики» З. Лановик доводить, що переклад, виконуючи роль медіатора в міжнаціональному та міжлітературному діалозі, є невід'ємною складовою прикладної

компаративістики (Лановик, 2002). Дослідниця наголошує на багатоаспектності цього феномену навіть у межах зазначеної галузі. Зокрема, авторка акцентує увагу на функціонуванні перекладу як інструменту літературної комунікації, специфіці рецепції тексту в інокультурному середовищі, а також на таких складних категоріях, як дискурсивні практики, контекстуальні та підтекстові зв'язки, структура літературного дискурсу та прояви інтертекстуальності в перекладному творі (Лановик, 2002).

Французький компаративіст А.Д. Пажо розглядає переклад як специфічний процес, де читання іншомовного оригіналу трансформується у створення тексту-дублікату. Дослідник наголошує на внутрішньому конфлікті цієї діяльності: перекладач змушений балансувати між вимогою вірності першоджерелу та неминучістю створення нового мовного продукту. Як наслідок, переклад постає як певна «утопія» – він не може бути цілком ідентичним оригіналу, але й не є автентичним текстом мови перекладу, набуваючи натомість рис інтертексту (Pageaux, 1994). У межах актуальної компаративістики перекладацька діяльність розглядається як діалог двох індивідуальних «картин світу». Це не просто технічне відтворення, а творчий акт, зумовлений конкретною історичною епохою та суб'єктивною ситуацією перекладача, що визначає його специфічний погляд на твір.

Останнім часом гуманітарна компаративістика збагатилася категорією **«культурного трансферу»**, що стала вагомим доповненням до традиційної моделі **«міжкультурний діалог – художній переклад»**. Дане поняття, розроблене французьким ученим Мішелем Еспанем, активно інтегрується в науковий обіг, оскільки воно здатне суттєво «переглянути традиційний інструментарій світової компаративістики» (Лімборський, 2016). Як зауважує В.Б. Приходько, термін «трансферні механізми» (transfer mechanism) був

уведений у науковий обіг ще в 1960-х роках видатним американським лінгвістом і теоретиком перекладу Юджином Найдою (Приходько, 2025, 78).

Фундаментальне дослідження у цій галузі належить Г. Сиваченко, яка підкреслює специфіку розвитку даної теорії. Дослідниця зауважує, що «хоч ця теорія і була «відбрунькуванням» порівняльного літературознавства, зараз досить різко себе протиставляє» (Сиваченко, 2019, 72).

Теорія культурного трансферу певним чином протистояла французькій школі компаративістики. В той час, коли компаративістика розглядала особливості двох культур з бінарної позиції, де одна осмислюється, як культура-реципієнт, теорія культурного трансферу, не тільки протиставляла дві різні культури між собою, але й досліджувала трансформації, які зазнавали обидві сторони в процесі зближення та взаємодії. Таким чином, М. Еспань розглядає культурний трансфер і як метод боротьби з позитивістськими наративами традиційної компаративістики (Сиваченко, 2019).

У дослідженні «Художній переклад як трансфер культурних смислів» І.В. Лімборський наголошує на міждисциплінарному потенціалі теорії культурного трансферу. Автор зазначає, що цей підхід дозволяє аналізувати переклад на перетині лінгвістики, літературознавства, філософії та соціології. Перекладознавство в такому світлі постає як процес трансляції цілісних систем культурних кодів і національних символів. Водночас дослідник акцентує на важливості рецепції: успіх трансферу залежить від готовності національного простору прийняти «чужий» досвід, особливо в ситуаціях, де виникає культурний «опір» – природна реакція самозбереження унікального національного коду (Лімборський, 2025).

Відповідно до концепції М. Еспаня, культурний обмін постає як двосторонній креативний акт, а не проста циркуляція ідей у їхньому первинному вигляді. Будь-який об'єкт у процесі трансферу неминує змінює своє смислове

наповнення, адаптуючись до нового контексту через механізми реінтеграції та переосмислення. Дослідник наголошує на важливості діяхронічного аналізу обох сторін взаємодії, адже в різні історичні періоди актуалізуються відмінні соціокультурні домінанти: якщо в середньовіччі визначальними були релігійні та династичні зв'язки, то в теперішній час пріоритетним став національний чинник (Espagne, 1999).

Ключовим аспектом теорії культурного трансферу та транснаціональних студій загалом є дистанціювання від жорстких категорій «нація» чи «країна». М. Еспань пропонує натомість послуговуватися поняттям «культурні зони», хоча й визнає його певну умовність. На прикладі франко-німецької взаємодії дослідник демонструє, що такі зони не є гомогенними або замкненими утвореннями. Навпаки, кожна культурна зона сама по собі є продуктом тривалого змішування та нашарування різноманітних культурних елементів. Будь-яка культурна зона містить сегменти з різним ступенем сприйнятливості до зовнішніх впливів. Навіть за умови аналізу взаємодії лише двох суспільств, науковець повинен брати до уваги множинність комунікаційних каналів. Ці канали постійно перетинаються, накладаються один на одного та зазнають взаємних трансформацій, створюючи складну мережу зв'язків (Espagne, 1999).

Змістовною для нашого дослідження є праця В.Б. Приходько, у якій культурний трансфер постає як основа сучасного міжкультурного діалогу та механізм багатовекторної мовної взаємодії. Авторка обґрунтовує, що функціональні або змістові трансформації оригіналу в межах трансферу є ознакою його продуктивної адаптації, а не результатом перекладацької неспроможності. Такий підхід дає змогу трактувати художній переклад як активний процес культурного будівництва, де перекладач діє як стратегічний агент трансляції дей. Відтак, невичерпність опозиції «своє – чуже» формує специфічний тип компаративістики – міжлітературний діалог, що базується на

інтертекстуальній природі перекладу та постійному взаєморозвитку культурних систем (Приходько, 2025).

Згідно з концепцією Г.-Ю. Люзебрінка, механізм міжкультурної взаємодії реалізується через активну роль посередника, який транслює ідеї та смисли в нове середовище. Цей динамічний процес охоплює три ключові фази:

1. «*Bidbir (Selektion)*»: на цьому етапі відбувається селекція текстів чи ідей, що базується не лише на їхній внутрішній цінності, а й на актуальних запитах та інтересах культури-реципієнта.
2. *Передача (Vermittlung)*: безпосередній етап трансляції, де провідну роль відіграють медіатори, зокрема перекладачі.
3. *Рецепція (Rezeption)*: фінальна стадія, що передбачає творчу трансформацію, переосмислення та адаптацію інокультурних елементів до умов нового контексту» (Lusebrink, 2005).

Згідно з концепцією Х. Міттербауер, архітектоніка культурного трансферу охоплює три засадничі елементи: початкову (вихідну) культуру, специфічну інстанцію-посередника, що забезпечує трансляцію смислів, та цільову культуру, яка приймає цей досвід (Mitterbauer, 1999,23-25). Завдяки такому підходу традиційна бінарна модель «вплив – запозичення» трансформується у трирівневу систему: вихідна культура → інстанція-посередник → культура-реципієнт. Важливо, що остання постає не пасивним споживачем, а активним «перетворювачем». Крім того, ця концепція вимагає дослідження «третіх сил» – внутрішніх процесів та інтелектуальних запитів у приймаючій культурі, які формують сприятливе середовище для адаптації чи нового прочитання тексту (Espagne, 1999).

Роль медіаторів у процесах трансферу не обмежується лише постаттю перекладача; вона охоплює широке коло суб'єктів – від дослідників і видавців до цілих інституцій, як-от видавництва та засоби масової інформації. У зв'язку з цим

концепція міжкультурного посередництва залишається відкритим полем для подальших наукових розвідок. Важливо, що будь-який акт культурного перенесення детермінований діяльністю посередників: саме через їхню індивідуальну чи колективну рецепцію інокультурні елементи інтегруються в новий простір. Зокрема, А. Содомора, метафорично окреслюючи статус перекладу як «чужого серед своїх», зазначає, що автентичні смисли оригіналу не здатні до прямої комунікації з іншомовним реципієнтом. Вони актуалізуються лише опосередковано—крізь когнітивний «фільтр» перекладача, який інтерпретує «чуже» через власну свідомість (Содомора, 2000, 154).

Культурний трансфер за своєю природою нерозривно пов'язаний із перекладом, ба більше — «він сам є актом перекладу» (Сиваченко, 2019). Спираючись на працю Д. Демроша «Як читати світову літературу», можна стверджувати, що досягнення світового словесного мистецтва ґрунтується на «читанні через переклад» (Demroasch, 2009). У такому контексті переклад постає не статичним об'єктом, а динамічним засобом трансформації тексту під час його «подорожі» крізь часові та культурні межі. Перекладач виступає ключовим медіатором, створюючи суб'єктивне «відображення» автора, яке читач, згідно з негласною інтелектуальною домовленістю, сприймає як автентичний аналог оригіналу, фактично ототожнюючи працю перекладача з першоджерелом.

Згідно з концепціями К. Леві-Стросса (Levi-Strauss, 1960) та Г. Вермеєра (Vermeer, 1996), перекладацька діяльність завжди є «культуро-зумовленою» та «культуро-релятивною», що робить осмислення інокультурного досвіду критично важливим етапом трансферу. Перекладачі виступають активними суб'єктами (агентами) цього процесу, трансуючи унікальні коди, символіку та реалії з однієї культурної зони в іншу. З огляду на це, художній переклад слід розглядати як стратегічний інструмент конструювання культури, а його наукове

дослідження – як найбільш ефективний шлях до пізнання механізмів глобальної міжкультурної взаємодії.

Отже, теорія культурного трансферу долає обмеженість бінарних схем, у яких одна з культур традиційно сприймалася лише як пасивна культура-реципієнт. Замість лінійного запозичення цей підхід розкриває багатогранну й ієрархічну структуру взаємовпливів, що виникають під час контакту різних культурних систем.

1.3. Основні методи компаративного дослідження.

Сьогоднішнє порівняльне літературознавство зосереджується на вивченні міжлітературного процесу як відображення глобальних та національних культурних тенденцій. Компативістська методологія дає змогу гармонійно поєднати пошук загальних літературних універсалій із визначенням самотності конкретних національних літератур. Саме ці універсалії виступають фундаментом світового письменства, що дозволяє інтерпретувати літературний розвиток як цілісну й діалектичну систему.

Компаративістика прагне виявити універсальні закономірності в окремих національних літературах, формуючи на їхній основі системи та класифікації. Зокрема, Д. Дюришин вважав, що через безпосередні контакти та типологічну схожість творів виникають «міжлітературні спільності». Саме їхній розвиток та взаємодія зрештою складають цілісну структуру світової літератури.

Перший етап розвитку компаративістики (остання третина XIX ст. – перша третина XX ст.) характеризується частим використанням генетично-контактного підходу. Даний підхід аналізує механізми літературної спадкоємності та комунікації. Він поділяється на два напрями: генеалогію, що досліджує подібність через спільне походження (спорідненість), та контактологію, яка вивчає прямі взаємозв'язки між культурами. У фокусі такого аналізу

перебувають процеси впливу, запозичення, літературної рецепції та еволюції традицій у часовому вимірі (Бровко, 2012).

Фундаторами цього методу вважаються німецькі романтики, зокрема Я. Грімм (Grimm, 1819) та А. Шлейхер (Schleicher, 1861). За теоретичним обґрунтуванням В. Будного, цей підхід спрямований на дослідження міжлітературної взаємодії, що базується на принципах спадкоємності та комунікативних процесах у межах міжкультурного діалогу (Бровко, 2012, с. 28–30). Щоб упорядкувати взаємодію між різними національними літературами, дослідники класифікують їхні зв'язки. Найбільш вживаною є модель Ф. Вольмана, яку згодом розвинув Д. Дюришин. Вона передбачає два рівні взаємодії: **зовнішні**: факти взаємодії, що залишаються поза межами тексту (біографічні епізоди, листування). **Внутрішні**: зв'язки, що фіксуються на рівні поетики та структури самого твору. Автор зауважує, що через рецепцію та індивідуальну творчість зовнішні чинники здатні переростати у внутрішні елементи тексту (Đurišin, 1984).

Методологічна позиція Д. Наливайка полягає в тому, що правомірність порівняльних студій прямо залежить від наявності «генетичних вузлів» – зафіксованих контактів чи безпосередніх запозичень. Оскільки цей підхід фокусується на хронології та реальних взаєминах, дослідник ототожнює його з інструментарієм історії літератури, де головним критерієм є документальна достовірність (Наливайко, 2007, 29).

Згідно з концепцією В. Будного та М. Ільницького, міжлітературні контакти є невід'ємною частиною глобальної комунікації, що охоплює як односпрямований вплив адресанта на реципієнта, так і повноцінний двосторонній діалог. Контактологічна методологія, біля витоків якої стояв Т. Бенфей, оперує категоріями запозичення, рецепції та міграції ідей (Будний, 2008). Контактні зв'язки можуть виникати між літературами навіть за відсутності

спільного походження. Водночас генетична спорідненість завжди базується на реальних, безпосередніх контактах, що відбулися раніше.

Дослідники класифікують ці зв'язки за часовим принципом: на синхронні (взаємодія сучасників, як-от І. Франка та Я. Каспровича) та несинхронні (звернення авторів до спадщини минулого, наприклад, інтерпретація античних чи біблійних сюжетів у творчості Лесі Українки або Дж. Джойса). Класифікація міжлітературних зв'язків за часовим вектором (синхронія/діахронія) унаочнює, як взаємодіють літературні епохи. Діахронічний підхід фокусується на діалозі «старого» та «нового», де минуле може набувати сучасних рис, а сучасність – переплітатися з історичними пластами, створюючи нові сенсові структури в процесі сприйняття (рецепції) тексту (Приходько, 2024, 28).

У концепції В. Будного та М. Ільницького **зовнішні контакти** постають як багатогранна система позатекстових зв'язків. До них автори відносять *книгообмін, професійну комунікацію між митцями, а також комплекс геополітичних факторів*. На літературну взаємодію суттєво впливають *територіальна близькість держав, їхній політичний устрій та етнічний склад*. Дослідники зауважують, що «*навіть кризові історичні події, зокрема війни, стають специфічним чинником, який трансформує міжлітературний процес*. До літературних контактів дослідники відносять *листування митців, літературні гуртки, салони, кавярні*» (Будний, 2008).

Роль медіаторів у міжлітературному діалозі виконують критичні студії, антології, енциклопедичні видання та періодика, що адаптують іноземний досвід для національного контексту. Класифікація Ігоря Качуровського деталізує механізми зв'язку між авторами, поділяючи їх на кілька рівнів:

1. «Присвята власних творів.

2. Згадування (у художніх творах, статтях, листуванні): а) імені автора; б) його творів (у цьому разі можна говорити про зв'язок як у плані позитивному, так і негативному).

3. Цитування: а) в епіграфах; б) у тексті.

4. Ремінісценції (у вузькому значенні). (При тім дослідник зауважив, що пункти 2, 3, 4 дають підставу говорити про спорідненість лише тоді, коли названі в них явища мають систематичний характер).

5. Запозичення формальні: а) лексичні; б) у галузі метрики; в) фоніки; г) строфіки; г) архітектоніки.

6. Наслідування: а) стилістичні; б) жанрові; в) у галузі формально-технічних засобів.

7. Звернення до тих самих чи подібних: а) мотивів; б) ситуацій; в) сюжетів; г) персонажів.

8. Переспіви.

9. Переклади (добровільний вибір матеріалу для перекладу майже завжди свідчить про певну симпатію перекладача до перекладеного твору).

10. Поза властивою художньою творчістю лишаються: а) статті, рецензії та есеї про даного автора; б) публікація або редагування його творів (якщо це наслідок вільного вибору)» (Кшевецький, 2012, 19).

Контактологічна методологія, основи якої заклав Теодор Бенфей, оперує такими категоріями, як *вплив*, *запозичення*, *рецепція* (Поляруш, 2022, 65). Категорія «**впливу**» описує динаміку та наслідки взаємодії між *транслятором* (джерелом) і *реципієнтом* (приймачем). Роль кожного з учасників цієї комунікації можуть виконувати різноманітні літературні об'єкти: від конкретного художнього образу чи стилістичного прийому до цілісної національної літературної традиції або окремого твору. За визначенням нідерландського дослідника Яна Б. Корстіюса, вплив – це «змістові і формальні наслідки, що їх

справили на літературний твір, критичну працю чи цілий період, певні зовнішні і внутрішні зв'язки».

Категорія *впливу* є центральною для французької школи порівняльного літературознавства. Німецький дослідник Ульріх Вайсштайн у праці «Comparative Literature and Literary Theory» (Weisstein, 1974) обґрунтовує її важливість тим, що саме вплив стає сполучною ланкою між об'єктами дослідження, провокуючи їхню взаємодію. Найчастіше цей процес реалізується через систему посередників: *переклади, критику чи ремінісценції*. Вайсштайн чітко розмежовує вплив, що стосується безпосередніх текстових зв'язків, та *рецепцію*, яка охоплює ширший соціокультурний контекст (реакції читачів, видавничу політику тощо). Відтак вивчення рецепції вимагає залучення методів соціології та психології, тоді як популярність твору розглядається як важливий, проте часто ефемерний аспект сприйняття (Наливайко, 2009, 41-44).

Як зауважує Л. Демська-Будзуляк, до середини ХХ століття в компаративістиці домінувала контактологія. Д. Наливайко пояснює її сутність через принцип обов'язкової наявності документально підтверджених зв'язків та текстових паралелей як головної умови порівняння. За своєю методологічною природою цей напрям тяжів до позитивізму та інструментарію культурно-історичної школи, фактично перебуваючи у площині історії літератури. Проте у 1950-х роках вектор досліджень кардинально змінився: на зміну контактології прийшла **типологія**. Новий підхід зосередився на виявленні структурно-семантичних збігів, що не обов'язково зумовлені прямими контактами, фактично розмежувавши ці два напрями за методологією та характером взаємодії з теорією літератури (Демська-Будзуляк, 2020, 46).

Попри розмаїття думок щодо чинників цієї трансформації, видається доцільним розглядати її крізь призму кризи структуралізму, що зародилася в 1950-х роках. Саме цей методологічний злам зумовив становлення

постструктуралізму, який набув особливого впливу в інтелектуальному просторі Північної Америки. Як зазначає Л. Демська-Будзуляк: «Постструктуралістський поворот/злам ще часто називають «антипозитивістським зламом шістдесятих років» через те, що він також приніс радикальні зміни моделі теорії/знань про літературу» (Демська-Будзуляк, 2020, 47).

Впровадження структуралістської концепції «структури та системи» (опозиція знака і форми) у площину порівняльного літературознавства дозволило по-новому проаналізувати такі універсалії, як сюжет, канон, стиль та тематика. Ця методологічна інверсія забезпечила перехід від традиційного вивчення міжлітературних впливів до системного зіставлення текстів на основі типологічних моделей. Як наслідок, розвиток компаративістики отримав ґрунтовне методологічне підґрунтя як у діахронному, так і в синхронному вимірах. Синхронний зріз компаративістики характеризувався тісною кореляцією з новітнім літературознавчим дискурсом. До сфери її дослідницьких інтересів увійшов увесь корпус тогочасної світової літератури, де основним об'єктом аналізу постало зіставлення типологічно споріднених явищу межах різних національних канонів. Водночас у діахронному вимірі компаративні дослідження змістили фокус на історико-літературний процес. Головним завданням науковців став пошук спільних генетичних витоків та історичних детермінант, що лежать в основі розвитку різних національних літературних традицій. Вагомим здобутком постструктуралістської парадигми в гуманітаристиці стала концептуалізація історії та культури як суцільного текстуального простору. Упровадження категорії **«текст культури»** базується на переконанні, що кожен твір є культурним феноменом, котрий інтерпретується в межах конкретних історико-культурних координат. При цьому процес дешифрування сенсів безпосередньо зумовлений інтелектуальними та світоглядними настановами самого реципієнта (Демська-Будзуляк, 2020, 48). Тут

знаковою вважаємо працю «Ключові слова» Р. Вільямс, в якій автор запропонував три визначення поняття «культура». Нам цікаве саме третє – «твори і практики у галузі інтелектуальної і, особливо, художньої творчості» (Williams, 1885, 90). Завдяки розумінню культури як живої соціокультурної практики, дослідник наділяє статусом культурного тексту будь-який вияв людської активності, незалежно від того, чи належить він до матеріальної, чи до духовної сфери. Для компаративістики такий підхід відкрив перспективи виходу за межі суто літературного канону. «Порівняльний аналіз тепер охоплює не лише взаємозв'язки між національними літературами, а й взаємодію художнього слова з іншими культурними текстами: мистецькими (кіно, архітектурою, музикою тощо) та документальними (епістолярією, мемуаристикою). Це зумовило фундаментальну трансформацію предмета досліджень: фокус змістився на аналіз універсальних категорій – таких як пам'ять, ідентичність, простір чи часові координати, – де літературний текст слугує репрезентативним джерелом для їхнього вивчення» (Демська-Будзуляк, 2020, 49).

Подібні теоретичні установки стали передумовою для появи **нового історизму**—впливової течії в західній науці про літературу та історію. Цей напрям інтегрував у собі новітні погляди на культуру як на складну систему взаємопов'язаних текстів. Представники нового історизму інтерпретують культуру як динамічний текст, виводячи літературні студії на рівень загальнокультурного аналізу. Характерною рисою їхнього підходу є радикальна деєрархізація текстів, де художня література функціонує в єдиному полі з документальними та побутовими свідченнями – від газетної публіцистики й рецептів до теологічних трактатів та автобіографічних нотаток. У своїй фундаментальній праці «Метаісторія» (1973) Гейден Вайт (White, 1973) заклав підвалини нового підходу до вивчення історії. Використовуючи теорію тропів та фігур, він продемонстрував, що історичне уявлення в Європі XIX століття

функціонує за законами мови та художнього тексту. Вайтівська тропологічна модель стверджує пріоритет лінгвістичного чинника в історіописанні: замість простого відтворення фактів історик здійснює «поетичний акт» моделювання минулого. Таке концептуальне переформатування дослідницького поля базується на чотирьох тропологічних стратегіях: метафоричній, метонімічній, синекдохічній та іронічній. Аналіз інструментарію побудови історичної нарації підвів дослідника до розуміння історії як інтерпретативного процесу з власними жанровими канонами. Поряд із цим, внесок Г. Вайта у вивчення інтелектуальної історії Європи XIX ст. став одним із засадничих чинників розвитку *літературної імагології*, що розширило методологічні горизонти сучасних компаративних студій. Літературна імагологія постає одним із джерел «поетикикультури» С. Грінблатта, де домінантним стає перехід від аналізу форми тексту до деконструкції ідеологічних дискурсивних практик. Методологічна новизна цього підходу полягає у відкиданні традиційного поділу на «літературу» та «нелітературу», що дозволяє досліджувати культуру як цілісну систему взаємопов'язаних текстів. Завдяки праці «Формування «Я» у добу Відродження» (1980) С. Грінблатт (Greenblatt, 1989) увів у науковий обіг принцип «обрамлення», зіставивши англійську ренесансну літературу з практиками тогочасного колоніалізму. Дослідник довів, що ідентичність є продуктом взаємодії зовнішнього середовища та творчої рефлексії, де література виступає інструментом фіксації складних процесів самобудови особистості. Своєю працею С. Грінблатт докорінно змінив погляд на історичні витоки західної ідентичності, відкинувши тезу про її виникнення лише в період модернізаційних потрясінь XIX сторіччя. Теоретик акцентує на текстуальній природі історичного процесу: він унаочнює, як індивідуальні способи оповіді стають медіумом, через який транслюється світоглядний код епохи та формуються її ключові системи цінностей.

Сучасна культурна компаративістика, що виникла на перетині традиційного порівняння та нового історизму, ставить у центр дослідження питання ідентичності. Успадкувавши ідеї Г. Вайта та С. Грінблатта, імагологія апропріювала проблему ідентичності як свою засадничу категорію. У широкому спектрі її виявів (відмовного до конфесійного), літературна імагологія виокремлює як пріоритетну саме *етнокультурну ідентичність*, щопостає результатом синтезу національних та культурних ідентифікаційних маркерів.

Популяризація *імагології* в гуманітаристиці середини ХХ ст. пов'язана з іменами французьких компаративістів Ж.-М. Карре та М.-Ф. Гійяра. Вони виступили з революційною для того часу ідеєю: пріоритетним об'єктом аналізу має бути не лише взаємодія різних літератур, а й специфіка втілення в них образу «чужого», що дозволяє досліджувати механізми міжкультурної рецепції» (Приходько, 2024, 29). Методологія імагології залишається репрезентативною для сучасної науки про літературу, особливо в контексті вивчення етнокультурних ідентичностей та постколоніальних трансформацій. Ключовий вплив на формування сучасних європейських імагологічних центрів справили теоретичні напрацювання Даніеля-Анрі Пажо та Гуго Дизерінка, які структурували цей напрям у межах порівняльних студій.

Згідно з дефініцією Г. Дизерінка, імагологія постає як автономна дисципліна, об'єктом якої є національні образи в літературі. Дослідник принципово розмежовував її з етнопсихологією та соціологією громадської думки, акцентуючи на специфіці літературного матеріалу (Дизерінк, 2011). Натомість Д.-А. Пажо обґрунтував ідею, що художній образ не є дзеркальним відбиттям реальності, а функціонує як симбіоз культурних моделей та схем, що транслюють суспільні стереотипи. Пажо запропонував трирівневу структуру формування образу: індивідуальну (авторську), напівколективну (групову) та колективну (національну). Методологічний підхід Пажо базується на

триетапному аналізі: від фіксації стереотипних моделей до дослідження їхнього історичного контексту та порівняльного аналізу динаміки їхнього функціонування в культурі (Пажо, 2011).

Дизерінк виокремив три ключові чинники, що визначають специфіку вивчення «образів» та «міражів» у межах сучасного літературознавства:

- 1) «їх присутність у деяких літературних творах;
- 2) роль, яку вони відіграють під час поширення за межі національних літератур;
- 3) їхня дедалі частіша поява у самих літературознавчих дослідженнях і критиці» (Дизерінк, 2011, 385).

Сучасний етап розвитку імагології пов'язаний із діяльністю Дж. Леєрссена, який переосмислив положення Г. Дизерінка, остаточно закріпивши за цим напрямом статус академічної літературознавчої дисципліни в системі компаративних студій. Дж. Леєрссен трактує імагологію як дисципліну, що аналізує етнотипи– ментальні стереотипи про національну специфіку. При цьому науковий інтерес зосереджується на діалозі між гетерообразом («Іншим») та автообразом (власним «Я»), оскільки саме в точці їхнього зіткнення найвиразніше артикулюється національна ідентичність (Leerssen, 2007, 2016) . Згідно з концепцією Дж. Леєрссена (2016), комплексний імагологічний аналіз етнотипу має здійснюватися на трьох рівнях: інтертекстуальному (ідентифікація та систематизація етнічних ознак); контекстуальному (дослідження соціокультурної та історичної зумовленості образу); текстуальному (аналіз художньої реалізації етнотипу в межах літературного наративу).

У розробку теоретичного фундаменту імагології вагомий внесок зробили провідні українські вчені (Д. Наливайко (Наливайко, 2007, 2009), І. Пупурс (Пупурс, 2020), Т. Свєрбілова (Свєрбілова, 2019) та ін.). Розглядаючи імагологію як перспективний метод аналізу, дослідники наголошують на його евристичному

потенціалі: він дозволяє осмислити літературні явища в ширшому соціологічному та культурному контекстах, розкриваючи їхню роль у формуванні суспільних уявлень.

Фундаментальну роль у системі порівняльного літературознавства відіграє категорія *інтертекстуальності*, яка постає засадничим інструментом для аналізу міждіалітичних зв'язків. Поняття «інтертекстуальність» увійшло до наукового обігу завдяки працям Юлії Крістєвої – відомої французької дослідниці, яка заклала теоретичні підвалини цього концепту.

Відповідно до її дефініції: «Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитат, будь-який текст – це засвоєння й трансформація якогось іншого тексту. Тобто поняття інтерсуб'єктивності замінено поняттям інтертекстуальності» (Скорина, 2020, 125).

Інтертекстуальність (етимологічно – «міждіалітичний зв'язок») розглядається як сукупність форм взаємодії між текстами, що охоплюються поняттям транстекстуальності. Цей феномен передусім відображає діалог твору з культурно-літературним каноном, жанровими матрицями та стильовими кодами. У процесі такої взаємодії автор може свідомо відтворювати, трансформувати або деконструювати традиційні поетичні норми. Як чинник внутрішньої організації тексту, інтертекстуальність реалізується через залучення зовнішнього контексту за допомогою таких інструментів, як цитування, аллюзії, пародіювання, стилізація чи колаж (Бровко, 2012, 147).

Інтертекстуальність є фундаментальною категорією не лише для теорії літератури, а й для її історії, оскільки остання передбачає багатогранний аналіз тексту. Зокрема, дослідник має розглядати твір як автономну одиницю («у собі»), так і в контексті його взаємозв'язків з іншими текстами, творчістю автора чи цілою епохою. Крім того, важливо поєднувати «інтралітературний» аналіз (внутрішні текстові зв'язки) з «екстралітературним», що враховує вплив

соціокультурних, історичних та психологічних чинників на автора й читача. Навіть при вивченні біографії чи внутрішньої структури твору інтертекстуальність залишається ключовим фактором, адже будь-який текст є результатом свідомого чи підсвідомого засвоєння попереднього літературного досвіду.

У дослідженні «Революція поетичної мови» (1974) Ю. Крістева поглиблює концепцію інтертекстуальності, трактуючи її не як просте копіювання, а як процес транспозиції – перенесення однієї чи декількох знакових систем у площину іншої. Дослідниця акцентує на тому, що саме через механізми цитування, алюзій та парафразування формується смислова багатошаровість і семантична насиченість художнього тексту (Скорина, 2020, 126). У 1970-х роках дослідниця хотіла замінити «інтертекстуальність» на «транспозицію», щоб її теорію не плутали зі звичайним аналізом впливів одного автора на іншого. Проте термін «транспозиція» не став популярним, і всі продовжили використовувати «інтертекстуальність».

В подальшому дослідження інтертекстуальності розгалузилися на три напрями, першим з яких вважається – *деконструктивістський підхід* Р. Барта (текст як гра). Своє бачення інтертекстуальності Р.Барт описав так: «кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні на різних рівнях у більш чи менш помітних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинені текстом і змішані у ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна визначити, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок» (Кшевецький, 2012,

27). Хоча ідеї Крістєвої та Барта заклали фундамент теорії, вони залишалися занадто розпливчастими для практичної роботи з текстами. Вихід із цієї методологічної кризи знайшов Жерар Женетт (1930 – 2018), який конкретизував поняття інтертекстуальності та вивів його на рівень системного дослідження.

Науковець стверджує: твір не належить автору. Від самого народження він існує як частина загального простору, де його зміст формується через зв'язки з іншими текстами та через досвід читачів, а не через авторські права чи наміри (Genette, 1966, 129). У своєму дослідженні «Палімпсести: література другого ступеня» автор обґрунтовує п'ятикомпонентну модель типології інтертекстуальних зв'язків: 1) «інтертекстуальність як «присутність» в одному тексті двох або більше текстів; 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу; 3) метатекстуальність як коментар і часто критичне посилання на претекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння або пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів» (Genette, 1982).

У наступній праці «Пороги» (1987) Ж. Женетт фокусується на дослідженні паратексту– сукупності прийомів, що формують стратегію взаємодії автора з аудиторією. Дослідник класифікує паратекстуальні елементи за двома основними напрямками:

«Перітекст: компоненти, що містяться безпосередньо у виданні (заголовки, анотації, передмови, присвяти та авторські коментарі).

Епітекст: елементи, що існують поза межами книжкового блоку, але пов'язані з ним (авторські інтерв'ю, рекламні кампанії та критичні відгуки)» (Genette, 1987).

Зустрічаємо ще одну класифікацію типів інтертекстуальності:

І. «Власне інтертекстуальність: 1. Цитати з атрибуцією. 2. Цитати без атрибуції. 3. Алюзія з атрибуцією. 4. Алюзія без атрибуції. 5. Центоннітексти.

II. Паратекстуальність: 1. Цитати-заголовки. 2. Епіграфи.

III. Метатекстуальність: 1. Інтертекст-переказ. 2. Варіації на тему претексту.
3. Дописування «чужого» тексту. 4. Мовна гра з претекстом.

IV. Гшертекстуальність: 1. Пародія.

V. Архітекстуальність.

Інші моделі інтертекстуальності: 1. Інтертекст як троп або стилістична фігура. 2. інтермедіальні тропи та стилістичні фігури. 3. Звуко-складовий та морфемний рівні інтертексту. 4. Запозичення прийому» (Кшевецький, 2012, 29).

В українському літературознавстві також наявні спроби структурування інтертекстуальних елементів. Зокрема, М. Шаповал розробила розгорнуту таксономію інтертекстуальних вкраплень, розподіливши їх за двома магістральними типами референції. До першого типу – співприсутності (однотекстової референції) – вона відносить семантичні одиниці (сюжети, образи, колажі), стилістичні засоби (алюзії, цитати, ремінісценції, плагіат) та кодові елементи (топоси, афоризми). Другий тип – деривація (системно-текстова референція) – охоплює складніші форми текстового перетворення, такі як пародіювання, стилізація, пастиш та архітекстуальність (Шаповал, 2009, 67-69).

Другий підхід – *семіотичний аналіз* М. Ріффатерра (пріоритет читацьких інтерпретацій). Погляди американського теоретика на складні процеси міжтекстової комунікації систематизовано у трьох його фундаментальних працях: «Семіотика інтертекстуальності: інтерпретант», «Інтертекстуальний силепсис» (відома в англomовному середовищі як «Силепсис») та «Слід інтертексту». Інтертекстуальність трактується автором як основа побудови тексту. На відміну від теорії впливів, де потрібно доводити реальний зв'язок між письменниками, концепція інтертексту спирається на читацьку рецепцію: зв'язок існує там, де читач бачить паралелі між творами (Riffaterre, 1988, 301).

Науковець виокремлює три ключові моделі інтертекстуальної взаємодії:

1. «Додатковий тип, що базується на прямому розширенні смислу.
2. Опосередкований тип, де зв'язок між основним текстом та інтертекстом встановлюється за допомогою «третьої сторони» – тексту-інтерпретанта.
3. Інтратекстуальний тип, за якого фрагменти інтертексту вбудовуються в структуру твору, створюючи змістовний або стилістичний конфлікт через свою чужорідність» (Riffaterre, 1980, 626).

Відповідно до його тверджень, читач – єдиний експерт наявності / відсутності міжтекстових зв'язків, які він може виявляти завдяки пам'яті й читацькій компетентності.

Ключове значення має розмежування обов'язкової (детермінованої) та випадкової (факультативної) інтертекстуальності. Об'язкова інтертекстуальність – це не просто художній прийом, а фундаментальна частина концепції твору. Вона залишає в тексті «невитравний слід», який стає для аудиторії обов'язковою умовою інтерпретації. Це немінуча константа, що керує процесом читання та змушує сприймати повідомлення саме в літературному контексті (Riffaterre, 1980, 5).

Третій підхід – *соціально-політичну модель* М. Фуко, що базується на принципах рецептивної естетики. Даний підхід акцентує на пріоритетності соціополітичних чинників у процесі літературного аналізу. Згідно з концепцією М. Фуко, інтерпретація тексту суттєво залежить від суспільної ієрархії та конкретно-історичного моменту, в якому перебуває реципієнт (Скорина, 2020, 128). Фундатори *рецептивної естетики* – німецькі дослідники Г. Р. Яусс та В. Ізер – виступили проти структуралістського трактування твору як замкненої самодостатньої системи. Вони акцентували на ключовій ролі літературної комунікації, де центральною постаттю є читач як активний адресат і суб'єкт сприйняття, без якого існування літератури втрачає сенс.

Згідно з В. Ізером, книга оживає лише в момент читання. У працях «Імпліцитний читач» (Iser, 1972) та «Акт читання» (Iser W., 1976) він описує, як ми крок за кроком збираємо сенси з окремих звуків і речень, створюючи в уяві повноцінний світ. Особливу роль дослідник відводить текстуальним лакунам – прогалинам, які кожен читач заповнює по-своєму. Саме тому сприйняття тексту завжди індивідуальне: наші особисті риси, від професії до виховання, впливають на те, які саме смисли та задоволення ми отримуємо від твору. Не існує «єдино правильного» чи однакового для всіх прочитання.

У програмній праці «Історія літератури як провокація» (1970) Ганс Роберт Яусс обґрунтовує необхідність двостороннього підходу до аналізу літератури. На його думку, теорія має враховувати як внутрішній потенціал тексту (його естетичну цінність), так і специфіку читацької рецепції, що формується під впливом історичного контексту. Центральним поняттям стає «горизонт сподівань» – сукупність попереднього досвіду, знань про жанри та стилі, якими володіє читач. Цей «горизонт» є динамічним: він трансформується не лише з плином часу, а й при переході тексту в інше культурне чи національне середовище. Таким чином, хоча формальна структура твору лишається стабільною, вона вступає в діалог із досвідом читача, що дозволяє тексту щоразу «приростати» новими смислами (Jauss, 1970).

РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ Р.ЧІЛАЧАВИ

2.1. Українсько-грузинські літературні взаємини: проблеми, перспективи¹

Письменство кожного народу, країни, регіону виникає, розвивається, функціонує в постійних зв'язках, взаємодії, збагаченні з мистецтвом слова інших народів. Вивчення процесу комунікації культур та літератур спирається на принцип історизму як на найбільш вагомий. Саме він сприяє встановленню «спільних, аналогічних, але генетично незв'язаних між собою явищ, викликаних єдністю історичного розвитку людства, з'ясуванню культурної і літературної взаємодії, взаємозумовленості, впливів та запозичень як наслідку інтернаціональних зв'язків кожної літератури, її хоч і самотнього, але неізолюваного розвитку» (ԾճՅԵԾԾՅ, 1968). Контактні зв'язки та взаємодія виникають незалежно від генетичної спорідненості літератур.

Міжлітературні зв'язки відображають засвоєння національною літературою здобутків інших літератур. Чинниками, що сприяють виникненню взаємодії, можуть бути спільне походження народів, подібність історичної долі, мовна спорідненість, етнографічно-побутова спорідненість, релігійна спорідненість, подібність менталітету. Основними видами міжлітературних зв'язків і взаємодії є: засвоєння в оригіналі, художній переклад, переробка, запозичення, наслідування, вплив, авторське підкреслення взаємодії з іншою літературою. «Культурний розвій кожного народу, – доводив Д. Антонович, – проходить у процесі постійних взаємовідносин різних народів між собою, у процесі культурних впливів... і постійного перехрещування... ...Здатність сприймати культурні впливи є необхідною передумовою культурного розвитку і поступу кожного народу» (Антонович, 1993).

¹ Цей підрозділ підготовлений на основі статті «Грузинські мотиви в творчості українських поетів першої половини ХХ ст.» (Динь, 2025).

Генетико-контактологічний принцип, що переважав у літературознавстві до першої половини ХХ ст., сформував обмежений погляд на літературу, оскільки досліджувалися безпосередні зв'язки між національними літературами, письменниками, текстами. З часом подібна практика не зникла, її і надалі використовують у конкретних аспектах порівняльного аналізу, продиктованих потребою літературної ситуації.

Грузинсько-український діалог ХХ – початку ХХІ століття розвивався за принципом толерантної компаративістики: вказуючи на глибоку відмінність кожної окремо взятої літератури (художнім стилем, авторським світоглядом, світосприйняттям), не протиставляти, а наголошувати на всесторонньому вивченні внутрішньої своєрідності, різноманітності. Пізнавати Своє поряд і за допомогою Іншого. На початку ХХ століття бінарна опозиція «Своє – Інше» базується на засадах контактено-генетичного методу. Визначна роль на даному етапі грузинсько-українських літературних зв'язків належить таким постатям як: Г. Наморадзе, П. Тичині, М. Бажану, М. Рильському, А. Малишку, А. Паніву.

Українсько-грузинський культурний дискурс розвивався в умовах комунікативних взаємин Свого-Іншого, змінюючи при цьому когнітивну наповненість обох термінів. Офіційні ідеї та гасла на тему дружби народів, політика зближення республік, видима підтримка «соціальним змістом, національною формою» літератур, зокрема широкі пропагандистські заходи для «всенародного» відзначення «інтернаціональних» літературних та культурних ювілеїв – 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, 750-річчя написання «Витязя в тигровій шкурі»; а також особиста дружба між письменниками різних республік – все це об'єктивно сприяло розширенню зв'язків, пожвавленню перекладацької роботи, популяризації української культури серед інших народів.

Однією зі складових пізнання грузинської культури як Іншого виступає *переклад*, проте, як зазначає Л. Грицик: «Спілкування через посередництво інших

мов ускладнювало роботу над першоджерелами» (Грицик, 2002). Досить часто перекладачі України і Грузії користувалися російськими підрядниками, перекладамиі небагато з них занурювалися в українське/грузинське слово безпосередньо. Зауважимо, що увага до Грузії – загалом давня традиція вітчизняних майстрів (згадаймо, приміром, Лесю Українку чи П. Тичину). Вважає науково-художня комунікація митців: Г. Наморадзе у перекладах допомагає М. Бажану, він співпрацює з Д. Косариком, а П. Тичина надихає М. Бажана на переклад поем «Давитіані» та «Лихоліття Грузії». Іншою складовою пізнання міжкультурного діалогу є *створення образу Грузії* в українській літературі. В українській літературі дедалі розвивається тема життя інших народів, про що свідчать твори українських письменників.

У формуванні того потужного українсько-грузинського дискурсу, що сьогодні сприймається як визнаний суспільством органічний складник української культури, у першій половині ХХ століття брали активну участь діячі обох культур. Окреслимо найважливіші вектори, топоси і постаті цього обопільного процесу. Спроби вирішити проблеми, пов'язані з вивченням української та грузинської культур, були зроблені уже в 20-30-ті рр. ХХ ст., зокрема Г. Наморадзе, який справедливо вважається подвижником зближення українського і грузинського народів. Георгій Наморадзе народився 14 жовтня 1882 р. в родині диякона в Горі, захопився соціалістичними ідеями, вступив до Тифліській семінарії після духовного училища, був виключений в 1901 р. за організацію бунту і авторство сатиричного вірша проти педагогів «Служебник», атестат отримав в Бакинській семінарії лише згодом. Намагався опанувати вищу медичну освіту в Київському університеті і був заарештований за участь в революційному русі, незабаром покинув Україну, де у нього залишилися дружні контакти. Повернувся до Києва в 1915 р. як професійний революціонер після заслання і чотирьох років каторжних робіт. У 1917 його заарештували в Києві за

антивоєнну агітацію, звільнився після лютневої революції. Медична праця чергується з громадською діяльністю, показово, що він вступив до КП(б)У за рекомендацією українців – Олександра Шумського, Петра Любченка і Василя Блакитного. Після війни переїхав до Харкова (1924 р.), став виконувати обов'язки літературного редактора в Держвидав і познайомився з письменниками та представниками столичних видавництв. Очолив Харківську організацію письменників, і у 1927 р. він організовував візит письменників Грузії. До складу делегації входили відомі митці (Михайло Джавахішвілі і Демна Шенгелая) і молодь. Саме ця зустріч стала початком до подальшої міжкультурної комунікації, згодом у 1929 р. до Харкова прибули театри Коте Марджанова (Марджанішвілі) і Сандро Ахметелі, через рік Тбілісі відвідав «Березіль» Леся Курбаса, в українському перекладі на українську мову побачили світ твори Карло Каладзе і Міхеїла Джавахішвілі, оперу «Абесалом і Етері» представив харків'янам композитор Захарій Паліашвілі.

«Г. Наморадзе доводилося долати вороже ставлення до грузинської діаспори в Україні, яке формувала радянська преса, висвітлюючи судовий процес у справі грузинських меншовиків, проте він не полишав творчої праці: у 1936 р. він передав до Харківського театру російської драми текст п'єси Вакелі «Шаміль», займався перекладами з грузинської на українську мову. У Харкові було видано близько 25 книг, перекладених Наморадзе, у 1933 р. за дорученням Держвидаву Грузії він разом зі співробітниками Українського інституту ім. Шевченка підготував видання «Кобзаря» грузинською мовою; склав енциклопедичні статті про Грузію, і працював над грузинсько-український словником. У 1934 р. активно співпрацював з М. Бажаном над перекладом Ш. Руставелі» (Костенко, 2008, 105).

В 1936 р. розпочалися масові арешти, процеси проти «націоналістів». Саме тоді Г. Наморадзе був звинувачений у ролі мало не зв'язкового між українськими і грузинськими націоналістами. Після допитів і років таборів Наморадзе

повертається до Грузії. Його знову збиралися заарештувати у 1950 р., проте поклопоталися українські друзі, зокрема Павло Тичина. Так, український поет зазначив, що під час вивчення і перекладу творів Давида Гурамішвілі Г. Наморадзе зробив підрядковий переклад віршів. Після реабілітації в 1956 р. Г. Наморадзе поновили в Спілці письменників.

Отже, внесок Г. Наморадзе в налагодження українсько-грузинського діалогу розмаїтий: редагування, статті про українських письменників, зокрема Б. Грінченка, М. Коцюбинського, Т. Шевченка. Письменник готував книжкову серію до Декади української літератури в Грузії восени 1964 р. Безумовно, вагомим є доробок у галузі художнього перекладу, високо оцінений і науковцями ХХ ст.: вже з 1900 р. митець друкував у грузинській періодиці вступну частину балади «Причинна», «Реве та стогне Дніпр широкий» Т. Шевченка, твори Лесі Українки, В. Земляка, О. Гончара, Ю. Збанацького П. Панча, книжку «Давид Гурамішвілі в Україні» Д. Косарика-Коваленка, а українською мовою переклав у 1930-х рр. твори близько двадцяти грузинських авторів: прозу М. Джавахішвілі, К. Лордкіпанідзе, Н. Лордкіпанідзе, Й. Татішвілі, Д. Сулашвілі та ін. Вартують уваги й окремі розвідки про Грузію та її видатних представників, написані для Української радянської енциклопедії.

Значний внесок у наукове освоєння українсько-грузинських взаємин зробив Дмитро Михайлович Косарик (1904-1992), український письменник, літературознавець. У його біографії є сторінки, надзвичайно важливі для українсько-грузинських міжкультурних взаємин. Оригінальні твори Д. Косарика («Пожари», 1937 р., «Партизанський колодязь», 1932 р., «Син-колос» та ін.), що стосувалися суспільно значущих подій, не залишилися в скарбниці історії української літератури, однак цікавим є доробок письменника в сфері літературного краєзнавства, зокрема йдеться про місця перебування відомих митців в Україні – як українських, так і російських (Т. Шевченко,

О. Кобилянська). Знаковим для історії українсько-грузинських творчих зв'язків стали дослідження Д. Косарика про Д. Гурамішвілі. У Полтавському державному архіві письменник в 1937 р. знайшов свідчення, що грузинський поет проживав в Миргороді в 1782-1783 рр., там були й записи про його дружину Тетяну Авалішвілі. Дмитро Косарик упродовж кількох років вивчав українські і російські архіви, коли в 1940 р. віднайшов метричний запис про смерть Гурамішвілі, де вказано місце поховання поета: Миргород, кладовище Успіння Богородиці, на Сорочинському шляху. Саме в Миргороді Д. Гурамішвілі завершив поетичну збірку «Давитіані», про яку Д. Косарик написав: «Вся книга «Давитіані» стала своєрідним підручником, джерелом істини для патріотів Грузії XVIII століття» (Косарик, 1951). Отже, літературно-краєзнавчі і дослідницькі нариси Д. Косарика передусім інтерпретують українсько-грузинські взаємини в парадигмі «Свій» «Інший» через зовнішні контакти – обмін книгами, творчі взаємини між письменниками, геополітичні чинники, які впливають на літературний процес. На що вказують як назви видань так і зміст публікацій: «Братні зорі: Пушкін, Горький, Гурамішвілі на Україні» (1948); літературний портрет Д. Гурамішвілі «Співець братнього єднання» (1955); «Братні зорі. Історико-біографічні нариси, лірична повість, спогади» (1983).

Серед українських поетів-класиків, які формували в українській культурі та свідомості образ Грузії значне місце належить Павлу Тичині. З 1930-х рр. він не лише перекладав грузинську поезію, а й сприяв зацікавленості нею в Україні. У грузинській літературі П. Тичина особливо виокремлював творчість і громадянську позицію Іллі Чавчавадзе, переклав деякі його твори, зокрема, поезію «Весна» («Молодняк», 1936, № 10). Недаремне Р. Чілачава говорить про особливе ставлення Тичини до Грузії: «Він був уособленням «аркодужного перевисання до народів. Грузія посідала особливе місце в серці Павла Григоровича. Про це свідчить його дружба з Галактіоном Табідзе, Костянтином

Гамсахурдією, Симоном Чіковані. Я мав щастя працювати в особистому архіві Павла Григоровича, бачив там численні переклади з грузинської. Багато хто, напевно, знає вірш «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя в тигровій шкурі». Віддав данину грузинській темі у поетичній творчості, створив образ Давида в поемі «Кінець феодала». Він автор вірша «Тамара Абакелія працює над пам'ятником Лесі Українці», у якому передає душевний стан грузинської скульпторки у час створення пам'ятника геніальній поетесі» (Чілачава, 2026). Приклади ретельної підготовки Павла Тичини до роботи над освоенням «Іншого», представлені у його музеї, де зберігається і бібліотека поета: там знаходяться не лише видання збірки Д. Гурамішвілі «Давитіані» в російських та українських перекладах (М. Заболоцького та М. Бажана) з помітками поета, а й книги мовою оригіналу. Особливе ставлення до спадщини Д. Гурамішвілі продемонстроване в записах, статтях і виступах Тичини, а також у присвячених грузинському поетові поезіях «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя в тигровій шкурі» (1938) та «Давиду Гурамішвілі» (1955), про Давида Гурамішвілі згадано в поемі-симфонії «Сковорода».

Перебування Давида Гурамішвілі в Україні, його знайомство зі Сковородою, взаємини з українськими поміщиками увперше зображено Павлом Тичиною у творі «Кінець феодала». Тут автор намагався передати задушливу соціальну атмосферу на Україні за життя Д. Гурамішвілі. А у 1937р. ймовірну зустріч Григорія Сковороди з Давидом Гурамішвілі Тичина передає у вірші «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя у тигровій шкурі». П. Тичина. У художній інтерпретації П. Тичини зустріч двох знакових постатей – Григорія Сковороди, який шукає рішення всіх питань в собі, та Давида Гурамішвілі, життєлюба, – трансформується у глибоку світоглядну дискусію: *Щастя я в душі шукаю – не в плотському чарі / Що мені дівочі очі, голубії, карі? – ...* (Тичина, 1990, 78).

В ході дискусії Сковорода завагався в справедливості свого погляду, щось вірогідне почулось йому у словах Давида Гурамішвілі: *Дрогнув тут Сковорода: – Я знаю – відповів, – ме віці / «Вепхісткаосані» чую – сам горю в розгарі. / Відчинив свої я двері – мегаваге карі!* (Тичина, 1990, 78).

Трансформація поглядів філософа відбувається під впливом «ярих слів» Гурамішвілі та генія Шота Руставелі. Процес рецепції грузинського епосу («Вепхісткаосані») Сковородою змальований як акт екзистенційного прозріння: *Руставелі, Руставелі, я – в новій оселі! / Ой спасибі ж Руставелі за слова за ярі! / Відчинив свої я двері – а був як у хмарі, – / відчинив у світ я двері – мегаваге карі!* (Тичина, 1990, 78).

Давид Гурамішвілі постає «життєрадісним співцем прогресивного спрямування, закоханим у життя, гарячим пропагандистом передових ідей свого покоління, популяризатором творів Шота Руставелі на Україні» (Косарик, 1951, 30-31), життєлюбом, який не спримає життєві погляди Сковороди. У віршах на тему дружби народів з метою підсилення віднайденого місцевого матеріалу поет вживає слова і речення з грузинської літератури, але так, щоб не було потреби в перекладі: він дає паралельний двомовний текст. За словами С. Шаховського, – «це не випадкова прикраса, а серйозно продуманий ідейний і композиційний компонент» (Шаховський, 1967, 123). П. Тичина застосовує стратегію паралельного білінгвізму, де значення іншомовного слова розкривається через контекст або безпосередній український еквівалент у попередньому рядку. Це дозволяє читачеві сприймати чужу мову як рідну, долаючи бар'єр «іншості».

Постать грузинського поета отримує подальшу художню інтерпретацію в поезії П. Тичини «Давиду Гурамішвілі». У цьому творі автор актуалізує онтологічний статус митця, стверджуючи позачасовість його духовної присутності в українському культурному просторі. Теза про те, що Давид «не вмирав і не вмер», трансформує історичну особистість у позачасовий символ, що

стає органічною частиною національного буття: *Як давно ти жив на світі, / а здається наш тепер — ще в цьому стрічались літі /, й не вмирав ти і не вмер;/ і в твоїм бадьорім тілі ще біжить гаряча кров. / Ти ж для нас, Гурамішвілі, гордість і любов.* (Тичина, 1990, 79).

Обґрунтовуючи через художні образи можливість інтенсивної духовної комунікації між інтелектуальними елітами двох народів, П. Тичина фактично ініціює процес дифузії «Свого» та «Іншого». Поет виходить за межі простого запозичення, прагнучи віднайти глибинні українські інтент-сенси в грузинському контексті та навпаки. Такий підхід дозволяє розглядати творчість Д. Гурамішвілі не лише як інонаціональне явище, а як інтегральну складову спільного культурного простору, де межі між національними традиціями долаються через спільні етичні та естетичні орієнтири. Це закладає підвалини для формування особливого типу транскультурної ідентичності, де діалог із «Іншим» стає необхідною умовою самопізнання «Свого».

Важливе місце у розвитку українсько-грузинського діалогу посідає постать Миколи Бажана, чия творча біографія є репрезентативною моделлю інтенсивних міжлітературних зв'язків. Його відкритість до «Іншого» трансформувалася у цілеспрямовану стратегію освоєння грузинського історико-культурного простору. Діяльність М. Бажана базувалася на розгалуженій мережі безпосередніх контактів із грузинською інтелектуальною елітою. Процес пізнання чужої культури відбувався через творче спілкування з А. Габунією, К. Гамсахурдією, Г. Наморадзе, С. Іорданішвілі. Саме ці особистісні зв'язки стали каталізатором для формування зацікавленості національним епосом Грузії та поглиблення знань про контексти його створення. Окрему сторінку становлять творчі взаємини з С. Чиковані та І. Абашидзе, які з «контактних» переросли у площину спільної видавничої та перекладацької праці. М. Бажан виступав не лише як реципієнт, а й як активний організатор літературного процесу: ініціював

увіковічення пам'яті Д. Гурамішвілі в Україні, очолював державні комісії, редагував фундаментальні антології. Перекладацька праця М. Бажана є прикладом глибинної рецепції класичної спадщини. Його інтерпретація поеми Ш. Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» (1937) не лише заклала підвалини української наукової руствелології, а й стала актом особистого та професійного виживання митця в умовах тоталітарного тиску. До видів літературних зв'язків у доробку М. Бажана слід віднести інтерпретацію класики: переклади творів Д. Гурамішвілі (поема «Давитіані»), Н. Бараташвілі, А. Церетелі; освоєння сучасної поезії: переклади С. Чиковані, К. Каладзе, І. Абашидзе. А також критичну діяльність: написання ґрунтовних вступних статей («Політ у безсмертя», «Колиска над Арагвою, могила над Хоролом»), що аналізують літературний процес у його цілісності та взаємовпливах. Особливим видом зв'язків є творче засвоєння інонаціонального матеріалу у власній поезії М. Бажана (цикл «Подорожі», поезії «Шлях до Тмогві», «Над труною Важа Пшавели» та ін.). Тут спостерігається перехід від екзотизму до глибокого естетичного осягнення духу народу. Митцю вдалося здійснити типологічний синтез на рівні поетики, а саме у сфері метричної адаптації: поема «Смерть Ніко Піросманішвілі» написана у формі грузинського *шаїрі*, що посилює національний колорит через відтворення моноримної структури та специфічної ритміки. М. Бажан виробив уміння писати так, «щоб читач відчув контур, об'єм, вагу» (Білецький, 1966, 134) предмета. Рельєфне змалювання пейзажів Грузії як «кристалів гір» поєднується з філософським осмисленням ролі людини-творця (від раба-каменяря до генія Руставелі) характеризує типологічний синтез на рівні художньої візуалізації. Доробок М. Бажана демонструє синтез усіх можливих на той час форм міжкультурної комунікації: контактні зв'язки (особисте спілкування, подорожі, епістолярій), творчі зв'язки (переклад, адаптація поетичних форм, створення оригінального «грузинського циклу»), громадсько-

культурні зв'язки (редагування енциклопедій, антологій, наукове рецензування компаративних праць). Таким чином, М. Бажан виступив не просто транслятором текстів, а архітектором цілісної системи українсько-грузинського культурного діалогу, де пізнання «Іншого» стало невід'ємною частиною збагачення власної національної традиції.

Очевидно, не без бажанівського впливу створив свій вірш «Руставелі» молодий А. Малишко. Його рядки звучать в унісон «Шляху до Тмогві»: *Горійське небо мерхне уночі, / Гарба скрипить повз нерушимо скелі, / В ній одіж, меч, ячмінні плескачі, / І він один — бездомний Руставелі. / Бреде в пилюці стомлене ося / В далекий край, незримий у тумані, / Він одкладає «Вепхісткаосані» / Печальним зором дивиться на шлях. / А на шляху граніт і вітровий, / А в горах месхи в тузі віковій* (Малишко, 1972, 96).

Окрему вагу в українському дискурсі має поезія «Кавказ», де автор актуалізує топос Кавказу як простір вічної боротьби за свободу. Як стверджує І. Мchedладзе, художний образ «Кавказу», «завжди був актуальним та важливим для українського дискурсу, як постійний пошук свободи та незалежності» (Мchedладзе, 2015). Нерозривний зв'язок з життям народу завжди позначав поезію А. Малишка, і народне начало в його творчості спонукає митця звернутись до народу Кавказу: *Ми разом пили води живої, / почуття одні взяли в серця, / — Здрастуй, світе радості земної, / Руставелі славного співця* (Малишко, 1972, 187).

Малишко вибудовує контактні зв'язки на рівні безпосереднього звернення до народу-сусіда, використовуючи елементи грузинської лексики (даний прийом використовував Тичина) для маркування інтимності діалогу: *А в синів кипить в серцях відвага, / Кожному скажу, — радий без беж: / — Здрастуй, друже мій, чи амханаго, / Як працюєш, мрієш і живеш?* (Малишко, 1972, 187).

Внесок Андрія Паніва у творення «грузинського тексту» української літератури 1920-х років пов'язаний із досвідом його подорожей (1923, 1925 рр.). У вірші «Тифліс в ночі» поет пропонує самобутню метафорику міського ландшафту, де Тбілісі постає як «небесної уламок чаші», що гармоніює з величчю Казбека. Новаторство А. Паніва полягає у подоланні відчуження від «чужого» простору. У поезії «Я не в чужих» автор фіксує момент подолання культурного бар'єру: *Вдивляюся... Збагнути хочу тайну, Чому таке усе рідне й знайоме, Й Мінгрелія — така проста й звичайна... Я не в чужих...* (Панів, 1960)

Хоча дослідники відзначають певну простоту техніки А. Паніва, його значення в історії літературних взаємин визначається статусом «першовідкривача» теми. Його лірика стала одним із джерел того феномену міжкультурної солідарності, який пізніше був детермінований як «чуття єдиної родини».

Постать Максима Рильського є ключовою для осмислення діалогізму української та грузинської культур. Провідна ідея його творчості — «чуття єдиної родини» — постає не лише як етична установка, а як фундаментальна гуманістична парадигма, що визначає стратегію засвоєння інонаціонального досвіду.

Особливий інтерес для літературознавчого аналізу становить вірш «Шота Руставелі», де М. Рильський вдається до типологічної адаптації класичної грузинської метрики. Використання *шаїрі* (віршованого розміру «Витязя в тигровій шкурі») свідчить про глибинне творче переосмислення оригінальної поетики, а не механічне запозичення форми. У поезії автор прагне донести до українського читача мудрість і художню віртуозність, характерні для великого грузина. Поезії М. Рильського властиві мелодійність, пісенність: *Там, де тіняві долини, де снігами вкриті скелі, / Скрізь, де квітне сад радянський, взеленяючи*

пустелі, / В кожній хаті робітничій, в хліборобовій оселі, / Скрізь, де серце людське б'ється, / Славте месха Руставелі (Рильський, 1983, 344).

Образ Руставелі в М. Рильського служить для поширення відомостей про нього, для популяризації його ідей, для сприйняття світової культури. Поет із захопленням оповідає читачеві про безсмертну поему «незнаного месха», де поєднались любов і біль, вірність і звитяга, мужність і хоробрість. Поет вражений мудрістю Руставелі: *У віках, неначе в морі, відкладаються перлини, / Перли мудрості ясної, що повік ніде не згине, / Що із уст в уста літає від людини до людини: / Нею Шота Руставелі нас вражає щохвилини* (Рильський, 1983, 345).

Майстерність Рильського-версифікатора виявляється у поєднанні мелодійності українського слова з автентичним грузинським ритмом, що дозволяє актуалізувати афористичність Руставелівської думки, чий мудрий голос вічний над поколіннями і чий образ непідвладний часу: *Хто бере — усе той тратить, / Хто дає — усе придбав* (Рильський, 1983, 345).

У вірші «Грузія» переплітається пейзажна емблематика та емблематика імен. Аналіз вірша «Грузія» (збірка «Далекі небосхили», 1959) дозволяє простежити розгалужену мережу генетичних та контактних зв'язків митця. Твір побудований на поєднанні пейзажної та персональної емблематики, де автор відкрито декларує свої творчі та особисті стосунки з провідними діячами грузинської культури: *Та радий я, що Чіковані / Та Леонідзе другом зву. / ... в Домі творчості, в Криму, / Зо мною молодий Іраклій / Зустрівсь чимало літ тому* (Рильський, 1983, 161).

Серце поета наповнюється радістю і через те, що йому «на Вкраїні нашій милій Сандро Шаншіашвілі по-приятельськи руку стис», що «Гамсахурдіа для нього відкрив грузинську давнину», що «з патріархом Дадіані про Заньковецьку розмовляв». Ці твори позначили собою таку плідну смугу в розвитку його поезії, яку сам автор мав підстави образно схарактеризувати як «третє цвітіння» (Історія укр.літ, 1988, 366). Вірші М. Рильського цього періоду характеризуються

поєднанням невивислого ліричного темпераменту із зрілою мудрістю, з прагненням до тієї істинної гармонії, яка спрямована на ясність бачення світу і людей, мальовничість і багатство предметних деталей, на істинність і правдивість вираження.

У другій половині ХХ ст. спостерігається суттєва модифікація парадигми українсько-грузинських літературних взаємин. Традиційна модель, що базувалася переважно на зовнішніх контактах, еволюціонувала в бік складніших форм інтелектуального діалогу та системного освоєння інонаціонального культурного коду». Митці і надалі звертаються і розробляють глибше ще зароджені на початку ХХ століття тематичні комплекси та образи, серед яких:

1) видатні грузинські поети, філософи: «Лист моєму другу Джансугові Чарквіані», «Пантеон на Мтацмінді», «І. Абашидзе розмовляє з М. Бажаном», «Іраклієві Абашидзе», «Автопортрет художника Піросмані» В. Коротича; «Учитель» з присвятою Константіне Гамсахурдіа М. Вінграновського; «Лист до Тіціана Табідзе», «Ніко Піросманішвілі проїздом у Києві» І. Драча, «Тамара Абакелія працює над пам'ятником Лесі Українці» П. Тичини, «Симону Чіковані» С. Голованіського, «Георгію Леонідзе» А. Копштейна, «Перекладаючи Гурамішвілі» М. Бажана, «Письменникам грузинам» М. Рильського, та інші;

2) відомі історичні постаті та події: «Могила царя Давида Будівничого в Гелаті» В. Коротича, «Ніч Вахтанга Горгасала», «Пам'ятник трьомстам арагвинцям», «Джварі», «Светіцховелі» Н. Кашук, «Сильніший за богів», «Грузія», «Грузинська легенда» Л. Забашти.

3) усталений пейзаж Грузії, опис ландшафту: «Генацвалі», «Сади Абхазії» В. Сосюри, «Кахетинський ранок», «Веселе застілля», «Кутаїське літо» В. Коротича, «Озеро Ріца», «На Тбіліському морі», «На березі Борджомели» Л. Забашти, «Гори Абхазії сплять у тумані» В. Сосюри;

Однією з ознак ХХ століття стала руйнація світової системи колоніалізму та вихід на світову арену молодих націй, репрезентованих власними державами. Тому розвиток як грузинської так і української літератур позначений боротьбою за національне самоствердження, власну незалежну державу, яка є найважливішим гарантом виживання культури. Як спільне, так і відмінне в історичній долі та культурній спадщині інтенсифікує взаємне міжкультурне пізнання. Розробляється нова тема – визвольної боротьби, відчуття спорідненої долі. З'являються твори В. Базилевського, М. Луківа, Л. Горлач, С. Жолоб, Л. Дмитренко, Р. Лубківського, І. Драча, С. Йовенко, Р. Чілачава, В. Бровченко та інші. Поети впевнено стверджують, що особливості стосунків між народами виникають не лише при безпосередньому контакті, а й за умови ментальної спорідненості. Поезія С. Бровченка «Мріяння про Грузію» є підтвердженням цього: *Братаються з тобою не по карті, // Щось давньо-кревне об'єднало нас. // Грузинський брате, правда неубита // В усі часи — безсмертний наш мотив* (Чілачава, 1984, 116).

Подібні ідеї звучать і в рядках Р. Лубківського: *У кривавім двобої за волю і честь батьківщини // Побратались ми кров'ю, зріднилися нею навік // У доземнім поклоні, // В довічній братерській пошані, // Простеляю для тебе // Роздолля Дніпровських степів* (Чілачава, 1984, 116).

І. Драч у «Величальній Грузії» формулює ідею взаємопідтримки як стратегічного орієнтира: *Об тебе, Грузіє, зіпрусь, зіприся й ти на Київ!*

Рецепція «Іншого» у С. Йовенко трансформується у внутрішнє самовідчуття, апелюючи до відомої інтенції Лесі Українки: «Якби я не була україркою, я б хотіла бути грузинкою», щодо близькості грузинської ідентичності: *Якби не мала України я – // В розкатах грому вибрала б ці гори! – // Кавказьких гір камінна течія // впадає в моє серце, потім – в море* (Йовенко, 1984, 45).

Засвоєння набутків іншої культури – важливий чинник розвитку кожної з національних літератур, адже національно своєрідне великою мірою виникає шляхом засвоєння інонаціональних творчих досягнень. Літературна взаємодія – прояв взаємозв'язків і культурного взаємозбагачення народів світу, засвоєння міжнародного художнього досвіду.

Традиційний піхід до компаративного вивчення зазнав кризи, поступився порівняльній типології, яка, на думку Д. Наливайка, «оперує переважно не на рівні конкретно-емпіричних даних, а на рівні категорій і структур літературного процесу, що мають характер констант або тяжіють до них» (Наливайко, 2006). Насамперед подібні видозміни призвели до переструктуризації понятійного апарату, коли замість понять «контакти», «впливи», «рецепція» почали вживати «література в контексті», «літературна комунікація», коли типологічні настанови реалізують свої можливості на тематологічному (тема, мотив, міф), морфологічному (структура, функція і трансформація творів), жанрово-стильовому, історіологічному тощо рівнях. У 60-90х рр. окремі явища радянської доби (Декади й Тижні української літератури та мистецтва в інших республіках і різних національних літератур в Україні), задумані в річищі пропагандистської спрямованості (ідеї «дружби народів», «інтернаціоналізму», «взаємозближення» та ін.), об'єктивно сприяли обміну духовними скарбами, мали відчутний вплив на інтенсифікацію творчого процесу в різних культурах, таким чином, культура Своя пізнавала культуру Іншого. Як наслідок, крім поетично створеного образу Грузії, з'являються розвідки в галузі порівняльного літературознавства. Науковці шукають точки перетину «Свого» та «Іншого» в літературній тематиці, літературних ідеях, образах, у театральній сфері. Варті уваги праці В. Імедадзе («Т.Г. Шевченко і Грузія», «Тарас Шевченко и деятели грузинской культуры»); Н. Шалуташвілі («Грузинско-украинские театральные связи», «М.Л. Кропивницький в Белоруссии, Грузии и Молдавии», «Страницы великой

дружбы (о украинско-грузинских театральных связях)»; Л. Хатіашвілі («О лексике Т.Г. Шевченко»); М. Картвеліашвілі («Литературные параллели. Из истории грузино-украинских литературных взаимосвязей»); С. Кубанейшвілі. («Грузинские поэты на Украине в XVIII веке»); І. Луценко («Образ смугляво їсестри України. Грузія в українській радянській літературі», «Українсько-грузинські літературні зв'язки в їх історичному розвитку»).

Відбуваються зміни і в перекладознавчій галузі. Становлення наукової україністики в Грузії та картвелології в Україні розширює можливості більш глибокого проникнення в «Інше» слово та його точніше відтворення. Так, з 1940-х рр. у Тбіліському державному університеті поет і вчений Михайло Кінцурашвілі почав викладати історію української літератури. Пізніше цей курс читали Т. Буачидзе, О. Лордкіпанідзе, О. Баканідзе. Окремими дисциплінами стали українська мова та грузино-українські культурні взаємини (ბაქაძე, 1968).

У 1970-1975 р. новою формою інтерпретації України як Іншого стає діяльність клубу «Україна» та кафедри національних літератур, літературних взаємозв'язків і перекладу. Основною метою як громадської організації, так і науково-навчальної структури стало вивчення та пропаганда української мови й літератури, а також грузино-українських літературних взаємовідносин. Кафедра разом із клубом розгорнула роботу в студентському середовищі, піднесла на новий науковий рівень вивчення української мови й літератури взаємини наших народів. Проводилися наукові сесії, конференції, присвячені як окремим проблемам, так і творчості конкретних письменників, відбувалися читання й обговорення перекладених грузинськими студентами творів українських письменників, пройшли зустрічі з грузинськими професійними перекладачами, у газетах і журналах з'явилися студентські переклади та статті про українську літературу й грузино-українські літературні взаємини. До формування школи перекладацької майстерності з української причетна Нія Абесадзе (1929-1992),

довго була секретарем клубу «Україна», автор низки статей про українсько-грузинські літературні взаємини, фахівець з художнього перекладу, міжлітературних контактів. Високий рівень її перекладів було відзначено на Всесоюзній нараді перекладачів української літератури в Києві 1982 року. Твори українських авторів у перекладі Нії Абесадзе друкувалися на сторінках газет і журналів («Літературулі Сакартвело», «Саундже», «Ціскарі»), у всіх двомовних виданнях Клубу, а також вийшли окремою збіркою «Добридень тобі, Україно!». Ця збірка знайомить читачів з творами П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, Л. Костенко, І. Драча, В. Коротича, М. Вінграновського, Б. Олійника, Н. Кашук. Члени кафедри та клубу залучали до діяльності на ниві грузинсько-українських взаємин не лише Тбіліський університет, а й Спілку письменників Грузії, Київський університет імені Тараса Шевченка, Інститут літератури, Спілку письменників України, до чого стали причетними відомі українські письменники і науковці: М. Бажан, Олесь Гончар, Д. Павличко, І. Драч, Б. Олійник, О. Синиченко, О. Новицький, Є. Кирилюк, Л. Новиченко, П. Федченко, М. Жулинський та інші. У результаті діяльності кафедри, а нині Інституту Україністики видано 19 українсько-грузинських двомовних збірок поезії, серед них твори Г. Сковороди, І. Франка, Лесі Українки, М. Бажана, П. Тичини, М. Рильського та ін.

На особливу увагу з-поміж українознавчих досліджень про Грузію заслуговують праці Отара Баканідзе, одного з основних засновників клубу «Україна». О. Баканідзе – «автор тридцяти монографій, педагог, що виховав двадцять кандидатів і дев'ять докторів філологічних наук» (Грицик, 2009). Лише перелік його праць («Дорогами дружби» (грузинсько-українські літературні й театральні взаємозв'язки); «Українська література» в трьох томах (перша масштабна спроба дослідження української літератури в Грузії); монографії: «Нариси з української літератури» (відзначена літературною премією імені Павла

Тичини); «Український театр в Тбілісі», «Тарас Шевченко», «Іван Франко», «Леся Українка», «Арфами золотими», «Максим Рильський», «Микола Бажан», «Олесь Гончар». Книги О. Баканідзе «Край краси й поезії» (Грузія в житті й творчості Олесь Гончара), 2008 та «Корифеї української драматургії», 2010) демонструють багатоплановість зацікавлення української культурою, широкий спектр імен українських класиків, до яких звертався науковець. Доробок О. Баканідзе, за словами Л. Грицик, «яскраво висвітлює етапи розвитку іпостаті української літератури, так само, як і грузинсько-українських літературних взаємин в цілому. Вони покликані до життя глибокою любов'ю О. Баканідзе до українського народу і його Слова...» (Грицик, 2009). Видана в 1982 р. в Тбілісі праця «Грузинсько-українські літературні й театральні взаємини» (у 1984 р. книга була перекладена в Києві) заповнила прогалину в даному напрямку. Вивчення контактних зв'язків, перекладів, з'ясування й осмислення фактів історії українсько-грузинських взаємин поглиблюється різнорівневими типологічними студіями. Особливої ваги тут набувають праці О. Баканідзе пов'язані саме з розвитком української літератури: «Нариси з історії української літератури», «Українська література (2-а половина XIX – початок XX ст.)», «Українська література (третій том)». Книги містять літературно-критичні статті про творчість українських класиків, грузинські переклади та переклади українськими авторами творів класиків грузинської літератури (І. Чавчавадзе, А. Церетелі, Важа Пшавели, Г. Табідзе, Г. Леонідзе), твори з грузинськими тематичними мотивами, як-от: «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді «Витязя в тигровій шкурі» Руставелі»; «Тамара Абакелія працює над пам'ятником Лесі Українці»; «Миргородські записки» та ін. В даних роботах автор торкається тих постатей і текстів, через які сам найглибше сприйняв «Іншу-Свою» українську літературу. Оцінюючи згадану розвідку, Л. Грицик вказує на її вибірковість: зосередженість на обмеженому колі радянських класиків та

відсутність уваги до літератури діаспори не дозволяють сформулювати вичерпне враження про розвиток українського письменства. Проте вчена обґрунтовує таку стратегію реципієнт-орієнтованим підходом: для грузинського культурного простору саме ці постаті стали знаковими, а їхній доробок став тим медіумом, завдяки якому відбулося успішне входження українського слова в іншонаціональне середовище (Грицик, 2019). О. Баканідзе простудіював історичну поему Бажана «Данило Галицький», «Чотири оповідання про надію», «Політ крізь бурю», «Нічні роздуми старого майстра», поеми «Сліпці» та «Гофманова ніч». Не менш скрупульозно О. Баканідзе студіює творчість і художній світ Олеся Гончара, вивчаючи не лише конкретні твори прозаїка, а й дібравши найкращі їх переклади. Доробок О. Баканідзе, присвячений розвитку і знаковим персоналіям української літератури, вагомим сторінкам грузинсько-українських літературних взаємин і таким чином сприяє входженню української літератури в широкий контекст грузинської культури. Дослідження О. Баканідзе ролі і місця КНУ імені Шевченка в українсько-грузинських взаєминах простежують дотичність до Університету кількох поколінь грузинської молоді, значення існуючих у ньому земляцтв, товариств, різнорідних видань в поширенні знань про Україну, так само, як і осягнення Грузії українцями та зібрані в однойменний збірник «Собор мудрості: Київський університет - просвітитель грузинських студентів» (Баканідзе, 2009). Крім наукової діяльності слід відмітити й високий професіоналізм у педагогічній діяльності. За словами Л. Грицик, перші наукові кадри україністів Грузії, «нині відомі на батьківщині перекладачі, вчені, педагоги – Резо Хведелідзе, Нурі Вердзадзе, Натела Гавашелі» (Грицик, 2019), були підготовлені за його ініціативи. Відомі й інші майстри пера, котрі працювали на ниві українсько-грузинського діалогу, такі як: Джаба Асатіані, Аміран Асанідзе.

Нурі Вердзадзе та Резо Хведелідзе продовжують почату справу О. Баканідзе, читати лекції з грузино-українських взаємозв'язків, викладати курс української літератури. Проводять паралелі між двома мовами та літературами, свідченням чого є розвідки: «Вопросы передачи языковых и стилистических особенностей грузинской поэзии на украинский язык»; «Язык стиха и перевода»; «О переводе индивидуальных особенностей поэзии Важа-Пшавела на украинский язык», монографія «Шляхами дружби», «Модерністська новела в грузинській та українській літературах».

Набувши знань з української мови Джаба Асатіані, Аміран Асанідзе та Натела Гавшелі доносять до грузинського читача шедеври української літератури, «з перших рук». Відомо, що раніше в процесі перекладу використовувались підрядники, або ж російські версії українських творів. Так, по-новому, а деякі вперше звучали грузинською Григорій Сковорода, Михайло Коцюбинський, Юрій Яновський, Леонід Первомайський, Василь Стефаник, Олесь Гончар, Іван Чендей, Василь Земляк, Павло Загребельний, Юрій Мушкетик, Роман Іваничук, Григорій Тютюнник, Юрій Щербак, Євген Гуцало, Валерій Шевчук, Володимир Дрозд, Анатолій Колісниченко, Надія Ковалик у перекладі Джаба Асатіані. Натела Гавшелі подала свою інтерпретацію творів Г. Сковороди «Басні харковскія», П. Тичини «О панно Інно...», «Мобілізуються тополі», М. Бажана «Малюнки на панелі», Г. Косинки оповідання «Політика», С. Пушика «Чугайстер», Б. Чіпа «Пістрява, біла і червона», Л. Письменної «Тисяча віконі один журавель». Завдяки праці А. Асанідзе Грузія познайомилася з творчістю Івана Котляревського. Більше 20 років свого життя він присвятив перекладу «Енеїди», що, на думку багатьох відомих літературних критиків, став вершиною його діяльності. На цінністі цього перекладу ще у 1987 році наголошував Чілачава в газеті «Правда Украины»: «Аміран Асанідзе надіслав мені 3 публікації віршів з поеми «Енеїда». Видання її в Грузії стане дорогоцінним подарунком для

всіх поцінювачів класичної української літератури» (Чілачава Р., 1987). Хоч Івана Котляревського та Амірана Асанідзе розділяють століття, в їх творчій долі багато спільного. І. Котляревський не дочекався за життя повного видання своєї поеми, так і А. Асанідзе не довелося побачити свій переклад, виданий окремою книгою. За словами академіка Баканідзе, перекладач ставив собі за мету досягти граничної автентичності грузинського тексту. Він прагнув не лише відтворити ритмічну структуру оригіналу, а й максимально точно передати вільний дух та неповторну атмосферу творів українського класика.

Розвиток та популяризація картвелологічних студій в Україні є результатом синергії зусиль українських і грузинських дослідників, серед яких особливе місце посідають праці Л. Грицик, Г. Халимоненка, Р. Чілачави, С. Жолоб та О. Мушкудіані. Зокрема, творчий доробок Світлани Жолоб розглядається як репрезентативний приклад міжлітературної взаємодії, реалізованої через перекладацьку практику. Її інтерпретації, представлені в численних антологіях та періодичних виданнях, відіграли засадничу роль у рецепції творчості Анни Каландадзе в українському культурному просторі (зокрема, збірка «Високе небо Грузії», 1987). Екзистенційна близькість до грузинської культури, яку сама поетеса означає як «мову своєї юності», зумовила глибоку інтеграцію «Іншого» у власну художню систему. Це простежується на рівні ідейно-тематичної спорідненості з грузинським поетичним каноном: від рефлексій «кохання нескорених» Г. Табідзе до ідентичної світлової та колористичної палітри А. Каландадзе.

В аналізі українсько-грузинської літературної взаємодії особливої уваги заслуговує діяльність Г. Халимоненка, чий творчий шлях ілюструє продуктивність контактних зв'язків між інтелектуальними елітами обох народів. Базою для подальшої наукової та громадської активності вченого стало тбіліське середовище, де відбулася апробація його майбутніх картвелологічних розвідок у

колі таких митців, як Р. Хведелідзе та О. Мушкудіані. Поряд із розбудовою академічної бази картвелології в Україні (впровадження спеціальності «Грузинська мова та література» в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у 1998 році), Г. Халимоненко реалізував себе як тонкий інтерпретатор грузинського слова. Його літературно-критичні есеї, зокрема аналіз збірки Р. Чілачави «Серпень...», демонструють намагання відшукати спільні аксіологічні координати в поезії обох народів, вважаючи її «кардіограмою великого здорового серця, яке билося і бється в унісон з життям українського народу, його історією» (Халимоненко, 2002). В його українських перекладах побачили світ вірші грузинських поетів: Шота Руставелі, Т. Чіладзе, Г. Леонідзе, Р. Чілачави. Його фундаментальна праця «Історія грузинської літератури» залишається базовим орієнтиром для вітчизняних дослідників.

Вагомий внесок у розвиток вітчизняної картвелології та дослідження міжлітературного діалогу належить доктору філологічних наук, професору Київського національного університету імені Тараса Шевченка Людмилі Грицик. Її науковий шлях, підкріплений фаховою освітою у вищих школах Києва та Тбілісі, зумовив системний характер компаративістичних студій. Дослідниця є авторкою фундаментальних праць, присвячених творчості Г. Абашідзе, Н. Думбадзе, орієнталістиці А. Кримського, а також численних перекладів із грузинської (Г. Панджикідзе, Л. Мрелашвілі, Н. Цулейскірі та ін.). За визначні досягнення у галузі літературної медіації Л. Грицик була відзначена преміями імені М. Джавахішвілі та імені А. Кримського НАН України. Особливе методологічне значення має монографія «Українська компаративістика: концептуальні проєкції» (2010), де авторка фокусує увагу на «східних сюжетах» в українському письменстві, аналізуючи рецепцію творчості П. Куліша, М. Кінцурашвілі та специфіку еміграційної моделі літератури. Характеризуючи це видання, Д. Дроздовський зауважує, що воно постає «не сухою енциклопедією

чи академічним підручником, розрахованим лише на фахівців. Вона написана живою мовою з цікавими життєвими сюжетами й рефлексіями авторки» (Дроздовський, 2011). У своїх розвідках Л. Грицик реконструює історію грузинських студій в Україні, звертаючись до витоків початку ХХ століття. Вона апелює до досвіду О. Хаханашвілі, який ще у 1900 році на сторінках часописів «Іверія» та «Кавказский вестник» акцентував на наявності перекладів грузинської поезії, виконаних безпосередньо з оригіналу.

Сучасна парадигма грузинсько-українського діалогу представлена у працях дослідниці аналізом українознавства в Грузії та інтелектуальної спадщини О. Баканідзе. На особливу увагу заслуговує запропонована нею періодизація та класифікація каналів входження творчості Т. Шевченка в грузинський духовний простір (від 1877 р. до сьогодення). Дослідниця виокремлює такі домінантні чинники: «1) найбільш поширеними, якими відбувався процес входження Шевченка у духовний простір Грузії, можна вважати епістолярну спадщину А. Церетелі, І. Чавчавадзе, М. Кінцурашвілі, К. Гамсахурдіа та інші, спогади, поширювані рукописні списки; 2) особисті прямі й опосередковані контакти (М. Драгоманов, М. Гулак, О. Навроцький, А. Кримський, Леся Українка, К. Кекелідзе та інші, Шевченко – Г. Майсурадзе, А. Церетелі та ін.); 3) значну роль у рецепції Шевченка в Грузії відіграли українські театральні трупи» (Грицик, 2014). Окремим вектором студій Л. Грицик є імагологічний аналіз. Досліджуючи праці О. Баканідзе, вона підкреслює, що такий матеріал «складає ансамбль уявлень та ідей про іншого, не свій світ і культуру». На думку науковиці, подібні розвідки засвідчують перспективність імагологічного підходу, попри певну «невизначеність і невідпрацьованість методик дослідження як у грузинському літературознавстві, так і в українському».

Вагомий внесок у репрезентацію грузинської філологічної школи в Україні належить О. Мушкудіані. Науковий доробок дослідника, що налічує

понад 150 статей та 10 монографій, охоплює широке коло питань компаративістики, журналістики та українсько-грузинських культурних взаємин. Серед його фундаментальних праць варто виділити розвідки, присвячені літературним зв'язкам XIX–XX століть, сходознавчі студії («Сааді: Життя і творчість», «Рігведа і Авеста»), а також шевченкознавчі та франкознавчі дослідження («За горами гори...», «Грузинська світлиця Івана Франка»). Особливе місце в його діяльності посідає систематизація джерел, зокрема створення бібліографічного показника «Симфонія грузинської Шевченкіани» та «Перекладознавчого лексикону».

Досліджуючи типологічні збіги між двома культурами, О. Мушкудіані обґрунтував тезу про те, що історична спорідненість доль грузинського та українського народів детермінувала подібність їхніх естетичних орієнтирів та принципів художньої моделювання світу. Вчений акцентує на важливості аналізу етнопсихології та національного менталітету як базису для глибшого занурення в типологію авторської свідомості. Застосована дослідником методика виявлення «сходжень і відмінностей», апробована на матеріалі романтизму, залишається актуальною для сучасного вивчення механізмів компаративного освоєння культурного простору (Мушкудіані, 1999). Окрім теоретичних студій, О. Мушкудіані активно реалізує себе як перекладач-медіатор. Завдяки його зусиллям український читач отримав доступ до творів грузинських класиків і сучасників (І. Чавчавадзе, К. Гамсахурдіа, Н. Думбадзе), а грузинська аудиторія – до спадщини Т. Шевченка та І. Франка. Його діяльність у цій царині, що поєднує практичний переклад художньої прози та казок із теоретичним узагальненням («Перекладознавчий лексикон»), є прикладом комплексного підходу до міжкультурної комунікації.

Постать Р. Чілачави, який влився в українське середовище, є переконливим утіленням бінарної опозиції «Своє – Інше», що виступає як

синтетичний комплекс неконфліктуючих складових. У його особі діалог культур став водночас внутрішнім монологом, відтворюючи становлення неординарної творчої індивідуальності. Подібні моделі взаємодій можуть стати підґрунтям для вивчення творчості тих митців, які вписали власну художню індивідуальність у багатовекторні координати сучасних складних культуротворчих процесів. Серед них один із найпомітніших – Рауль Чілачава. Він – грузинський поет і перекладач, учений-літературознавець, доктор філологічних наук, лауреат премії ім. М. Рильського, державний діяч одним із яскравих представників білінгвів. Він не тільки ґрунтовно знає українську культуру, українську літературу, історію, а й досконало володіє українською мовою, – за словами Віктора Коптілова, – «як гнучким знаряддям вияву глибоких почуттів і думок, ставши відомим українським поетом. Більше того, він став українцем, не відмовившись від свого грузинства, від рідної мови і культури, ставши відомим грузинським поетом» (Чілачава, 2002).

Р. Чілачава недаремно стверджує, що «кожна література – універсум, але у кожній бувають прогалини, які слід заповнити – задля існування цього універсуму. Заповнення це у літератур іде не шляхом пасивного запозичення чи рабського наслідування, а через типологічний доторк» (Чілачава, 2001). Рауль Чілачава вже понад сорок років живе в Україні і відчуває її духовність як власну. Для нього давно стало внутрішньою потребою писати і думати, творчо висловлюватися українською мовою. У перекладних віршах, і в оригінальних – українськомовних – Р. Чілачава є грузинським поетом, з гострою спостережливістю, своєрідною ритмікою. Творчість Чілачава наскрізно пронизано темою його входження в духовне життя української нації та в її життєвий простір: *«Двомовний – підозріло, мов дволикий...»*, *«Де чувано: дві мами, дві вітчизни?»*, *«Киянин я... Вже скоро двадцять років, / Здається часом*

– тут одвіку жив», «Горять в рядках моєї крові зблиски, / Почуй мене! В мовчанні я скончаю» (Чілачава, 2012, 21).

Поряд із мотивом входження в іншу культуру у доробку поета помітний мотив повернення додому, започаткований з Гомерової Одиссеї. Ліричний герой Рауля Чілачави переповнений любов'ю до батьківщини, і наперекір усьому прагне повернутися на рідну землю: має він право вибору чи ж «зв'язаний вищими силами»: (Подано в Додатку 1)

Образ поета (ліричного героя) увиразнює потужне національне начало: відчуваючи зв'язок з Україною, він ніколи не забуває про Грузію – «дідівську землю», «нескорений край», «Вітчизну»: *Лишинеюсерцезмалечкужило. / Чинетомуабеткаіберійська – / Моє й донині головне живло?* («Дівчина з кетягомкаліни») (Чілачава, 2012, 166)

Разом з тим, бінарність поетової ідентичності, втілена в яскравих образах його мультикультурного художнього універсалу, досі не була об'єктом системного аналізу. Різномірне осмислення творчості Р. Чілачави в Україні здебільшого обмежене актуальною критикою: передмови до видання творів, біографічні довідки, енциклопедичні матеріали, нариси, критичні статті, надрукованих у різні часи в таких виданнях, як «Україна», «Жовтень», «Дніпро», «Радуга», «Барвінок», «Радянська жінка», «Київ», «Молода гвардія», «Літературна Україна», «Робітнича газета», «Молодь України», «Комсомольське знамя», «Друг читача», «Прикарпатська правда», «Радянська Україна», «Слово Просвіти», що були основними джерелами інформування читачьких кіл. Лише окремі аспекти творчих здобутків митця були в центрі уваги літературознавців, письменників, учених-картвелологів: В. Біленко, К. Білич, Л. Войтенко, Л. Грицик, В. Жежера, Н. Зеленіна, С. Йовенко, В. Коптілов, Л. Кореневич, Р. Мішвеладзе, Л. Мороз, О. Мушкудіані, В. Осадчий, Г. Халимоненко.

Перша згадка про Р. Чілачаву з'являється у 1968 р. на сторінках книги О. Новицького «Райдужними мостами», де В. Коптілов у статті «Життєдайній дружбі – міцніти» зазначає: «Р. Чілачава – молодий поет – перекладатиме грузинською мовою сучасних українських поетів» (Новицький, 1968). Так почалось знайомство українських читачів з діяльністю Чілачави. Того ж року друкувались українські переклади віршів Чілачави з короткою інформацією про автора. Критичні дослідження, присвячені безпосередньо митцеві, як і літературно-дослідницькі розвідки про життя і творчість Рауля Чілачави з'являються з 1972 р. Першою стає передмова Івана Драча до книги перекладів грузинського поета «Саповнела – квітка щастя», в якій аналізувалися структурні особливості поетики, система образів та сюжети. Тоді ж у газеті «Літературна Україна» виходить рецензія на В. Коротича, який окреслює біографію поета і тематику його творів, акцентує увагу на композиційних особливостях. Рецензія В. Кухалашвілі на цю збірку була розміщена в газеті «Комсомольское знамя» у 1981 р. під назвою «Саповнела Рауля Чілачави». Оглядач захоплюється своєрідним, оригінальним художнім світом поета, звертається до різноманіття поетичних образів, серед яких «...Грузія займає особливе місце» (Кухалашвілі, 1981, 4). Шануючи ліризм поета Чілачави, В. Кухалашвілі підкреслює притаманну йому філософічність: він «шукає саповнелу не тільки для самого себе, хоч його погляд інколи занурюється в глибини власного внутрішнього світу, однак ще частіше поет відчуває себе частиною людства і тоді, коли він пише про сьогодення, і коли спостерігає за минулим» (Кухалашвілі, 1981, 4). Дмитро Павличко так оцінив творчу особистість поета: «Рауль Чілачава належить до рідкісних талантів. ... Постійно відданий збагаченню грузинсько-української духовної скарбниці», він наголосив на приналежності письменника до плеяди найвидатніших представників новішої та сучасної грузинської та української літератур» (Чілачава, 2002, 5).

У березні 1987 р. «Літературна Україна» повідомила: «Держкомвидав УРСР та Спілка письменників України, присудили премію імені Максима Рильського Чілачаві Раулю Шалвовичу за переклади на грузинську мову творів Т. Шевченка, Г. Сковороди, Лесі Українки, Павла Тичини...». Своєрідною реакцією українського культурного середовища на дану подію, стала стаття Г. Халимоненка («Літературна Україна», 1985 р.), присвячена перекладацькій діяльності письменника, де відзначається його «...висока вимогливість до слова, прагнення віднайти якомога ближчу тотожність загального звучання змісту – все це риси перекладацької праці Рауля Чілачави» (Халимоненко, 1985). У цей же час виходить публікація О. Мушкудіані на шпальтах «Радянської освіти» – «Син двох культур», в якій високо поцінуються переклади Р. Чілачави. Особливо наголошується на тому, що грузинський поет досконало володіє українською мовою, що виокремлює його з-поміж інших. У статті Лариси Мороз «Меня любовь на крыльях поднимает» дається лаконічна характеристика перекладацької діяльності Р. Чілачави з констатацією: поет «притримується тих принципів, котрі він сам же вивів в своєму дослідженні про творчий подвиг Пантелеймона Петренко (перекладач)» (Мороз, 1988.) Критик аналізує оригінальні твори поета: «...в художньому світі Чілачави гармонічно поєднуються традиційні поетичні грузинські тропи та українські» (Мороз, 1988.). Доля та особистість грузинського поета привернула увагу й літературознавця Л. Войтенко. У статті «Немає крони без коріння» наводяться біографічні факти (він брав участь у вивезенні мешканців із Чорнобильської зони), що спонукали молодого поета до написання конкретних творів, і емоційний відгук про його переклади, опубліковані книги: «У своїх віршах – він увесь, не криючись. З болем душі і сумом («ночує серце у доміотчім, що сниться й сниться мені щоночі...»), з любов'ю, щастям, що знайшов на землі Кобзаря. Увесь – який є» (Войтенко, 1988, 3).

У 1991 р. збірки Рауля Чілачави «Причетність» та «Два голоси» висувались на присудження національної премії імені Т.Г. Шевченка. Хоча грузинський письменник не став її лауреатом, українська і грузинська літературні громади не залишили цей факт без уваги: з'являються статті К. Білич «Два голоси», Н. Зеленіної «Боржник я до загину», Р. Мішвеладзе «Два голоси», Л. Мороз «Хто залишить нащадкові слово». Критики зазначають, що поезія Р.Чілачави надзвичайно емоційна, образно насичена, інтелектуальна, хвилює, бентежить, змушує задуматися, а його оригінальні перекладацька творчість служить об'єднанню людей двох культур. Р. Чілачава, від часу першої публікації, постійно присутній в українському медійному просторі. Численні інтерв'ю: «Слово моє зазвучало в іншомовному дружньому слові», «Ітрадиції, ісучасність», «І Грузія, й Україна – у серці одному», «Поет не повинен жити краще, ніж живе його народ. У цьому сенсі я – поет зразковий», «Співець двох народів», «Відрядження на все життя», стали одним з тих факторів, що визначили параметри рецептивного поля творчості Р. Чілачави українським читачем, сформували підґрунття для наукового осмислення його творчого доробку.

У 2000-х рр. інтерес до поезії Р. Чілачави набуває нових ознак. Помітна політизація громадської діяльності поета вплинула й на рецептивну парадигму його творчості. З'являються статті, репортажі, інтерв'ю в періодичних виданнях, зокрема, часописах «Київ», «Літературна Україна», «Дзеркало тижня» та ін. Привертають увагу не лише змістовний матеріал – переважно це відгуки на появу конкретної збірки або ж іншої культурно-мистецької події, – а й заголовковий комплекс, який емоційно насичено моделює рецепцію творчості Чілачави, вочевидь підкреслюючи його «двомовність» і «двосвітність»: «Коли бринить душа у струнах: про творчість Р. Чілачави» Н. Черченко, «Троянди й помаранч в інтер'єрі тисячі літ і року двох революцій» А. Глазового, «Слово про Рауля Чілачаву» О. Синиченка, «Український поет грузинської національності»

А. Зборовського, «... жалічужі стають моїми» (Чілачава, 2002): Л. Мороз, «Син Грузії і України син» В. Біленко, «Витязь. І цим усе сказано» та ін. Осібно у висвітленні діяльності Р.Чілачави в сфері міжкультурної комунікації стоять кілька десятків есеїв у виданнях Латвії, присвячені дипломатичній та культурницькій праці Р.Чілачави у популяризації українського і грузинського мистецтва в Латвії.

Таким чином, творчість Рауля Чілачави з позицій діалогу культур, її рецепцій в українській критичній та літературознавчій думці відповідають актуальній нині позиції відкритості на іншість, але на відміну від традиційних компаративних підходів, підлягає аналізу передусім з позицій розробки концептів діалогу, комунікацій і взаємодій літератур, функції перекладу, визначаючи основні вектори подальшого порівняльного вивчення національних літератур.

2.2. Моделі формування етнонаціональної ідентичності Рауля Чілачави²

Сьогодні категорія «ідентичності» є об'єктом прискіпливої уваги в межах різних гуманітарних дисциплін – від психології до соціології. Утім, попри значний масив наукових напрацювань, термін залишається полісемантичним і складним для чіткої дефініції. Велика кількість джерел радше ускладнює процес концептуалізації, аніж дає однозначні відповіді, що ставить перед дослідником виклик не загубитися в розмаїтті методологічних підходів.

Поширення терміну «ідентичність» та введення його у міждисциплінарний обіг пов'язане з іменем Е. Еріксона. Завдяки його працям «Childhood and Society» (Erikson, 1950 p.), «Identity: Youth and Crisis» (Erikson, 1968), «Identity and the Life Cycle» (Erikson, 1959) термін «ідентичність» залучається до обігу в гуманітарних науках. За Е. Еріксоном, «становлення особистості, здатної повноцінно функціонувати в суспільстві, відбувається упродовж усього людського життя під визначальним впливом безпосереднього соціального оточення та культурного середовища» (Erikson, 1959). Водночас визначальними етапами формування особистості є дитинство та юність. Так, зокрема в юності, «яка є п'ятим етапом у восьмистадійній схемі життєвого циклу людини) формується особистісна ідентичність (так звана «его-ідентичність»), яка є результатом процесу інтеграції усіх попередньо напрацьованих уявлень про себе в одне ціле, що є, у свою чергу, усвідомленням як минулого, так і майбутнього, яке логічно з нього витікає» (Erikson, 1950 p.). Е. Еріксон обґрунтував діалектичну єдність індивідуального та соціального в структурі ідентичності. На його думку, всеосяжність і водночас певна термінологічна невловимість цього поняття зумовлені тим, що воно функціонує одночасно на рівні «ядра» особистості та в межах суспільної

² Цей підрозділ підготовлений на основі статті «Імагологічна візія України у творчості Рауля Чілачави» (Динь, 2014)

культури. Таким чином, ідентичність постає як динамічний процес, що фактично синтезує персональну та колективну самості у єдине ціле.

Е. Еріксон називає життєвий цикл людини епігенезом ідентичності (Erikson, 1968). Це значить, що вісім виділених ним послідовних стадій, є періодами формування ідентичності: «базова довіра – недовіра; автономія – сором, сумнів; ініціатива – почуття провини, трудолюбство – почуття неповноцінності; ідентичність – сплутана ідентичність; інтимність – ізоляція; генеративність – стагнація; інтегративність – безвихідь ідентичності (Erikson, 1968). Загалом ідентичність тотожна різним формам репрезентації «Я», що фігурують у науковому дискурсі як «Я-концепція», «Я-досвід» чи «Я-система» (Erikson, 1968).

У класичній філософській думці ідентичність дефініціюється як фундаментальна характеристика буття, що передбачає збереження тотожності самому собі, і протистоїть «розбіжності». Найважливіша характеристика особистості, єдність, цілісність індивіда в часі і просторі, протилежна «інакшості».

П. Рікер пропонує розглядати ідентичність крізь призму двох категорій: *idem* (тотожність) та *ipse* (самість). Якщо тотожність визначає стійкість і незмінність рис суб'єкта, то самість акцентує на здатності людини визнавати себе автором власного життя, навіть коли вона змінюється. Ця діалектика знаходить своє розв'язання в понятті наративної ідентичності, яка дозволяє індивіду конструювати свою цілісність через розповідь, примиряючи статичне «бути таким самим» із динамічним процесом становлення особистості (Рікер, 2002, 172).

«Самовизначенням особистості як окремого індивідууму, котрому властиві певні особливості поведінки, вірування та відносин» вважає ідентичність Г. Гардінер (Gardiner, 2008). С. Тінг-Туммей називає ідентичністю «концепцію або образ самого себе, що визначається певними особливостями сімейного виховання, статтю, культурою, етнічним походженням та індивідуальними

процесами соціалізації. Ідентичність базується на саморефлексії та на сприйнятті індивіда іншими» (Ting-Toomey, 2005, 212). Як багатомірний процес людського буття, що може бути описаний за допомогою різних параметрів, розглядає феномен ідентичності українська дослідниця Л. Нагорна (Нагорна, 2002, 16-19). Загалом під ідентичністю, на думку Л. Нагорної, «прийнято розуміти результат самовизначення людини чи групи у соціальному сенсі, створення «образу – Я» та «образу – Ми» (Нагорна, 2008, 23), тобто віднесення себе до тих чи інших спільнот за віковими, професійними, статевими, територіальними, етнічними, конфесійними чи іншими ознаками.

Варто згадати праці Е. Сміта та Дж. Лейрсена, де ідентичність функціонує у двох основних вимірах: індивідуальному та колективному. Останній є складним конструктом, що інтегрує національні, релігійні, територіальні, соціальні та гендерні аспекти, а також охоплює масштабніші рівні самоідентифікації, такі як наднаціональні товариства чи релігійні цивілізації (Сміт, 2010, 46).

Згідно з поглядами імаголога Дж. Лейрсена, ідентичність слід розглядати не як статичну заданість, а як динамічну позицію суб'єкта – незалежно від того, чи є вона результатом зовнішнього тиску, чи свідомого вибору. Дослідник виокремлює такі взаємозалежні компоненти ідентичності, як чуттєве сприйняття, самоусвідомлення, стратегії самовираження та позиціонування. Ці елементи утворюють нерозривну цілісність, що визначає оптику, крізь яку людина взаємодіє із зовнішнім світом, водночас маркуючи межу між власним «Я» та «Іншим» (Leerssen, 2007).

Згідно з положеннями Дж. Лейрсена, ідентичність є за своєю природою гібридною, оскільки будь-яка культура функціонує через постійне змішування та взаємопроникнення. Ця «креолізація» постає не деструктивним чинником, а природним станом культурного буття. Хоча фокус імагології зосереджений на

репрезентаціях і стереотипах, а не на теорії ідентичності, дослідник пропонує двофакторну модель її вивчення. Діахронічний аспект дозволяє простежити константність національного самообразу в часі, тоді як синхронічний аспект акцентує на актуальному протиставленні «Я – Інший», виявляючи специфіку гетерообразів та сконструйованих дихотомій у певний історичний момент (Leerssen, 2007, 340-341).

Отож, ідентичність не обмежується лише формальною приналежністю індивіда до певної спільноти, зокрема нації. Вона постає як складний комплекс уявлень, що охоплює систему автостереотипів, мовний простір, культурну спадщину, історичну пам'ять та ставлення до інституту державності. У науці розрізняють:

- 1) соціальну ідентичність (ототожнення себе з соціальною позицією або статусом);
- 2) групову ідентичність (ототожнення себе і іншою спільністю);
- 3) етнічну ідентичність (ототожнення себе і певною етнічною групою);
- 4) культурну ідентичність (ототожнення себе з культурною традицією).

Найповніше проблема динамічності етнонаціональної ідентичності розкривається через характеристики соціальних груп, по відношенню до яких вона формується. Етнонаціональна ідентичність – це складова соціальної ідентичності, необхідна складова самовизначення особистості, її доміантним орієнтиром у зовнішньому світі, її можна трактувати як складову частину соціальної ідентичності особистості, психологічну категорію, яка відноситься до усвідомлення своєї належності до певної етнічної спільноти (Савицька, 2011, 78).

Поняття «етнонаціональний» передбачає опертя на дві великі соціальні групи – етнос і нація. З позиції соціального психолога можна визначити етнос як реальну, стійку в своєму існуванні групу людей, що усвідомлюють себе її членами на основі будь-яких ознак, що сприймаються як етнодиференціюючі.

Певний час у соціальних науках, у тому числі в психології, був популярний мовний підхід до визначення етносу і нації, у межах якого мова розглядалася як головна і достатня ознака існування етносу і нації. З часом на тлі розвитку цілого комплексу наукових дисциплін, що вивчають людину і суспільство, – зокрема таких як етнологія, етнопсихологія та етносоціологія, – мовознавчі дефініції національних (етнічних) спільнот стали певним анахронізмом. Отже, говорячи про етнічну ідентичність, варто мати на увазі насамперед відчуття та усвідомлення належності особи до етносу як до реально існуючої стійкої групи.

Термін «етнонаціональна ідентичність», крім етнічної, містить в собі ще й національну складову. Національна ідентичність є продовженням етнічної, вимагає визначення особистості у національному контексті. Від індивідуума вимагається усвідомлення власної приналежності до конкретної нації, її системи цінностей: мови, етичних норм, традицій, культурної спадщини тощо.

Власне, поняття «національна ідентичність» увійшло у науковий ужиток порівняно недавно, його стали вживати замість поширеного у XIX – початку XX ст. визначення «національний характер» і пізнішого терміну «національна самосвідомість». Фундаментальними складниками національної ідентичності виступають спільний географічний простір («історична територія») та колективна пам'ять. Окрім культурної єдності, важливу роль відіграють інституційні чинники. Унаслідок свого синтетичного характеру поняття національної ідентичності стало предметом міждисциплінарних досліджень, включно з літературно-компаративними студіями.

Національна ідентичність це також комплекс спільних переконань, позицій та вірувань, вироблених у процесі формування окремої спільноти, що поєднувався з акцептацією політичних прагнень певної політичної групи або акцептацією держави. Специфіка національної ідентичності головним чином полягає у тому, що в ній проявляються не тільки зовнішні (соціальні), але й

внутрішні (психологічні) риси. На відміну від соціальної, професійної та інших форм та видів ідентифікації, які ґрунтуються на реальних формах діяльності, ролях та статусах; етнічна ідентичність є комплексом символів, сукупність яких породжує особливі відчуття належності до спільноти, члени якої можуть відрізнитися за різними ознаками, але водночас почувати свою єдність з тією причиною, що всі вони – однієї національності. Саме тому ідентичність кожної національної спільноти можна представити як колективну самосвідомість, самовизначення та самовироблення власного образу та змісту свідомості, а не як ззовні сформований образ «національного характеру». Тобто, поняття національної ідентичності передбачає вияв колективного самоконструювання образу власної національної спільноти, характер якого багато в чому є залежним від об'єктивних передумов і практики функціонування цієї спільноти.

У випадку наявності етнічної нації етнічна ідентичність трансформується в етнонаціональну, коли особистість, що попередньо засвоїла певні етнічні цінності і норми, робить свій свідомий вибір на користь власної нації. Для формування позитивної національної ідентичності важливе також усвідомлення людиною свого громадянського статусу та свідоме прийняття національної ідеї. Разом з тим, для забезпечення повноцінної позитивної ідентичності необхідне формування її афективної складової – комплексу національних почуттів.

Зважаючи на специфіку цього виду ідентичності важливим є не просто його формування, а формування в позитивному ключі, що дасть можливість особистості повноцінно функціонувати. Антрополог культури Б. Синак виділяє два аспекти національної ідентичності. «Суб'єктивний визначається самоідентифікацією, емоційним зв'язком із батьківщиною, почуттям приналежності до групи, а також усвідомленням власної відмінності від інших. Другий аспект – об'єктивний – базується на таких ознаках, як місце народження батьків, час проживання на певній території, етимологія прізвища тощо» (Synak,

1998, 52-53). Крім цього, надзвичайно важливим є процес пошуку ідентичності, який дозволяє індивіду знайти власне місце в культурній тяглоті, вписати своє життя, екзистенціальний досвід у конкретний географічний і культурний простір (Kłoskowska, 1996, 225-267).

А. Кłosковська вважає, що національна ідентичність – це колективні знання й уявлення про себе, самовизначення, процес створення власного образу та змісту знань про себе великої суспільної групи, а не національний характер, що конструюється ззовні (Kłoskowska, 1996, 99). На думку З. Бокшанського, теорія національної ідентичності базується на кількох головних твердженнях: колективна свідомість є комплексом загальних ознак, які характеризують певну суспільну групу; є результатом дискурсу на тему тотожності групи; колективна свідомість створюється суспільною системою поділів і кордонів (меж); конструювання цих поділів і кордонів і, як результат, надання специфічних ознак певним ареалам передбачає існування символічних кодів, які допомагають здійснити процес диференціації (Bokszański, 2005, 124).

Людина є суб'єктом формування своєї соціальності, розумності, володіння мовою тощо, відтак самоідентичність за формою і змістом є культурною. Культура – це не просто сфера засвоєння і творчого покладання сенсу і життєвих смислів, а сам механізм розгортання історії людини і її способу буття. Самоідентичність є результатом людської взаємодії і спілкування з іншими. Власне, людина як особистість формується через Іншого, і її буття – це відгук на нього. У процесі самоідентифікації задіяний не тільки розум, а весь комплекс людських взаємин зі світом, зокрема емоції. «Кодифікація культури, – за О. Романенко, – (а відповідно – й усіх елементів, які до неї включені, тобто і символів, і знаків, і метафор, зафіксованих у літературі), загострює питання про етнічну ідентичність, дискусії та рефлексії про те, ким є «ми», як спільнота, і ким є «інший», як чужа спільнота» (Романенко, 2016, 113). Тож визначальними

для самоідентичності є культура і прагнення, зусилля людини самоорганізуватись, щоб реалізувати себе. Таким чином, будь-який індивідум є носієм культури, в якій він сформувався як особистість, незалежно від того, усвідомлене це відчуття чи ні, чи людина сприймає специфічні особливості власної культури як константу власного «Я».

Одна з проблем формування ідентичності полягає саме в активності або ж пасивності суб'єкта щодо зовнішніх впливів. Проте внутрішній світ зазнає деформації – позитивної чи негативної – за умови засвоєння досвіду іншої культури, зчаста обумовленого соціальними, а зміна соціуму викликає почуття тривоги перед «чужим», незнайомим та незвичним. «Чуже» поступово проникає в «своє», витісняє або зливається з ним, формуючи новий феномен культури, котрий прагне ідентифікації. Намагання «Іншої» культури привернути до свого коріння, акцентувати власну самобутність, продемонструвати окрему культурну ідентичність є визначальними в окресленні об'єкта дослідження колом соціально-культурних впливів середовища. У процесі конструювання/поставання культурної ідентичності вибудовуються шляхи взаємозв'язку індивіда з нескінченним світом культури, визначається співвідношення внутрішнього та зовнішнього, кінцевого та нескінченного, адаптації та захисту власного «Я».

Вивчаючи своєрідність творчої особистості і художнього світу Р. Чілачави, ми звертаємося до вивчення процесів формування моделей його етнонаціональної ідентичності, демонструючи їх оригінальність і пов'язаність із творчістю. Як відомо, компонентами культурної ідентичності є: структурна основа – співвідношення новаторства та традицій; мета – вибір шляхів розвитку; екзистенційна основа – власний духовний, культурний внутрішній потенціал. Для того, щоб створити щось нове, необхідно мати базові знання про культурні досягнення не тільки власної культури, а й інших.

Приналежність до грузинського етносу та наступне особистісне самовизначення Р. Чілачави зумовлені його народженням і вихованням у певному середовищі. Культурні надбання, засвоюючись у потоці формування індивідуальності, не вимагали його власної активності. Оскільки процес усвідомлення кожним індивідом своєї приналежності до етнічної спільноти визначає етнічне самоутвердження як норму, коли традиції, мова, культура, звичаї, потреби збігаються з власними інтересами та готовністю їх відстоювати і втілювати в життя, це визначає етнічну ідентичність, тобто сприйняття себе часткою етносу як цілісного суспільного організму. Таким чином постає **перша модель** етнонаціональної ідентичності досліджуваної персоналії – **базова** (Динь, 2014).

Хоча, як свідчить творчий доробок, ще з дитинства поет сприймав «Іншого», як «Свого». Знайомство з Україною, її культурою та традиціями почалося для грузинського письменника дуже рано. У поезії «Іван і Наталка» українські імена викликані спогадами митця: *Іван і Наталка мене зустрічають*.

І школа... і стежка... і сосен мовчання... / І я уповільнюю крок... / Дитинство моє повернулось, як диво («Іван та Наталка», переклад В. Герасим'юка) (Чілачава, 1986, 54).

Автор згадує, як у шкільні роки зустрівся з українцями, які на своїй садибі побудували традиційну хату з червоними півнями. Прикметно, що вони ізолювали себе від спільноти, і, зберігаючи власну ідентичність, були щиро дружніми та піклувалися про грузинських дітлахів. Відомий і такий факт: малий Рауль часто чув старослов'янську мову: «Нерідко слухав службу дідуся, а він був священиком, коли той хрестив російських та українських діточок, яких приводили батьки, які працювали на чайних плантаціях» (Бондаренко, 2001). Припускаємо, що й тоді ж майбутній поет чув оповіді переселенців про рідний край. Відтак під час формування базової ідентичності у своєму середовищі

письменник уже був відкритий для пізнання «Іншого», і це «Інше» викликало позитивні емоції і сприймалося як «Інше – Своє». Ймовірно, це посприяло легшому ототожненню й уживанню в українську культуру, коли в 1967 році Рауль Чілачава приїхав із Тбіліського університету на стажування до Києва для вивчення української мови та літератури. За його ж висловом, це був випадок, котрий перевернув усе його життя, – став початком процесу самоідентифікації і самовизначення Р. Чілачави як українського інтелігента.

Маючи власний духовний, культурний внутрішній потенціал, обравши літературу як фах і можливість самореалізації, Р. Чілачава активно опановував український культурний світ. Із перших років перебування в Україні він долучався до творчого та літературного життя, швидко навчився писати й розмовляти українською мовою: «поставив собі за мету вивчити мову і дець за півроку знав стільки слів, що міг більш-менш вільно спілкуватися» (Чілачава, 2002, 5).

Після дворічного перебування в Києві на прохання грузинського молодого студента-поета стажування продовжили ще на один рік, «оскільки готувалися Дні грузинської культури в Україні – це була дуже вагома на той час подія (травень 1969 року)» (Бондаренко, 2002). Тоді у Києві виходили десятки книг кращих грузинських поетів та прозаїків, відповідно, Р. Чілачава як перекладач активно долучився до роботи, результатом якої стала книга «Червона зима» (1970 р.) – переклади грузинською мовою віршів українського поета В. Сосюри. Збірка вийшла в Грузії, проте в київських бібліотеках, на жаль, не збереглася. Частина перекладів з неї надруковано в авторській антології «Серпень. 55 українських поетів», яка з'явилася у Києві 2001 р. Вибір матеріалу для перекладу був не випадковим, оскільки Р. Чілачаві вочевидь близька «ніжність і тривожність» глибоких почуттів В. Сосюри.

Особистісна комунікація була рушійним фактором розвитку цієї моделі ідентичності. Письменник позитивно згадує своє студентське оточення,

спілкування з українськими письменниками тощо. С. Йовенко, В. Кордун, М. Григорів, М. Саченко, В. Моруга, В. Конопелець та інші згодом відомі особистості зі студентського оточення сприяли його входженню у світ української культури. Виняткове значення для Р. Чілачава – майбутнього україніста і письменника – мало спілкування з Миколою Вінграновським, Григором Тютюнником, Іваном Драчем, Євгеном Гуцалом, Борисом Олійником, Станіславом Тельнюком, Леонідом Горлачем, Віктором Близнецем, Іваном Біликом, Миколою Шудрею (Чілачава, 2013). Поет пізнавав «Іншу», українську, мову через літературу, мистецтво, бо «лише через духовність, культуру, традиції, коріння можна пізнати народ» (Гатненко, 2003).

Студентська практика у «Літературній Україні» також посприяла цьому. Знайомство з багатьма українськими письменниками, представниками творчої інтелігенції, дало можливість друкуватися в якості поетата перекладача. «На той час газету редагував критик Іван Зуб, його заступником була письменниця Маргарита Малиновська, посаду відповідального секретаря обіймав поет і прозаїк Олесь Лупій. У різних відділах газети працювали Іван Білик, Микола Шудря, Василь Шевчук, Ганна Чубач, Віталій Коваль» (Чілачава, 2013), – згадує Р. Чілачава. У цих нині знакових для української літератури особистостей він вчився не лише журналістській майстерності, таємницям газетярської праці, а й довідувався чимало цікавого з історії України, української культури загалом, адже тоді далеко не все можна було прочитати в підручниках чи довідниках: *Живуть в мені і житимуть уроки / Учителів, братів, товаришів. / Я проти них, їй право, не грішив* (Чілачава, 2012).

По закінченні університету Р. Чілачава працює редактором Української радянської енциклопедії. «Сухі цифри, дати, короткі речення... і багато відповідальності», – так Рауль Шалвович згадує цей короткий період своєї біографії, саме на цей період припадає його співпраця з тими «інституціями

мистецтва», які визначають особливості індивідуального дискурсу і сприятимуть накопиченню естетичного досвіду. Значущим на особистісному і творчому рівнях становлення письменника стало знайомство з Миколою Бажаном і певне учнівство, адже М. Бажан став хрещеним батьком Р. Чілачава на літературному шляху, визначивши неабиякий творчий потенціал грузинського юнака, влаштував на роботу до редакції УРЕ, поклопотався про надання житла.

Ряд змістовних досліджень, присвячених творчості М. Бажана: («მიკოლაბაჯანი» (1974), «Сходження на Зедазені» (1993), статей («Лицар поезії і дружби» (1984), «Високі уроки Миколи Бажана» (2004), «Великий подвиг Миколи Бажана» (2004), «Грузиніана» українського поета» (1994), «А на шляху граніт і вітровий» (1991), вірш (Микола Бажан переводить «Витязя в тигровій шкурі» – *рос. м.*), докторська дисертація «Грузинська класична поезія в українських перекладах (на матеріалі творчої практики М. П. Бажана) (1995 р.)» а також дарчий напис на одній з книг М. Бажана: «Дорогому Раулю Чілачаві, вірному другові українського народу, який стільки зробив, зробить і робитиме во ім'я нашого взаємопізнання, незламного братерства і дружби Грузії та України. З любов'ю – Микола Бажан» – є свідченням плідної творчої співпраці (Динь, 2014).

Дослідження української теми мало продовження і на посаді наукового редактора Головної редакції Української Радянської Енциклопедії. Р. Чілачава бере участь у розробці теми «Тарас Шевченко і Грузія», підготовці Шевченкознавчої енциклопедії. «На жаль, – каже Р. Чілачава, – здійснити цю ідею Москва не дозволила, і замість шевченківської енциклопедії вийшов двотомний «Шевченківський словник» (Чілачава, 2013).

Робота позаштатним кореспондентом в київській газеті «Комсомольське знамя» відображена у розвідках молодого науковця про грузинсько-українські взаємини, зокрема статті «Грузинська земля вшановує пам'ять Лесі Українки»

(1971), «Автографи щирої любові (Про взаємозв'язки Тичини з письменниками Грузії)» (1972), «Хочу увидеть горы ваши (О связях П. Тычины с деятелями культуры Грузии)» (1972), «І. Драч (З передм. ред. «Поет оновленої доби)»» (1973). Разом з тим він знайомить українського читача з творчістю корифеїв грузинської літератури: «Великий майстер Константіне. (Про грузинського письменника К. Гамсахурдіа)» (1969), «Аміран грузинської поезії (Про грузинського поета Галактіона Табідзе)» (1972), «Гордість грузинської літератури. До 100-річчя з дня народження Ш. Дадіані» (1974). Ці статті свідчать про належний рівень володіння матеріалом, умінням аналізувати його і відкривати для читача. «Оточення не повинно бути чужим, – каже поет. – Приїхавши на іншу землю, маєш дбати про власну національну ідентичність, національність, національне «я». Коли людина залишається представником свого народу і сприймає чуже як може, тоді настає відчуття того, що ти тут свій і тобі все не байдуже» (Гатненко, 2003).

Осягненню культурного потенціалу українського народу, сприйняттю української культури як своєї, особистісної сфери, сприяла також і подія в особистому житті поета – знайомство з майбутньою дружиною, бо, «як правило, оцінка певної події як особистої відбувається завдяки тому, що якась інша подія, безумовно особиста, інтимна, окрема, прив'язує суб'єкт до сфери загального, зовнішнього, докладається до реакції на схожі явища як на предмети персонального зацікавлення» (Цяпа, 2006), «була і особиста причина залишитися в Києві – я закохався і одружився» (Бондаренко, 2001). Тоді ж грузинський поет відкрив ще одну стежу пізнання «Іншого» шляхом гармонійного, природного заглиблення в українську реальність у найоптимальнішому варіанті – пізнання Полісся: «Моя Ія родом із Чорнобильщини» (Бондаренко, 2001), – каже він.

Аналіз історично-літературного матеріалу, пов'язаного із життям і творчістю Р. Чілачави підводить до **другої** моделі конструювання ідентичності –

інтеграційної. Усе «Інше» ставало «Своїм»: поняття про родину, виховання дітей, освіту, релігію, погляд на проблеми мови, культури, історії, етнології. Україна сприймається як «Своя – Інша». У 1974 році Р. Чілачава став членом Спілки письменників України, що надало офіційного статусу його приналежності до української культурної еліти: «У той час я перекладав в основному лише з української на грузинську, з грузинської на українську ще був не готовий. І Микола Бажан мене не підганяв» (Павук, 2008) – згадує Р. Чілачава. Входження в середовище інтелігенції стає ключем до розуміння подальших дій і вчинків, закономірності проходження письменником «сфер-світів». Літературні вечори, зустрічі, презентації дають відчуття глибини й обшир української культури – відкриваються нові імена, поняття. Відбувається процес «вкорінення» в українськість, проростання українськості в собі, формується новий український інтелігент. Для Р. Чілачави українська поезія була не лише предметом вивчення і трансформації. Вона набула виразного емоційнозabarвленого значення, як одного з домінантних аспектів самореалізації.

Проблема лінгвокультурної ідентичності особистості може бути визначена як проблема вибору суб'єктом акультураційної стратегії входження в «чужу» культуру. Акультурація є результатом безпосереднього, тривалого міжкультурного, міжгрупового контакту, що призводить до зміни патернів культури однієї чи двох груп. Отже, акультурація – це процес зміни групи у культурі. Психологічна акультурація є процесом зміни людини в культурі. У процесі акультурації кожна людина має одночасно вирішити дві проблеми – збереження своєї лінгвокультурної ідентичності та входження в «чужу» культуру. У працях Дж. Бері, (Berry, 1994, 2002) розглядаються такі основні стратегії акультурації: 1) асиміляція – повна ідентифікація особистості з цінностями і нормами іншої культури, відмова від норм та цінностей своєї культури; 2) інтеграція – ідентифікація особистості як зі старою, так і з новою культурою; 3)

маргіналізація – означає, з однієї сторони, втрату особистості з материнською культурою, з другої – відсутність ідентифікації з новою культурою; 4) сепарація – не сприйняття «чужої» культури та збереження своєї національної, етнічної. Обрана стратегія акультурації визначає ступінь трансформації лінгвокультурної ідентичності.

Р. Чілачава акультурується в іншу культуру шляхом інтеграції (ідентифікація особистості як зі старою, так і з новою культурою). Враховуючи, що саме в Україні Р. Чілачава відбувся як літератор, продемонстрував свою обдарованість у науковій і творчій сферах діяльності, значущим вважаємо його особистий вибір: кожна його збірка, книга, яких уже більше ста, можна назвати живим свідченням традиційного українсько-грузинського єднання.

Досліджуваний матеріал показує, що домінантою самореалізації письменника як індивідуальності є поезія, яка визначається амбівалентною системою координат, грузинсько-українською. Її ознаки – як формальні, так і змістові: так, спостерігається типова грузинська просякнутість своєю історією, праісторією, відповідальність за неї перед сьогоденням і майбутнім: *Та коли / Біля голодних / Бачу жилавий корінь / Грузинського хліба – Відчуваю: / Втратити це – / Кінець*. («Часто втрачаємо те, що любимо», пер. С.Жолоб) (Чілачава, 1972, 21).

Спостерігаємо й іншу рису, характерну для грузинської ментальності – пізнання та зацікавленість своїм коренем корінь народу, серед якого творить автор: *І кожен звук увіходить мене, / Мов джерело найчистішого світла, / Та коли не стану тут аборигеном, / І неба й землі – не зрозуміти* («Ранок над Київською Софією». пер. В. Житник) (Чілачава, 1972, 22).

На думку науковців, літературних критиків, культурологів, у ХХІ ст. значно зростає інтерес до автобіографічної літератури, у зв'язку з тим, що, «автобіографічні твори стали ідеальним джерелом для осмислення ідей пов'язаних з визначенням ідентичності особистості, відобразили процес

трансформації дійсності і зміни в свідомості людей» (Первушина, 2010, 114-119). Історія становлення себе як особистості, конструювання власної ідентичності у контексті різноманітних стосунків із соціумом є головною темою циклу творі Р. Чілачави «Первоцвіт любові». Усі сонети пронизані пошуком національної ідентичності: *Двомовний – підозріло, мов дволикий, / І я вже бачу грізних опонентів: / «Не можуть двом богам служити поети...»* (Чілачава, 1972, 94) / *Зухвальство це, звичайно, не ховаю, / Що я пишу сонет по-українськи, / Бо мову іншу вчив я із колиски, / До іншого зважав я короваю* (Чілачава, 2012, 85).

Поет охоче кладе на свої плечі вантаж двох історичних доль, двох дуже різних, але однаково високих поетичних культур: «Я живу у двох паралельних світах, які для мене однаково важливі», – каже поет. Потрапивши в український світ, поет зрозумів, що ознайомлення грузинського читача з українською культурою, літературою та навпаки – справа його життя: *І треба ж так: масив мій Виноградар, / А поруч – гори, правда, Вітряні. / Як вдома будь, грузинський віриш грани, / Креши вогонь: душа горінню рада* (Чілачава, 2012, 95).

Як відомо, саме любов є найглибшим різновидом ідентифікації «Я/Інший», цей зв'язок універсальний і охоплює досить широке коло життєвих реалій: від свого «національного дому» (своєї країни, батьківщини), до інших етносів, конкретних осіб і речей. Саме похідною від любові – компліментарністю (теорія Нільса Бора) – вважаються етнооб'єднувальні процеси, причому любов – це такий спосіб існування людської суб'єктивності, за якого індивід «ще» чи «вже» не може або не хоче розглядати навколишній світ як об'єкт свого впливу за схемою «мета – засіб – результат». У цьому світовідношенні навколишня дійсність є розчиненою в людині та продовженням і невід'ємною частиною людського «Я». Вища емоція, яка становить стирижень творчості Р. Чілачави, це і є любов до України, до Грузії, до своєї коханої, до людей. Любов у його духовному та художньому світі – почуття не пасивне, а здатне породжувати і

справді породжує виняткову активність (Динь, 2014): *Мене любов на крила підіймає, / І не боюсь ні вітру, ані кулі, / Мов музика – струмочка схлип і шум* (Чілачава, 2012, 94).

Високими емоціями та пов'язаними з ними універсаліями закладені смисли ідентифікаційних життєвих програм нашого буття. Саме ці параметри закладають можливість прозирання людини і в сутність світових процесів, і в безодні глибини власної душі, саме ними наснажуються вічні «прокляті питання» смерті та безсмертя, сенсу існування, постійного прагнення щастя та прикрих зривів під час спроб їх досягнення. Ліричний герой «Первоцвіту любові» воліє «згоріти мимоволі, ніж тліти непомітно, мов колода», він боїться «старіння любові» і хоче насолодитися цим почуттям вдосталь «поки б'ється останній атом», бо лише той, хто кохав «пізнав жагу Ікара». Автор ідентифікує себе як людину, яка проходить свій життєвий шлях, розв'язуючи проблему пошуку власної справжності, пошуку себе в цьому світі (Динь, 2014). Як міркує М. Степико, «механізмом, який визначає ставлення суб'єкта до життя, його смислу та призначення, і є «дзеркалом» ідентифікації «людини етнічної», є такий психологічний феномен як установка» (Степико, 2011). Сформовані на основі переживання особливостей ставлення до світу, установки людини демонструють і основоположні життєві принципи, і вихідні (часто ще досвідомі) моральні вибори, культурні пріоритети, релігійні шукання, політичні орієнтації людини тощо. Усю свою діяльність людина підпорядковує позиції, яку визначають її життєві установки, тобто установка – онтологічний фундамент, підвалина ідентифікації і людини, і певного етносу та нації. Оскільки вона є не тільки феноменом психіки, то може бути мостом, що поєднує об'єктивну реальність і духовний світ. Рауль Чілачава поставив собі за мету бути самим собою за будь яких обставин і в житті і в поезії (Динь, 2014): *Не брав... / Не нагромадив, не*

набув, ... / Ні перед ким не гнувсь, не слався... / Ні, ні... Самим собою був! (Чілачава, 2012, 7).

Пошук національної ідентичності в поезіях Р. Чілачава проходить через самоідентифікацію героя в мультикультурному середовищі. Блукаючи в міжкультурних лабіринтах, намагаючись знайти правильну відповідь, автор приходить до висновку, що дім завжди знайдеться для того, хто готовий до діалогу. Відтак потрібно примиритись зі своїм внутрішнім культурним різноманіттям: *Я йшов до тебе, Україно мила, / Крізь чорну ніч, Гурамішвілі плачі / І в серці ніс уклін з Кавказьких гір. / О щастя це! Мене тиз розуміла. / Не згинули дороги ті юначі, / Якими мчить і досі мій огир* (Чілачава, 2012, 91-92).

Український читач схвально прийняв автора. Його поезія, публіцистика, есеїстика та літературна критика друкується на сторінках журналів, які підтримують ауратичну культуру і прагнуть створити автономну ціннісну сферу. Як каже автор: «Живу в такому винятково українському світі, де мене люблять, поважають. І ці почуття в нас взаємні» (Галата, 2012, 91-92).

Домінуючим мотивом такої діяльності, напевно, можна назвати намагання письменників і перекладачів відшукати власний голос, власне «я» у екзистенційно напруженому середовищі, адже, якщо поглянути ширше на всю літературу ХХст., очевидним є те, що основною її проблемою є пошук власного «я», власної ідентичності та самототожності. Екзистенційний характер даних проблем є незаперечним. Подальше їх культивування обумовило концентрацію уваги на цих питаннях з погляду мультикультуралізму, постколоніальної критики та багатьох інших сучасних методів аналізу тексту. Переклад у такому світлі виступає одним із оптимальних шляхів до пошуку себе через світ інших текстів. Б. Бакула відзначає, що: «Одним із завдань сучасної компаративістики є пошуки відповіді на питання яке вперто повертається сьогодні, – питання про культурну самототожність. Здійснені у ХХст. відкриття

в галузі антропології, соціології та лінгвістики віддавна зробили відносним саме поняття самототожності, котре перестало пов'язуватися з есенцією суб'єкта. Сьогодні вже відомо, що вирішення питання «ким я є» змушує йти «за межі власного «я», піддати його порівняльним процедурам. Отже, можна висунути тезу, що пошуки самототожності рівнозначні пошукам власної відмінності» (Бакула, 2002, 50-58). Таким чином поєднуються воєдино компаративні дослідження з екзистенційними пошуками, а також перекладацькою практикою, оскільки остання виступає для літератора безпосереднім шляхом до виходу за межі власного «я». Враховуючи, що у процесі перекладу певного тексту перекладач має у нього заглибитись і відчутти не лише сам текст, а й безліч підтекстів, вмонтованих у нього автором навмисно чи випадково, створення перекладу передбачає своєрідне вживлення перекладача у чужу ідентичність, що забезпечує можливість виходу за межі індивідуальної мовної свідомості в світ «інших» текстів. У такий спосіб здійснюється екзистенційне призначення перекладацької діяльності, яка пізніше може знайти відображення в оригінальній творчості письменника.

Крім основного шляху самореалізації (літератури), Р. Чілачава демонструє можливості міжкультурної комунікації у інших видах діяльності, так, у 2004 р. він був призначений Надзвичайним і Повноважним Послом України в Латвії. З його слів дізнаємося, що вже в дорозі до Латвії, він «знав і відчував, що, крім виконання офіційних доручень держави, робитиму ще щось таке, що ближче моєму серцю, тобто я мав здійснювати – у найпозитивнішому сенсі – культурну інтервенцію України» (Чілачава, 2013). Він відновив свої знайомства, знайшов нових друзів, товаришів і однодумців, які хотіли щось зробити, аби оживити літературні взаємини, оскільки «за роки незалежності в Латвії практично нічого не виходило з української літератури. В Україні Юрко Завгородній видав кілька книжок, у тому числі солідну антологію латиської поезії (сімдесят три автори).

Тому, звісно, хотілося, щоб і в Латвії якісь відповідні кроки були зроблені» (Чілачава, 2013). Спочатку Чілачава переклав вірші класиків латиської поезії Яніса Райніса і його дружини Аспазії – українською і грузинською, підготував том «Трикольорове сонце» (2007р.) (назва за однойменним віршем Аспазії). І був першим, хто запропонував видати творчий доробок подружжя під однією обкладинкою. Р. Чілачава видав у Латвії двома мовами класиків латиської поезії – Олександра Чака і Ояра Вацієтіса, у тому числі і власні переклади прозових творів О. Чака. Репрезентуючи «Інше» Р. Чілачава пропагує і власне «Своє». Відомо, що «Витязь у тигровій шкурі» перекладений у Латвії не повністю (окремі розділи чудово інтерпретував видатний латиський поет Арвід Скалбе). Р. Чілачава упорядкував книгу Руставелі відповідними фрагментами грузинською, латиською і українською (у перекладі Миколи Бажана) мовами. Збірка власних поезій «Піщаний годинник», у якій заакцентована українсько-грузинсько-литовська тема, вийшла п'ятьма мовами: латиською, українською, російською, англійською і грузинською, тощо. Слід відзначити книжку-альбом «Казка королів» литовського художника, поета та композитора Чюрльоніса, доповнену поезіями Рауля Чілачави українською, грузинською та російською мовами, яку Валдас Адамкус назвав «кращим доказом об'єднання націй».

Так Р. Чілачава як громадський і культурний діяч, обдарований митець репрезентує **третю** модель ідентичності – **культуртрегерську**, опинившись у ролі представника одразу двох культур на теренах зони принципово іншої ментальності та, відповідно, ідентичності.

Становлення творчої ідентичності Рауля Чілачави дає можливість простежити процес транзитивності актуалізації культури, коли ідентичність реалізується життєвим досвідом взаємодії з іншими націями в певному соціальному просторі. Ідентичність суб'єкта визначає ставлення до Іншого, що актуалізує проблеми міжкультурного порозуміння. Перебування в тому чи

іншому лінгвокультурному середовищі допомагає зрозуміти, що в кожній культурі є власні системи цінностей та норми як вербальної, так і невербальної комунікативної поведінки, які суттєво відрізняються від усталених в рідній культурі. «Чужа» культура завжди пізнається та оцінюється на тлі «своїї». У культурній ідентичності вибудовуються способи взаємозв'язку індивіда з безкінечним світом культури, визначається співвідношення внутрішнього та зовнішнього, кінцевого та безкінечного, адаптації та захисту власного «Я».

2.3. Біполярність домінант художнього світу Р. Чілачави і способи їх творення

2.3.1. Мотиви та образи³

Р. Чілачава – передусім поет-лірик, увесь його доробок можна представити як своєрідний метатекст у вигляді роману у віршах, головним предметом зображення якого є внутрішній світ ліричного героя з його відчуттями, переживаннями і прагненнями, чи-то пориви пристрасті, передчуття любові або розчарування. Вихований на творчості Шота Руставелі, Важа Пшавела, А. Церетелі, І. Абашидзе, С. Чіковані, К. Каладзе та інших відомих поетів Р. Чілачаване раз вдається до розгадки легендарних, так званих «вічних тем», проблем загальнолюдського значення, спрямованих на пошуки сенсу буття та ролі особистості в контексті Всесвіту. У літературі, незважаючи на постійні зміни конкретно-історичних ситуацій, акцентуються визначальні мотиви людського буття, пов'язані з життям і смертю, добром і злом, любов'ю і ненавистю тощо. Утворах Р. Чілачави провідною темою, що постає у різних іпостасях, є пошук істини, що виражається через філософські рефлексії та біблійні мотиви:

– що є життя? Воно є лише *«рана суцільна, ... тіла й душі розставання»* («Читаючи Еклезіаста» (Чілачава, 1994, 233), в його ім'я *«навчаємося смерті / і, доки гарно учимось, – живем»* («Адреси») (Чілачава, 1994, 208).

³ Цей підрозділ підготовлений на основі статті «Поезія Рауля Чілачави: між своїм і чужим» (Динь, 2013).

– що є кохання? *«Любов – це не життя під спільним дахом лише / Воно є тим, якими є самі ми / Не вдавані, а справжні на тепер»* («Дівчина з кетягом калини» (Чілачава, 1994, 275).

– що таке мистецтво? І яку ціну платиш за нього? *«Хто має дар – той рано помирає. Талант не доживає до сивин»* («Зелене листя») (Чілачава, 1994, 231), та разом з тим автор запевняє, що *«Гинуть нікому не варто, / Не відкривши ишедеврів століть. / Біля мертвих в почесній варті / Безсмертне мистецтво стоїть»* («Трагічний вернісаж») (Чілачава, 1994, 67).

– що є вірність та зрада? *«... зраджують лиш друзі. / Ті, що клялись у вірності. / Таж чувано хіба про зраду ворогів?»* («Чи хто повірить...») (Чілачава, 1994, 176).

– у чому полягає людська сутність? Як потрібно прожити життя? *«У нерозлучності жінки таки й чоловіка, в зміні постійній і радощів наших і зморень»* («Коло») (Чілачава, 2012, 51). Автор наголошує, що немає нічого прекраснішого і виправданого, ніж добре й чесно виконати призначення людини: *«Я за життя не йшов на ниці вчинки...Вмре тіло, та залишиться душа»* («Самооплакування») (Чілачава, 2012, 137). *«Кришталеву чистим я маю бути / І для тебе, й для серця власного»* (Чілачава, 2012, 138).

– що таке щастя? *«Я, на жаль, не маю всього, що люблю, але люблю все, що маю, – відповів Толстой. Це і є, очевидно, щастя, але більшість людей цього не може збагнути й досі»* («Щастя») (Чілачава, 2003, 73). А також: *«Щасливий той, їй-богу, / Хто вогнище батьків успадкував / І не глядить щомиті на дорогу»* (Чілачава, 2012, 168).

– рефлексування про смерть: *«На цвинтарівтрачають силу дати, тут рівнівсі – без віку і без статі. Нема тут черг»*(Чілачава, 2002, 73).(цикл рубаїв «У планетарнійкузні»). *«Була весна... Веселіперехожі /Раділиквітам і*

погодигожій,/ А тут, за огорожею, з надгробка /Всміхавсячоловік, на мене схожий» (Чілачава, 2002, 72) (цикл рубайв «У планетарнійкузні»).

– у чому полягає покликання творця? *«Якщо моє словечко/ Чи порада/ Хоч трішечки чуже розрять горе,/Хоч трішечки когось там обнадіють/ На світлу радість, / На колиску щасну/ І на прихід гостей/ У дім веселий,/ То цим зроблю, мабуть, найбільше»* (Чілачава, 2012, 29).

Спираючись на досвід попередніх поколінь, мислителів, грузинський поет робить свої світоглядні висновки і спонукає до цього читача.

У зв'язку із ситуацією «українізованого грузина» у творчій свідомості письменника актуалізується мотив блудного сина. Проводячи свого героя по колу і повертаючи його в батьківський дім, автор відтворює сюжет, відображений в євангельській притчі. Мотив повернення відомий нам ще й з Гомерівської Одисеї. Ліричний герой Р. Чілачави наскрізь переповнений любов'ю до Грузії та завжди прагне повернутися. Вона – це земля дитинства: *Полтава... Харків... Далі – на Донбас.../ І через Дон – до рідної оселі, / Де в спогадах всі юні та веселі / І з білих скель виблискує топаз.* (Чілачава, 2002)

У перших своїх збірках грузинський поет натякає на свою відкритість на іншу культуру: *«Книзі початок беру в Тбілісі, а де завершу – ніхто не знає...»*.

Але попри все залишається національно свідомою, духовно сильною та волевою особистістю, оскільки Грузія для автора – це дідівська земля: *А я до Мткварі йду на пораду, / Де звівсь Горгасалі над гори й ріки. / Вірю в єдину істину й правду, / Вірю отецькій землі навіки* (Чілачава, 1986)

Для описання образу Грузії Р. Чілачава використовує універсальні біблійні топоси. Він називає її «країна-Ханаана», «рай», «едем», тобто місце обіцяне Господом, місце де царює спокій, добробут та благодать. Часто образ Батьківщини переплітається з образом дому. Цікавим є поєднання образів дому і диму. **Дім** виступає символом життя, адже в ньому зберігається родинне вогнище

– джерело наснаги духовної та фізичної: «Мені наснився **дiм**, // Де був я молодим// Й з каміна валував Вітчизни вільний **дим**», а **дим** є видимою ознакою того, що вогнище підтримують: «І слався по шляху // Легенький **дим-димок**». Дім ототожнюється з Грузією: вона процвітає – дім світлий, а дим вільний та легкий; її пригноблюють – дім руйнується і сповнюється їдким димом: «**Дим** такий тоді буває, – // Як горить колиска, сину (Чілачава, 2012, 92)». Як стверджує К. Гашицький: «Дім може бути схожий на домовину – нагадувати про рідні могили. Погорільський дім – схожим на дим спопелілої колиски» (Гашицький, 1998, 20).

Поряд із образами дороги, шляху, вірного товариша, мотиву повернення розкривається образ *коня*. Даний символічний образ набуває особливої популярності серед поетів-романтиків. За слушним твердженням Михайла Епштейна, «образ коня, висунутий у центр ліричної творчості романтичним світовідчуттям, що прийшло на зміну класичній дидактиці, і, подібно до багатьох інших романтичних нововведень, закріпився в ліриці як її стійка емблема» (Epstein, 2009, 92). З одного боку, кінь – це свійська, дуже близька людині тварина, а його символіка пов'язана з зародженням цивілізації і господарювання. З іншого боку, кінь як ніхто інший з усіх свійських тварин уособлює неприборканість, незалежність, свободу. Мотив злиття коня і вершника часто буває переплетеним з важливим мотивом дикого, шаленого галопу, адже під час їзди верхи кінь стає союзником у подоланні перешкод, у досягненні мети, у втечі від негараздів, що допомагає героєві самовизначитися, перевірити власну цінність, усвідомити власні можливості. Нерідко образ вершника характеризується через змалювання надшвидкої їзди, яка свідчить про переживання ним, приміром, почуття тривоги, повернення на батьківщину.

Я тупіт чув, мов мчали дикі коні, / І до світанку саяв лик ікони. (Чілачава, Р., 2002, 18) */ Але летять, летять шален іконі / Й домчить мене додому хоч один!* (Чілачава, 2012, 27)

Хоча кінь переважно асоціюється зі стихійною силою, він може символізувати швидкість думки, інтелект, мудрість, розум, динамічну силу, плин часу. *Час – то знову є кінь, кінь безсмертя прудкий* (Чілачава, 2012, 54).

Для вираження швидкоплинності часу Р. Чілачава використовує традиційний для української культури образ маку: *Як маки вже відчервонили в житі...* Квітка маку в символізує вічну пам'ять роду свого. Маки відцвіли – пам'ять зникла.

Кінь – посланець богів. В різних традиціях кінь колись являв собою заупокійну тварину, що переносить померлого в інший світ. Таким чином кінь символізує як життя, так і смерть.

Про вас, кого вже більше не побачу, / Я думаю вночі і гірко плачу. / Простіть мене, щодосі не жену / До вас свою шакапину я ледачу (Чілачава, 2002, 67).

«Кінь має в собі душу, яка відчуває свою енергійність і засмучується, що творець ув'язнив її в тілі тварини», – робить слушний акцент Л. Гінкова (Ginkowa, 2001, 11-12). Власне завдяки душі, ув'язненій у коні, можливий такий художньо вірогідний контакт з вершником. У творах кінь можеглибоко проникати в думки свого господаря, поділяти його почуття, співпереживати.

Я з Грузії не виїздив, тим паче / Я не казав: «Навіщо ви мені!» / Тут ждав мене мійкінь – усі ці дні / Моєї ласки він чекав терпляче («Земля Вітчизни»)(Чілачава, 2012, 130)

Основне – не природні стихії, які уособлює образ коня, а мотив можливості панувати (домінувати) над ними ліричному герою за посередництвом коня. Він – образ невиявлення сутності ліричного героя, який панує над світом. Кінь тут як

бачимо, це все те дороге серцю поета, що є в Грузії – душа її народу, історія, культура, предки та рідні люди.

І коли автор відкривається для срийняття Іншого, то його кінь (грузинське начало) шукає точки перетину з українським, перш за все на історичному рівні, на це вказує згадка про козацтво: *Неподалік мій вірний кінь / Ту давню думу слухав, / Й козацьких шабель передзвін / Йому тривожив ухо* (Чілачава, 2002, 39).

Оскільки герой дуже часто перебуває у ситуація хконфлікту з навколишнім середовищем, самотності, а також внутрішньої боротьби, у нього немає нікого ближчого за співчутливого коня, відсутність його наповнює серце ліричного героя смутком, болем.

Відомо, що переміщення в країну з іншою культурою і знайомство з нею може захоплювати, стимулювати інтелектуальний і особистісний ріст. З іншого боку, це може принести глибоке розчарування. Зіткнення з новою культурою завжди накладає на нас ряд зобов'язань, найочевиднішим з яких є адаптація своєї поведінки до норм, звичаїв, цінностей приймаючої країни. Та це не означає відмови від своєї власної культури. Саме в цей момент образ дому, тобто самої грузинської душі починає роздвоюватися: *«Мов пагуба якась, меніцей дім, // Він ворог мій, нема спокою в нім...»*(«Дім», переклав В. Лучук) (Чілачава, 2012, 27). Що дає початок зародженню нового мотиву – входження поета, сина Сакартвело, в духовне життя української нації та в її життєвий простір: *«О Україно, давай поговорим з тобою, // доки ці зорі горять у правічнім просторі»*.

Р. Чілачава постійно перебуває між двома світами, саме у їхньому розломі народжується його образність. Розглянемо деякі з них.

У ліриці грузинського поета серед образів із міфологічним ядром вагомим є образ *саду*. Відомо, що у художній свідомості (національній та світовій) сад переважно асоціюється «на символічному рівні з ідеєю світового дерева і моделює універсальну концепцію світу в його вертикальному і горизонтальному

вимірах» (Піхманець, 1998, 126). У цьому випадку образ саду (лісу, різноманітних дерев) артикулює опозицію земне/небесне (профанне/сакральне). О. Астаф'єв зауважує, що в «європейській культурі сад здебільшого співвідноситься з уявленнями про світ як твір Бога-Художника, про світ як утрачений рай, країну вічного щастя й повноти буття, і, нарешті, про сад як стан людського духу» (Астаф'єв, 2005, 53). В українській національній міфологічній традиції образ саду має надзвичайно багатий асоціативний ряд. Ця міфологема в українських митців засвідчує необмежену кількість прямих номінацій на рівні назви твору (збірки) – від Г. Сковороди («Сад божественних пісень») до Л. Костенко («Сад нетанучих скульптур») та Б. Рубчака («Камінний сад»).

Автор по-своєму трактує класичний образ саду, сприймаючи його як цілий всесвіт. У поезиці Р. Чілачави сад стає багатозначним символом: це одночасно внутрішнє життя людини, її духовність, кохання, плоди життєвого шляху та зв'язок із навколишнім світом. Завдяки такому підходу звичний образ перетворюється на складну систему світоглядних ідей.

Образ вишневого саду в творчості Р. Чілачави має глибоке міжкультурне коріння. Якщо в японській традиції він символізує оновлення, то в українській парадигмі вишня постає як образ світового дерева та уособлення жіночності (матері, нареченої) (Войтович, 2005). Спираючись на шевченківську традицію ідилічного сільського пейзажу, Чілачава водночас розширює цей символ, перетворюючи сад на простір, де через тяглість часу поєднуються минулі покоління та майбутнє: *Край нашого села / Стояла біла хата... / А за вікном цвіли / Все вишні та все вишні. / Оберігав той дім, / Здавалося, Всевишній* (Чілачава, 2012, 40).

Етимологічний зв'язок слова «вишня» із поняттям «Всевишній» підкреслює сакральний статус цього дерева як божественного символу. Вишневий сад Чілачави – це міфологічний Рай, де панує злагода між земним і

небесним. Автор влітає у цей образ соціокультурні коди Грузії, тому руйнація саду символізує для нього не лише екологічну чи матеріальну втрату, а й глибоку духовну деградацію: розрив зв'язку з предками та втрату життєвих орієнтирів: *Вже продано вишневий білий сад, / І не лишилось для душі принад* «Вишневий сад» (Чілачава, 2012, 176).

Залишається лише надія на те, що втрачений рай можна буде повернути, відновити як стан душі: *«Давай про ту подумаєм весну, // Як з наших тіл молитву осяйну // Вишневий сад сотворить аж до неба»*. У творчості грузинського автора образ «саду-Батьківщини» нерозривно сплетений із мотивом пам'яті. Його патріотична позиція є фундаментом художнього світу, де історична лірика стає джерелом незламної енергії. Поезія митця сповнена життєствердного оптимізму, що перетворює художнє слово на заклик до активної дії: *У Грузії прожив я зовсім мало, / Але завжди надію серце мало / І має, що нескорений мій край / І дух його нещастя не зламало* («У планетарнійкузні. Рубаї») (Чілачава, 2012, 103).

В його поезії заковано життєве кредо поета, те з чим він живе і чого прагне – бути невідомою частиною історії власного народу: *І я вчуваю: маю впасти нині / За небо й землю, за Вітчизни дух* (Чілачава, 2012, 118).

Грузинська культура, історія, мистецтво – це все для Р. Чілачави духовний сад, котрий пов'язаний із традиційною семантикою плодоношення, життєвих здобутків людини: *Саджаючи свій сад, хіба не знали, / Що доведеться віддавати плід* (Чілачава, 2012, 99). */ Я дім хотів звести, щоб в ньому жив мій рід, / Щоб тишиний сад буя вдовкола, як і слід* (Чілачава, 2012, 111).

Грузія – це сад – то цілий Космос («Забуто все: невдача, втрата, втома... *І дивимось на Всесвітмов на сад*» (Чілачава, 2012, 90). Він надзвичайно повно вбирає у себе людське єство, виражаючи його проникливо й глибоко. Автор сумує і пам'ятає про своє коріння: *Але щемить, як вина, / Любов до Грузії світлої, / Вона як мати на світі цім, - / Найкраща, тому, що одна*.

Через впровадження питомо українського образу *журавля* у творчості Р. Чілачава увиразнюється опозиція «чужина – батьківщина». Спираючись на народні вірування, де журавель постає «Божим птахом» (Войтович, 2005, 405-406) і провідником людських душ, автор наповнює цей образ особистою ностальгією. Тужливе «курликання» стає метафорою болю за Грузією, а самі птахи перетворюються на вісників рідного краю. Вони символізують нерозривний духовний зв'язок та незгасну надію героя на повернення до витоків, бодай у думках: *Летять журавлі у вирій. Летять і курличуть... / Все далі... / І ти, найдорожчий скарбе, стоїш у моїх думках* (Чілачава, Р., 2012, 55).

Доповнює семантику міфологеми саду мотив любові. Кохана для ліричного героя асоціюється з прекрасним садом як символом чуттєвої краси: *«Прийшла до мене любов / І малесенький сад насадила / На самому денці серця»* (Чілачава, 2012, 160). У поетичному просторі Р. Чілачава міфологема саду збагачується любовною тематикою: образ коханої стає уособленням чуттєвої естетики та гармонії. Автор звертається до біблійних і міфологічних витоків, де сад виступає мірилом морально-етичних цінностей. Особливого значення набуває порівняння духовної близькості з яблуневим садом. Спираючись на слов'янську міфологію, де золоті яблука символізують вічну молодість та життєву силу, поет трактує ці плоди як втілення цілісності людських прагнень та земного щастя (Войтович, 2005, 313-314).

Граї, березню, про січень і про лютий, / Про той зимовий яблуневий сад. / Верни мене, верни мене назад, / Де снігопад і шал його прелюдій (Чілачава, 2002, 18).

Поряд з українською символікою, Р. Чілачава звертається до автентичних грузинських образів, серед яких ключове місце посідає *лоза*. Вона є фундаментальним символом культури Сакартвело, що сягає корінням часів Святої Ніно, яка принесла християнство з хрестом із виноградної лози,

перев'язаним власним волоссям. Окрім історичного контексту, цей образ має глибоке сакральне значення, відсилаючи до новозаповітних слів Христа про «істинну Виноградну Лозу». Таким чином, опис коханої через цей символ наповнює образ не лише естетикою, а й божественною чистотою та святістю.

Благослови мою кохану, доле, / Жени віднеї тугу і до саду, / Хай, як лоза, цвіте і після граду, / Хай гріє навіть сонце охололе (Чілачава, 2002, 60). */ Я не здатен ...зректися тепла твоїх рук – / так лоза виноградна не може зректися соків земних* (Чілачава, 2002, 145).

Символіка виноградної лози є наскрізною для архітектурної спадщини Грузії, знаходячи відображення в орнаментиці таких славетних храмів, як Светіцховелі та Самтвісі. У творчій інтерпретації автора грона винограду стають втіленням сонячної енергії та сили кохання. Оскільки ці образи розкриваються крізь призму жіночого світосприйняття, лоза постає як фундаментальний символ жіночого начала.

У поетичному світі Рауля Чілачави образ саду набуває метафоричного змісту, уособлюючи сам процес творчості, де поет постає як «ран перекладач у тім саду» (Чілачава, 2012, 126). Автор акцентує увагу на складності та тернистості цього шляху, зауважуючи, що він не завжди є справедливим. Справжнє право бути в цьому саду мають лише гідні митці, тоді як інші лишаються осторонь: «Хтось рабський свій ланцюг проносить до сивин...». Окремо поет застерігає від псевдотворців, які намагаються привласнити чужі здобутки: «пробрався до чужого саду, бач і там краде плоди – нема йому упину. Словам його ми знаєм справжню ціну...» (Чілачава, 2012, 125). Таке трактування продовжує розвивати концепцію саду як біблійного Едему – символічного простору, де межують людське благо і гріхопадіння.

За словами М. Франчук «традиційний сюжетно-образний матеріал може також існувати у тексті як особливий одиничний знаковий код у вигляді образу-

деталі, образу-імені, образу-згадки» (Франчук, 2013, 152-157). У такому випадку такий матеріал переформатовується на рівень цитат, алюзії, асоціації, ремінісценції.

2.3.2. Інтертекстуальність: види і форми⁴

Філософія постмодернізму трансформувала сучасну літературу, перетворивши її на складну мережу відсилань та ремінісценцій. Завдяки цьому художній текст стає простором для відкритого діалогу, у якому роль реципієнта є ключовою для розшифрування контекстів та створення нових значень. У контексті літературної традиції існує багато форм за допомогою яких збагачується семантика тексту, відображається, презентується культурна ідентичність.

Інтертекстуальність постає універсальною категорією в літературознавстві та медіадискурсі, що описує систему внутрішніх зв'язків між текстами. Вона реалізується через апропріацію елементів чужого досвіду – сюжетів, образів чи мовних зворотів – шляхом використання таких інструментів, як стилізація, алюзія, цитатія або пародіювання (Bertens, 1997, 53). У праці «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) французький дослідник Жерар Женетт розробив модель транстекстуальності, виділивши п'ять основних форм міжтекстової взаємодії:

- «інтертекстуальність: безпосередня присутність фрагментів одного тексту в іншому (цитування, алюзивні посилання).
- паратекстуальність: зв'язок основного тексту з його обрамленням (назвою, епіграфами, вступними частинами чи фінальними заувагами).

⁴ Цей підрозділ підготовлений на матеріалі виступу на V Міжнародна науково-методичній конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Динь, 2024), та VIII Всеукраїнській дистанційній науково-методичній конференції з міжнародною участю. «Питання Сходознавства в Україні» (Динь, 2024).

– метатекстуальність: критичне осмислення або коментування одного тексту іншим.

– гіпертекстуальність: трансформація «тексту-джерела» (гіпотексту) у «текст-похідний» (гіпертекст). Прикладом є рецепція Гомерової «Одіссеї» у творах Вергілія, Котляревського чи Джойса.

– архітекстуальність: співвіднесення твору з певною жанровою системою чи типом дискурсу». (Genette, 1982).

Згідно з теорією Ж. Женетт, тріада «цитата – плагіат – алюзія» формує ядро інтертекстуальності. Вчений вважає ключовим фактором впізнаваність запозичених одиниць, які слугують смисловим зв'язком із оригінальним текстом (Genette, 1982).

Через призму інтертекстуальності цитата функціонує не тільки як засіб діалогу з попередніми творами, а й як смислова одиниця, що переосмислюється відповідно до контексту свого часу. Слушні думки щодо визначення цитати як основного поняття інтертекстуальності спостерігаємо у Р. Барта, який називає цитату словесними виразами, «коріння яких переплутались абсолютно довільно, так що більш ранній текст виникає з більш пізнього» (Barthes, 1973). Концепція коду у Р. Барта тісно переплетена з феноменом цитатності. Він визначає код як сукупність «культурних голосів», що формують багатоголосся тексту. Виокремлення таких кодів дозволяє досліднику зафіксувати певний інтелектуальний бекграунд твору, не вдаючись при цьому до детального відновлення культурного середовища, яке ці коди породило (Barthes, 1973). Н. П'єге-Гро називає цитату «емблематичною формою інтертекстуальності» (Piégay-Gros, 2002). Під цитатою розуміємо репродукцію кількох компонентів донорського тексту, які зберігають або набувають ознак самостійного висловлювання (предикативності), із уточненням М. Шаповал, «зі збереженням предикації встановленої у претексті, щодо якої може

варіюватись виявленість інтертекстуального зв'язку від точної атрибуції до навмисної закодованості» (Шаповал, 2009, 341).

У літературознавчому словнику, цитата – «це дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело» (Гром'як, 2002., 722). Такий інструмент часто реалізується через афоризми чи народну мудрість, а в ролі епіграфа він стає важливим засобом акцентування авторського задуму.

Цитата за О. Пухонською – це прояв інтертекстуальності, що охоплює будь-які ремінісцентні зв'язки між пам'ятками літератури. Втілюючись у новий текст, вона демонструє дуалізм: інтегрується в його структуру, але зберігає свою автономність як носій пам'яті про текст-донор. Таким чином, цитата виступає репрезентантом усього контексту джерела в новому середовищі (Пухонська, 2012, 20).

Цитату як «фрагмент тексту, який дослівно чи з певними змінами використовується в метатексті (досліджуваному тексті) з указівкою на авторство або без нього», – називає І. Іванюш (Іванюш, 2025, 33). Попри те, що цитатія визнана фундаментальним компонентом інтертекстуальності й детально проаналізована в межах цього підходу, наукова спільнота досі не дійшла згоди щодо єдиної дефініції цього поняття.

Крім цього, на сьогодні проблемною і невирішеною залишається систематизація типології цитат. Усталено цитати поділяються на *цитати з атрибуцією* – тотожне відтворення зразка із вказівкою на автора (текст-донор графічно маркований) та *цитати без атрибуції* – зустрічаються в художніх творах. Найбільш прийнятними для опрацювання предмета дослідження з обраної теми є міркування М. Ільницького та В. Будного стосовно розгляду типів цитат відповідно до їх розміщення в тексті: *передтекстові* (епіграфи),

внутрішньотекстові (цитування мовлення персонажів у авторській мові) і *міжтекстові цитати* (чужі висловлювання, які часто вводяться без посилань і лапок у зумисне змінений формі) (Будний, В. 2007, 195). Досліджуючи англomовну літературу, Т.С. Піндосова пропонує свою класифікацію цитат, як форми міжтекстової взаємодії, де виділяє «*передтекстові цитати* (заголовок, епіграф); *внутрішньотекстові* (цитування мовлення персонажів у авторській мові); *міжтекстові* – чужі висловлювання, які вводяться з посиланнями на джерело (неприхована цитата), або ж без посилань (прихована цитата); *точні* (дослівне відтворення слів джерела зі збереженням структури висловлювання) та *неточні* цитати (перефразування); *прецедентна цитата* (парафраза, алюзія, ремінісценція, стилізація, травестія, пародія); *цілісні/ фрагментарні*, тобто які повністю/ неповністю відтворюють уривок прецедентного тексту джерела; цитата-знак – текстова одиниця, в яку закладено зміст всього тексту-джерела (ім'я, характеристика, ситуація)» (Піндосова, 2015).

Дослідниця Р. Чорновол-Ткаченко пропонує свою класифікацію цитати: 1) *атрибутовані/ неатрибутовані*, тобто приведені в тексті-приймачі з/ без вказівки даних (назви, автора та ін.) прецедентного тексту-джерела (явні або приховані); 2) *повні/ усічені* (розгорнені/ згорнуті; цілісні/ фрагментарні), тобто які повністю/ неповністю відтворюють фрагмент прецедентного тексту джерела; 3) *точні/ неточні*, тобто які точно/ неточно відтворюють мовностилістичне оформлення фрагмента прецедентного тексту-джерела; 4) *ті, що затверджують текст-приймач/ ті, що полемізують із ним*. За місцем реалізації можна виділити інтертекст, реалізований в заголовку, епіграфі та в основному тексті (Чорновол-Ткаченко, 2009, 4).

Оскільки об'єктом дослідження є поетичний доробок сучасного грузинського поета, на наш погляд найприйнятнішою є класифікація цитат поетичного тексту, запропонована Г. Сютою. Дослідниця пропонує такі типи, як:

структурні (заголовки, епіграфи, текстові повтори), *лексичні, або експліковані* (точкові і розгорнуті), *семантичні, або імпліковані, метрико-ритмічні* (метр, рима, ритм, цитатні звукові ряди) (Сюта, 2013, 150-154).

Лірика Рауля Чілачава багата на **структурні цитати** (за Г.Сютою) // **передтекстові** (за М.Ільницьким), а саме, епіграфи, посвяти та цитати-заголовки. Використання структурних цитат, а саме цитат-заголовків та цитат-епіграфів дозволяє говорити про паратекстуальні відношення у творчості будь-якого поета. Як елемент паратексту, заголовок виконує дві функції: 1) встановлює контакт між текстом та читачем, 2) виражає авторську позицію. У творчому доробку Р. Чілачава **цитати-заголовки** сфокусовують увагу читача на художньому потенціалі тексту і, разом із тим, доповнюють твір новими поетичними смислами. Так, поезія «Не убий!» вже налаштовує читача на проблему вічної теми «Людського гріха та чеснот» (Чілачава, 2012, 8). Заголовок, хоч і не має значної залежності від тексту, але симетрично накладається на нього. Він відображає авторське бачення та певні асоціації. Прочитання твору розкриває авторський протест проти будь-якого насильства, а особливо війни. Людське життя – найцінніший небесний дарунок, його потрібно цінувати. Не можна стверджувати, що заголовок завжди має пряму причетність до тексту, проте він у кожному випадку обрамлює і доповнює текст. Окреслюється своєрідна інтерпретація твору. Назва поезії «Любите Брамса?» інтуїтивно відсилає до твору Франсуази Саган «Любите ли вы Брамса?». Дійсно, Чілачава торкається теми внутрішнього світу людини з її переживаннями та почуттями. Автор відтворює свої емоції, пов'язані з приходом суворої зими: відчуття холоду викликає у нього незадоволення, почуття неприхильності. Іншим прикладом авторського посилення є назва твору «Даждь нам днесь». Церковне трактування даного вислову взято з молитви «Отче наш» з Нагірної проповіді і означає, що ми просимо Господа потурбуватися про сьогоднішній день для нас, оскільки й самі

не знаємо, чи доживемо до завтра і що принесе завтрашній день. Р. Чілачава описує жакливу Чорнобильську трагедію, наголошує на тому, що безплідна та безлюдна земля хоче почути дитячий сміх та відродитися, ожити заново. Архітекстуальність в творчості Р. Чілачава проявляється як в самих заголовках «Рубаї», «Напівсонет», «Кримський сонет», «Сумний сонет», «Сонет ненависті» так і в підзаголовках (східна притча) у вірші «Черга», (пісня) у вірші «Дві столиці», (варіації на тему грузинського фольклору) у вірші «У веселої бабусі», що вказує на жанровий зв'язок текстів (Динь, 2024).

Цитата, влучний вислів, афоризм чи прислів'я, подані перед текстом літературного твору або перед його окремими розділами мають інтерпретаційні пов'язання із задумом митця. Письменник звертається до *цитати-епіграфа* залежно від типу його художнього мислення, стилю та задуму твору. Послугуючись цим художнім елементом, автор надає йому великого значення. Повсякчас епіграф служить ключем до осмислення художньої концепції, виражає основну колізію, тему, ідею або настрій твору, допомагаючи його сприйманню, а також означає асоціативні зв'язки твору з літературною традицією та сучасністю.

Епіграф виконує роль інформаційного ретранслятора, який одночасно пояснює заголовок, відсилає до попереднього культурного досвіду та готує підґрунтя для нового змісту. Саме його необов'язковість робить кожен обраний вислів максимально значущим джерелом додаткових смислів (Колегаєва, 1996, 26). Через епіграфи автор відкриває зовнішній кордон тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту. Переосмислюючи народне повір'я «Фенікс не вміє співати», Р. Чілачава наголошує на безглуздому існуванні птаха, котрий не може нічого після себе залишити, окрім свого воскреслого з праху тіла. У даному випадку фенікс – це образ поета. Якщо його твори залишаються не почутими та не оціненими, тоді

його життя немає сенсу. До продовження теми ролі поета у суспільстві надихають слова П. Тичини «Надівайте корони і йдіть...», котрі виконують роль епіграфа до вірша Р. Чілачава «Про першість». Як і Тичина, грузинський поет наголошує на істинному призначенні митця, котрий має думати не про визнання, а просто творити і радувати своєю творчістю читача, захоплювати його. «Я дійшов свого зросту і сили, //я побачив ясне в далині. //Товариство, яке мені діло, //чи я перший, чи ні?» (Тичина, 8) – читаємо у Тичини. «Я тут не перший, ну і слава Богу...І першість так виборювать не стану» (Чілачава, 2012, 30), – продовжує Рауль Чілачава.

Слова Андре Мальро «Розмова про смерть – найкращий засіб говорити про сенс життя» стали епіграфом до вірша Чілачава «Думи про щастя, або Реабілітація смерті». Письменник продовжує довічну тему життя та смерті та доходить висновку, що у щоденній метушні ми не дооцінюємо, наскільки життя прекрасне. І лише, коли надходить рокова хвилина, починаємо у повній мірі замислюватися про щасливі миті, які були недооцінені раніше, що доводить недаремність людського існування. У «Думах про щастя, або Реабілітації смерті» традиційно епіграф виконує змістово-фактуальну та змістово-підтекстову функцію (за Ж. Женетт), а саме готує читача до того, про що йтиметься у творі й передбачає, що читач здатний встановити смисловий зв'язок відповідно до авторського задуму.

Паратекстуальність вірша «Жінка красива, коли вона жінка кохана» виявляється через епіграф із Ф. Достоевського: «Краса порятує світ». Якщо класику російської літератури було властиво шукати морально-етичне осереддя краси у глибинах людської совісті та честі, то в поетичній інтерпретації Р. Чілачава цей концепт набуває конкретнішого, інтимного втілення. Для поета джерелом спасительної сили є кохана жінка. Автор переконує, що світ тримається на фундаменті моральних чеснот, і завершує твір життєствердною

надією: *«Якщо і насправді краса допоможе нам вижити, – / Для світу краса твоя теж рятівницею стане»* (Чілачава, 1986, 147). Для любовного дискурсу Р. Чілачави характерна амбівалентність образу жінки, що несе в собі і радість, і муку. Кохання тут постає небезпечною отрутою, що руйнує героя зсередини, залишаючи по собі слід, де тіло «клаптями висне на ранах саднистих» (Чілачава, 1986, 161). Р. Чілачава вступає в творчий діалог із В. Брюсовим, використовуючи його знаменитий афоризм «Ты женщина – и этим ты права» як епіграф. Обидва поети поєднують образ жінки з болючою пристрасстю (згадаймо Брюсовське: «ты – ведьмовский напиток! Он жжет огнем, едва в уста проник»). Однак їхні концепції жіночності контрастують: якщо Брюсов ідеалізує жінку, закликаючи чоловіків до поклоніння, то Чілачава акцентує на ілюзорності почуттів. У його трактуванні жіноча природа позбавлена сакральності, адже в неї «бачать і мислять... лише тільки очі, в коханні клянеться тільки язык» (Чілачава, 1986, 161).

Поезія Р. Чілачави «Я перелажу через перелаз...» відкривається сповненим трагізму епіграфом із Мірзи Геловані: «Жодна молитва не сягає небес». Творчість Геловані, який пройшов крізь жахи війни, глибоко просякнута болем, безвихіддю та людським стражданням. У моменти крайнього розпачу, коли надія згасає, людина зазвичай шукає порятунку в молитві, проте Чілачава підхоплює заданий епіграфом мотив зневіри. Описуючи воєнне буття ліричного героя, поет констатує: «До неба жоден жаль ще не досяг, одна печаль торкалась до повік...» (Чілачава, 1986, 161). Цей образ стає метафорою трагічної долі Грузії, яка неодноразово ставала жертвою воєнних конфліктів.

Подальші епіграфи у творчості Р. Чілачави виконують важливу кодову функцію, постаючи як символічні знаки певної національної ідентичності. Український культурний простір маркується цитатою Т. Шевченка «Споконвіку Прометея там орел карає» (до вірша «Орел на Кавказі»). Тут шевченківський

образ Прометея трансформується в універсальний символ людської муки та гуманістичних ідеалів, а саме слово Кобзаря сприймається як сакральне першоджерело. Водночас грузинська культура у творі втілюється через величний образ Кавказу. Автор підкреслює ідею єдності та миру між кавказькими етносами, стверджуючи, що Кавказ – «то світу каркас» (Чілачава, 2012, 32).

У художній мові митця образи України та Чорнобиля зливаються в єдине семантичне ціле. Вірш «Зона любові», що відкривається епіграфом Т. Чантурії «Подушка – безатомна зона», сповнений рефлексіями про болісні наслідки катастрофи для природи й людини. Водночас автор зберігає віру в майбутнє відродження, де «Зона ж атомна ота-» зрештою трансформується «у кохану зону» (Чілачава, 2012, 115). Тема Чорнобильської трагедії поглиблюється в поемі «Древлянська Ярославна з немовлям», де епіграф із «Слова про Ігорів похід» – «Чему, господине, мое веселие / По ковілю развезя» – створює інтертекстуальний зв'язок із давньоруською традицією та визначає високий стиль твору. Опанування класичних зразків української словесності підштовхнуло поета до експериментів із формою, про що він зазначає сам: «Ні думань не було, ані гадань, / Що жанрові цьому віддам я дань. / (Раніше на поеми безголосі / Та їх творців позиркував я скося)» (Чілачава, 2012, 207). Вплив давньоруської літератури став для автора імпульсом до жанрових пошуків та сюжетних аналогій. Р. Чілачава вибудовує своєрідну паралель із «Словом...»: подібно до того, як князь Ігор проходить шлях «від свавільного гніву до розуміння об'єднавчої ролі держави», ліричний герой поеми здійснює подорож у «зону», що стає шляхом духовного прозріння. Відчуття безсилля перед масштабом атомної біди трансформується у гуманістичний маніфест – переконання, що найвищим обов'язком людини є підтримка ближнього. Це підтверджує фінальна теза: «Що для людини буває найтяжче? – Скажу: «Страждання! За долю ближніх» (Чілачава, 2012, 215).

Р. Чілачава використовує епіграфи як інструмент для концептуалізації неперервності літературного процесу та глибинних історико-культурних зв'язків. Деякі з них фіксують загальновідомі факти: «Серце Шеллі поховане в Римі, Байрона – в Афінах». На цій основі поет реконструює емоційне потрясіння Байрона під час кремації Шеллі: «Він власним очам не повірив, / І раптом збагнув, / Що свідком стає справжнього дива...» (Чілачава, 2012, 107). Особливу групу становлять автобіографічні епіграфи, що розкривають особистий шлях автора до українства. Спогад про шкільне подружжя сторожів-українців – «У моїй рідній школі працювало одне подружжя... Пізніше я довідався, що вони були українцями» (Чілачава, 1986, 54) – створює довірливу атмосферу знайомства з новою культурою. Лейтмотив багатовекторних зв'язків Грузії (з Україною та Італією) простежується в історичних довідках про першу друковану грузинську книгу в Римі (1629 р.) та династичний шлюб царівни Русудан із князем Ізяславом у 1154 році: «В жорстокий час інквізиції, коли в Європі палали вогнища з книг, 1629 року в Римі посол грузинського царя Теймураза І Никифор Чолокашвілі (Ірбах) укладав грузинсько-італійський словник. Це була перша друкована книга в Грузії» (Чілачава., 1986, 62), «1154 року грузинська царівна Русудан вийшла за київського князя Ізяслава Мстиславовича» (Чілачава, 1986, 31). Наостанок, епіграф із листа К. Гамсахурдіа до П. Тичини, де грузинський класик висловлює прагнення «налагодити вивчення української мови» та відшукати могилу «духовного прадіда» Д. Гурамішвілі в Миргороді, остаточно закріплює ідею спадкоємності та взаємного інтелектуального тяжіння двох народів: «Наступний мій приїзд до Харкова має таку мету:

1. Особисто познайомитися з Вами...
2. Напевних умовах лишитися хоча б на місяць і налагодити вивчення української мови.

3. Поїхати до Миргорода і відшукати могилу нашого великого поета Давида Гурамішвілі. Він мій духовний прадід, і я зобов'язаний це зробити» (Чілачава, 2012, 104). (З листа Константіне Гамсахурдіа до Павла Тичини. 14 червня 1930 року).

Трагізм долі матері, що втратила дитину, увиразнюється вже в експозиції вірша «Соня Шаламберідзе біля могили сина в селі Зозово» через документальний епіграф: «Мій односельчанин Олексій Шаламберідзе зі своїм російським побратимом Мишаковим героїчно загинув у селі Зозово на Вінниччині. Після 36-річних пошуків мати знайшла їхні могили» (Чілачава, 1986, 60). Такий вступ не лише стимулює читача до роздумів, а й готує ґрунт для змалювання екзистенційного відчаю жінки, для якої загибель сина стала кінцем світу: «світову поталу. / Як одного разу смеркло – / Більше не світало...» (Чілачава, 1986, 60).

Інший тип епіграфа – *культурно-історичний та комеморативний* – поет використовує у вірші «Нила рана Кахетії...», аби окреслити ціннісні орієнтири та вшанувати пам'ять предків: «В жорстокий час інквізиції... посол грузинського царя Теймураза І Никифор Чолокашвілі (Ірбах) укладав грузинсько-італійський словник. Це була перша друкована книга в Грузії» (Чілачава Р., 1986, 62). Захоплення мудрістю минулих поколінь трансформується у гуманістичний заклик автора до сучасників: замість війни обирати просвітництво, адже коли народи укладають словники, вони припиняють воювати.

Зпоняттям «цитата» взаємопов'язаний, а часто і взаємозамінний термін *«алюзія»*. Від цитати текстова алюзія відрізняється тим, що ці елементи прототексту в інтертексті є розпорошеними, тобто не є цілісним висловлюванням, вона позбавлена буквальності (Динь, 2024). Витоки алюзії сягають середини XVI століття, а її назва відсилає до латинського *alludere*

(«грати», «натякати») (Onions, 1933, 56). Як зазначає Гарольд Блум, первісно цей термін був тісно пов'язаний із поняттям «ілюзія» та функціонував переважно у площині сатиричних каламбурів. Трансформація змісту відбулася в часи Френсіса Бекона, коли під алюзією почали розуміти будь-яку алегоричну чи метафоричну схожість, виокремлюючи її як специфічний тип поетичного мовлення. Протелише з початком XVII століття утвердилося дефінітивно точне значення алюзії як імпліцитного посилення, що містить у собі інтелектуальний натяк. (Bloom, 1975, 126) Відомо, алюзія – «використання в мові чи в художньому творі загальновідомого вислову як на добре відомий факт, історичний чи побутовий» (Гром'як, 2006, 20). Аналізуючи природу алюзії, Н. П'єге-Гро, спираючись на погляди Ш. Нодьє, протиставляє її традиційному цитуванню. Вона зауважує: «Алюзію також часто порівнюють із цитатою, але на зовсім інших підставах; вона позбавлена буквральності й експліцитності, тому видається чимось більш делікатним і витонченим». Саме ця завуальованість дозволяє Шарлю Нодьє стверджувати, що «цитата свідчить лише про поверхову й пересічну ерудованість, вдала ж алюзія іноді несе на собі відбиток генія» (Nodier, 1928).

І.В. Свиридецька під алюзією розуміє «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунком на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст» (Свиридецька). Цікаву думку щодо визначення алюзії висловлює М.І. Прокопець – «це стилістична фігура, яка відсилає до прецедентного явища, реалії чи твору, натякає на певний літературний твір, сюжет чи образ, кінематографічну, міфічну, історичну подію, побутовий, соціально-політичний факт чи мовленнєво-поведінковий стереотип із розрахунку на певну ерудицію та обізнаність аудиторії, покликану розгадати закодований зміст цього повідомлення» (Прокопець, 2012., 184). Використовуючи алюзію,

автор передає своє бачення проблеми, поставленої у творі. Бувають випадки, коли письменник не може прямо виразити свою точку зору чи відношення до певної ситуації, і тому досить часто звертається до вживання даного інтертекстуального засобу, щоб направити читача у потрібному напрямку (Динь, 2024).

Л. Ікалюк наголошує, що «систематизація алюзій безпосередньо зумовлена вибором класифікаційного фактора. Зокрема, науковиця пропонує розрізняти алюзії за трьома основними лініями: за тематикою, за особливостями побудови (структурою) та за смисловими (семантичними) характеристиками» (Ікалюк, 2019, 102). А. Мор'є поділяє алюзії за формальною ознакою на *номінальні*, які виражаються іменем чи назвою, та *вербальні*, представлені у більшому відрізку тексту. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на *біблійні*, *міфологічні*, *історичні*, *побутові та літературні*. Для означення міфологічних алюзій прийнято послуговуватися загальноприйнятими термінами – міфологема та міфема. Міфологема у науковому дискурсі – це «чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його. <...> Найчіткішими і найяскравішими вираженнями міфологеми можна вважати традиційні сюжети міфологічної генези» (Волков, 2001, 338). Сучасні автори звертаються до міфу як і колись для того, щоб досягти духовного очищення через боротьбу, катарсису; усвідомити закони людського життя з позицій вічності, відкрити загальні закони буття й свідомості. З цих позицій можемо стверджувати, що міф - основоположний структурний і смислотворчий елементом сучасного літературного твору. Кожен хто знайомий з легендами та міфами Стародавньої Греції може визначити їх зміст, незважаючи на свою національну приналежність – так, щоб підсилити прагнення кохати, Р. Чілачава вводить в текст міфему *Ікар* («Той, хто любив, пізнав жагу Ікара»). Непочутого

поета автор порівнює з *Феніксом*. Постійну тривогу, що заповнила дім, автор прирівнює з *Дамоклом* («Тепер вселився в дім Дамокл»). Порівнюючи жінку з *Гекубою*, автор показує символ людського безумства у коханні («вона ж тебе кохає, мов Гекуба»). Зустрічаємо й міфеми, що пов'язані з культурою Грузії. Згадуючи про минуле, грузинський поет вводить образ *Медеї* (міф про агронавтів), тим самим показуючи на що здатна людина ради кохання. Символом молодості, творчого натхнення та всіляких перемог постає образ *Мерані* (чарівний кінь): «Як сталь кресав з підків своїх Мерані // І мчав мене, летів, летів стрімглав...». Віддаючи хвалу чеснотам у людських стосунках, автор прирівнює ліричного героя до *Амірана* (герой грузинського епосу), тим самим підкреслюючи їх вагомість: «До пари я сам Амірану». Поряд з грузинським *Аміраном* постає український козак *Мамай*: «...і все довкола мліло, а я немов козак Мамай...» (Динь, 2024)

Власне українських міфем не так і багато, але вони зустрічаються у тих віршах, головним мотивом яких є повернення до своєї батьківщини та входження до нової, української культури. Так на рівні з грузинським *Девом* (злий дух) постає український *Вельзевул* (злий дух): «то що ж обрати жертві Вельзевула?». Поряд з *Медеєю*, жінкою переповненою горем, постає образ *Зигзиці*, котра символізує засмучену жінку, або ж прихід смерті: «зі мною будь, зигзице сизокрила!» або *Зозулі*. Взятий з народної творчості, образ *зозулі* – символ самотності, безпритульності. Відчувається алюзія на народне повір'я про те, що зозуля – віща птиця, яка «відмірює людям життя», про що стверджує і дослідниця І Грицик, називаючи птаха «вістівницею смерті» (Грицик, 1999, 32): *Життя, немов зозуля, закувало...*

За поетичною уявою давніх українців, походить від жінки, що вбила свого чоловіка (в легенді відбилась конфліктність переходу від матріархату до патріархату), за що й була заклята Родом чи Перуном – ніколи не мати

подружньої пари й вічно жити одиначкою (За М. Кожухар-Плачиндою).

Біблійна алюзія є найбільш популярною формою літературної інтертекстуальності. У творчості Рауля Чілачава найбільш потужним потенціалом характеризуються алюзивні антропоніми: *Святий Лазарь, Спаситель, Іуда Іскаріот, кров Христа, криваве срібло, Азазель, Адамів син, Варава, Лазар, ViaDolorosa, Голгофа, Діва Пречиста, Месія, Едем, дружина Лота, Пілат, Юдіф, «Скарати й відпустить», Віфсаїда, Хоразін, Голіаф*. Вони містять узагальнену інформацію про того чи іншого персонажа, допомагають авторові засвідчити власне ставлення до зображуваних героїв і спонукають читача до глибокого осмислення запропонованого матеріалу, до емоційного сприйняття (Динь, 2024). Наприклад: «Він зраді знав ціну. Він у пустелі не покаєння, не прокльони злі, не *кров Христа*, не вишкір *Азазеля*, а суть свою залишив у ...петлі (Чілачава, 1986, 100). Ефект неочікуваності автор підсилює словами про Голіафа: «Здригнеться ніч, неначе *Голіаф*, якому в груди устромили спис..» (Чілачава, 1986, 168). В наступних словах відображається пророцтво нелегкого шляху, повного страждань: «Печаль печерна, чорна, наче ніч, Сама чаклунка теж чорноволоса. Вона пророчить: *ViaDolorosa!* І огортає серце сум строріч» (Чілачава, 2012, 25). «В душі пекучі визрівали строфи, І кожен думав про власний шлях з *Голгофи*». Та всі страждання можна перебороти, якщо поряд є кохана людина: «Я маю скарб, він зветься просто – Ти! Я маю світ на двох, і зветься він – *Едем!*» (Динь, 2024).

Найбільш легкими для декодування вважаються соціально-історичні алюзії. Вони менш експресивні й емоційні, але разом з тим конкретні та точні й повідомляють читачеві змістовно-інтелектуальну інформацію (Динь, 2024). До історичного минулого Грузії нас апелюють як назви міст *Фазис (давня назва м.Поті), Батумі, Ітака, Армазі, Шамхор, Дідгорі, Ціцамурі, Тбілісі, Зугдіді, Анаклія* так і річок *Хобі, Кура, Арагві, Чанісцкалі*, фортець – *Нарікала*,

Сатанджо, історичних постатей *Мачабелі*, *Михайло Хергіані*, *Саакадзе*, цар *Губаз*, *Шах Аббасарагвинці*, *скарби Опізарі*, храмів – *Ілорі*, *Джварі*. Р. Чілачава орієнтується на відповідного читача, в даному випадку на грузинського, оскільки відібраний матеріал відповідає можливостям передбачуваної аудиторії. Для українського читача певну аналогію викликають алюзії національного характеру, а саме назви рік – *Припять*, *Десна*, *Дніпро*, місця історичних подій – *Берестечко*, *Канів*, *Лютіж*, *Димер*, *Славута*, *Софія*, та історичні постаті – *Богдан*, *вічний Володимир*. Використання алюзії припускає знання факту, явища або особи, на які посилаються автори твору.

Творчість Р. Чілачави насичена глибокими літературними алюзіями, що засвідчують його діалог із класиками. Зокрема, у вірші «В Каневі» рядок «І ми – в сім'ї великій, вольній, новій...» прямо відсилає до заповітних слів Т. Шевченка. Образ «Божественних пісень квітучий сад» у текстах поета є очевидною ремінісценцією на знамениту збірку Г. Сковороди «Сад божественних пісень».

Автор майстерно вплітає у свою поезію й образи світової літератури: для підкреслення гостроти суспільних чвар він порівнює сучасників із шекспірівськими родинами Монтеккі й Капулетті («Ромео і Джульєтта»). Подібний перегук спостерігаємо і в поезії «Освідчення», яка своєю назвою та початковим рядком «Я вас люблю!» апелює до однойменного твору О. Пушкіна. Окрім того, поет активно використовує антропоніми, вшановуючи постаті, що сформували його світогляд: у його текстах грузинські генії – Бараташвілі, Галактіон, Шота, Гурамішвілі – постають в одному духовному ряду з українськими велетнями: Котляревським, Довженком, Тарасом та Сковородою.

У постичному арсеналі Р. Чілачави важливе місце посідають побутові алюзії, що виступають маркерами відповідного етнокультурного середовища. Для грузинського контексту знаковими є такі поняття, як *колхурі тетрі*, *батано*, *хміаді*, *тарі*, *квітка Цінандалі*, *ведребя*, *хаті*, *марані*, *мчаді*, *долі*, *пурі*, *хачапурі*,

тоне, ода та лаваи. Водночас український культурний простір ідентифікується через образи *паляниці, бандури, колиски та короваю*. Особливий інтерес становлять авторські міжмовні омоніми, де поет римує фонетично схожі, але семантично відмінні лексичні одиниці обох мов. Це створює унікальні омонімічні рими, як-от: **долі – доли** (музичний інструмент), **надія – іа** (фіалка), **моді – моді** (приходь), **мова – мова** (прийде), **хаті – хаті** (ікона), **ара – отара** (частка «ні»): *Джерело моєї **долі**... / Розправля дитинство крила / Під дзвінки удари **долі**. / Я росту й росте **надія**, / Серце радістю сповите, // Я схилюся сам над «**іа**» («Край коханий, край грузинський»)* (Чілачава, 2002, 79). *Чужою вже здається рідна **мова**, / Бо не шепочуть губи: «**Мова, мова!**» / Данину я сповна сплатила **моді**.// Натомлена, не кличу навіть: «**Моді!**» («Самая»)* (Чілачава, 2002, 64). *Так затишно було / В тій небуденній **хаті**. / Дивилась з рушників / На нас ікона – **хаті**.* («Пес, кицька й дід Іван») (Чілачава, 2002, 29). *І перечить: «**Ара, ара!** // В мене стадо, не **отара!**»* («Отарове стадо») (Чілачава, 2002, 80).

Грузинська мова відкриває перед митцем колосальний простір для версифікаційних пошуків. Традицію активного використання її потенціалу заклав Акакій Церетелі, а згодом розвинули Галактіон Табідзе та поети-шістдесятники Таріел Чантурія і Вахтанг Джавахадзе. Римування Р. Чілачави вирізняється експериментальним характером: автор часто поєднує слова різних граматичних категорій, загальновживану лексику з маловживаною, а також використовує раніше не вживані співзвуччя. Його поезія насичена термінами, варваризмами, архаїзмами, діалектизмами, географічними назвами та іменами історичних постатей. Схожі прийоми оновлення рими властиві й українським класикам – Т. Шевченку, Лесі Українці, Є. Плужнику та А. Малишку. Проте для Р. Чілачави це не є сліпим наслідуванням; за словами самого автора, він прагне максимально реалізувати технічні можливості вірша, віднаходячи власні «авторські рими»: *Я серед них – немов листок **полину**, / У товаристві руж і*

хризантем. / Від світських жартів, від скабресних тем / І холоду у вирій я **полину** (Чілачава, 2002, 17). Та складеної рими: *І тільки сум і плач **про роки**, Що з них будячця лиш зійде. / Де зараз всі вожді, **пророки**...* (Чілачава, 2002, 17).

Як наслідок римування в його поезіях, за словами О.С. Переломової, – «часто вибудовується на мовній асоціації, обігруванні співзвуччя двох мов – української і грузинської, які одночасно присутні у свідомості поета і які становлять два тексти-світи, що весь час діалогізують між собою, створюючи третій – художній світ українського тексту, крізь який проглядає мовний світ грузинської культури» (Переломова).

Для посилення уваги читача Р. Чілачава застосовує іншомовну графіку як специфічний художній прийом. Автор інтегрує у тканину творів нетраснлітеровані іншомовні фрази, часто використовуючи їх як назви поезій: *VIA DOLOROSA, Ave Caesar, memento mori, memento vita, «Primus inter pares», finite la drama*. Така взаємодія мов в межах одного тексту є яскравим проявом інтертекстуальності, де поєднуються коди різних національних культур. Грузинські лексеми в україномовній ліриці поета стають провідниками у світ грузинської ідентичності, стимулюючи міжкультурний діалог. Зрештою, Чілачава формує унікальний метатекст, де постать автора-романтика і філософа розгортається між двома полюсами – грузинським та українським.

2.4. Україна як об'єкт імагологічної рефлексії в поезії Р.Чілачави⁵:

Проблема рецепції образу Іншого є ключовою в імагології, що представляє дискурс відношень літературних образів Свого та Іншого. Імагологія, перебуваючи на помежів'ї наук, оперує методами дослідження як рецептивної естетики, так і теорії інтертекстуальності, спрямовує увагу на дискурс, який відбувається між рецепцією Іншого та самоусвідомленням Я. Образ Іншого

⁵ Цей підрозділ підготовлений на основі статті «Імагологічна візія України в творчості Рауля Чілачави» (Динь, 2015).

завжди був у полі зацікавлення письменників, науковців як засіб пізнання не лише того ж Іншого, але як віддзеркалення власного Я в очах Іншого. Осмислення Я та Іншого виникає ще у міфологічні часи, оскільки рецепція світу безпосередньо перебувала тоді у силовому полі протиставлення Я та Інший. На основі екстраполяції та конфронтації Я та Інший/Чужий створювалася відповідна міфологічна картина світу. Інший розрізняється за «правом крові» та «правом ґрунту» (Кристева, 2004, 123). Таким чином ще на архетипному рівні можна простежити існування образів Я та Чужого/Іншого (Наливайко, 2006, 91).

Міжнаціональний діалог реалізується на основі імагологічних образів, які присутні у кожній нації, при цьому слід пам'ятати, що «імагологічний образ Іншого є феноменом культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі, образом, що увійшов у простір тієї культури тією чи іншою мірою зберігаючи автохтонний зміст і культуру» (Наливайко, 2007, 37). Роль національних літератур виходить за межі простої репрезентації: вони не лише вибудовують та коригують образ власного етносу в очах світової спільноти, а й формують логічно обґрунтовані стратегії міжкультурного діалогу та гармонійного співіснування народів. Отже, сприйняття Іншого в культурному дискурсі нації відображається в художньому тексті. Він стає джерелом імагологічних досліджень, оскільки формує певний культурний код сприйняття як Іншого, так і Свого. Використовуючи досягнення сучасної антропології, герменевтики, психології, соціології, автори аналізують специфіку створення літературних етнообразів різних народів. Формулюються нові концепти й поняття досліджуваної проблеми, запропоновано інтердисциплінарний погляд при вивченні Іншого.

Україна у Чілачави позиціонується насамперед як «Інша-країна» духовна, з багатою культурою, історією та особистостями, які формують обличчя її історії. Тут нам цікава постать Т. Шевченка – українця, велич якого не поміщається у

рамки національного буття – постать світового, планетарного масштабу, що є скарбом усієї людської цивілізації. Саме його творчість мала вагомий вплив на рецепцію України та загальне історіософське розуміння українськості для Р. Чілачави (Динь, 2015). Україна як «Інша» сприймається грузинським митцем насамперед як Батьківщина Кобзаря, який за його ж словами, є «символом країни, народу»(Шевченко, 1987, 5): *Є в Києві кілька будинків, / в яких колись мешкав Шевченко. / І жодного дому немає ніде, / Який би належав Шевченку. / Та є величезна країна, / Що вічно належить Шевченку* (Чілачава, 1986, 46) (*Є в Києві кілька будинків*, переклав П. Засенко).

Як бачимо, автор схильний до афористичного мислення, хоч використовує його в своїх віршах не так часто. В аналізованому творі, поетично осягаючи значення великої людини для нації в цілому та кожного зокрема, висвітлюється образ Т. Шевченка. Така тенденція наявна в багатьох творах українських письменників і свідчить, за словами О. Гончара, про «культ, на якому тримається життя, завдяки якому і в безкрилих виростають крила» (Гнатюк, 2008, 5). Український народ не існує без Кобзаря. У ньому – уся його історія, усе буття, усмірїї. Тобто, Україна – це Шевченко, Шевченко – це Україна. «Якщо у вічності є дух, то цей дух – Шевченко», – пише С. Брижицька (Брижицька). Автор віддає належне «земному титанові, що приніс вогонь», кинув перші зерна, з яких пробилися паростки великої грузиніани в українській літературі, відтворивши національно-визвольну боротьбу народів Кавказу, в тому числі й грузинського. Шевченків «Кавказ» став своєрідним маніфестом визволення від соціального та національного гноблення: *Як спопеляв його священний гнів / тих, що цю землю напували кров'ю! / Зате якою ніжною любов'ю / Весь мій Кавказ, як брата, / він зігрів...* (Чілачава, 1986, 45) («В Каневі», переклала С. Жолоб).

Р. Чілачава стверджує, що творчість Шевченка вплинула не лише на українську, а й на грузинську літературу. Свідченням цього слугують слова

грузинського поета А. Церетелі, поетично викладені Чілачавою: *Зі слів Шевченка я збагнув секрет, / Як мусить свій народ любить поет, / Боротися в ім'я свободи. / «Світанку» автор так сказав колись* (Чілачава Р., 1990, 26) («Шевченко», переклав С. Борщевський).

Могутня потуга творів Кобзаря, сприяла тому, що образ його як національного пророка і генія відображений у творах грузинського поета: *Той, хто всевишньо для України піднявся, – / Благословен хай буде вустами грузина.*

Серце моє тебе полюбило, як твій народ і Поета народу (Чілачава, 1986, 133) «Незвична справді сьогодні днина», переклав М. Карпенко).

Імагологічна візія України розкривається автором через історію української держави, що постає як синтез давніх, політичних дискурсів. У поезіях «Кримський сонет», «Руїни «Вервольфа» у Вінниці», «В Каневі» та ін. Поет засвідчує свою обізнаність з історією «Іншої» країни (Динь, 2015): *Древній град на Дніпровій брові крем'яній / Він своє не забувши начало, / Пам'ята половецькі набіги нічні... / І не спить Ярослав: хрест заморський на нім, / Під рукою – ще юна держава* (Чілачава, 1990, 100) («Київ», переклав Б. Чіп).

Р. Чілачава зосереджується на історичному минулому українців, на витоках їхньої державності та розкриває невідомі сторінки історії українця як Іншого для грузинського суспільства. *Нас оп'янили пахощі ланів, / і пам'ятав Славута достеменно / той час, коли він звався Бористеном... / і встало древнє місто вдалині* (Чілачава, 1986, 45) / («В Каневі», переклала С. Жолоб).

Автор приділяє особливу увагу тому, що знання історії Іншого відкриває нові горизонти для розуміння Його відмінності та для сприйняття як Іншого. *І кожен звук увіходить у мене, / Мов джерело найчистішого світла, / Та поки не стану тут аборигеном, І неба й землі цієї – не зрозуміти* («Ранок над Київською Софією», переклав В. Житник).

Поет досконало вчив не лише українську мову, а й історію: «Знаю я мову твою, і сучасне твоє, і минуле – незабутнє твоє Берестечко... Богдана...» (Чілачава Р., 1986, 44). Багаторічна праця принесла свої плоди і можливість вдало оперувати набутим знанням «як гнучким знаряддям вияву глибоких почуттів і думок» (Гашицький, 1998, 6) при написанні віршів.

Україна як «Інша» – батьківщина найближчих людей. Саме тут Р. Чілачава зустрів свою майбутню дружину і створив українсько-грузинську родину. Трепетно і пристрасно змальовує поет свою кохану. Вона для нього розцвітає весною і розпогоджується небом, зігріти здатна «навіть сонце охололе», а сміх її «немов бальзам», вона його «зигзиця сизокрила», «хранителька від суму і сумять», «скарб», «квітка Цінандалі». Саме вона надихнула поета на створення неперевершених творів: «Кохана», «Запрошення на вальс», «У нас усе одне...», в яких образ коханої переплітається з образом України (Динь, 2015): *Восени, як сади пожовтіють / І спогадом серпень озветься до вас, / Підблакиттю небес України / Станцюймо, кохана, омріяний вальс* (Чілачава, 2002, 37).

Українська «Інша» земля розглядається як «Своя – батьківщина емігранта». Тут маємо значення емігранта не як людини-вигнанця, а як людини, що залишила батьківщину із власних причин. «Письменник, перебуваючи в еміграції, перебуває у силовому полі Іншого, на Його території, тому перебуває під впливом культурних елементів цього Іншого. Письменник на еміграції сам є Іншим, але він також має й «свого чужинця» (Кристева, 2004, 34), тобто того Іншого, про якого пише. Отож, витворюється **перша модель відношень Я - Інший, де Інший не мислиться як Чужий і підлягає підпорядкуванню, дослідженню** (Динь, 2015).

Поет переконаний, що батьківська земля – найрідніша, однак українська земля, як «Інша-Своя» дала йому багато любові й наснаги, обдарувала вірними друзями й побратимами, родиною, що завжди є опорою, щедрими на тепле слово

колегами та повагою тих, хто приймає його як брата в далекій для грузинської рідні Україні. Тому автор відчуває себе «розірваним» між двома батьківщинами і обох намагається примирити у своєму серці: *Де чувано: дві мами, дві вітчизни? / Я знаю, мамо, вас не обирають, / Та є любов і приязнь до землі* (Чілачава, 2012, 96) («Первоцвіт любові»).

Його ліричного героя полонить краса нового буття, романтика сучасності. Труднощі, що виникають в процесі пізнання «Іншого» – мізерні, оскільки бажання, жага чогось нового – велике і непереборне. *Немов би до вуст коханої, звикав я до вулиць Києва. / Кожна – узір душі. / І множились мої враження, частішали відображення... / а на столі – борщі* (Чілачава, 1986, 55) («Немовби до вусткоханої», переклав В. Герасим'юк).

Для автора це Інше приносить задоволення, кохання та самореалізацію. Відсутність Іншого – справжня трагедія. *І раніш чи пізніше...підняв би в Анаклії якір корабля, / я здолав би всі шторми і всі незгоди... / і вдруге б для себе відкрив Україну...* (Чілачава, 1986, 156) («Кохана», переклав Р. Лубківський).

Він гордий з того, що Україна не стала чужою для нього, грузинського поета, радіє, що на українській землі він відчуває тепло дружби, про що пише у вірші «Україні»: *Про твої гони широкі, мої сніжно-білі вершини, / про чарівливу кохану і про генацвале. / Я їх зріднив, наче ниву і серце зернини, / я їх злюбив, щоб колосся зросло небувале* (Чілачава, 1986, 44).

Увійшовши в інше середовище, іншу культуру поет ані на хвилину не забуває про те, сином якої землі він є, чиї джерела наснажують його душу. Саме тому йому «щемить, як вина, любов до Грузії світлої», бо «вона, як мати на світі цім, – найкраща, тому що – одна» (Чілачава, 1986, 55).

Головним мотивом поезій Рауля Чілачави є любов. А поряд із любов'ю до Грузії й любов до України – особливо: *Так і живу – рознуртований шалом любові,*

/ в спільнім бутті і в братерськiм високім привіті. / Грузія й ти у моєму з'єдналися слові – / й буде отак, доки житиму я в білім світі (Чілачава, 1986, 44).

І, зрештою, остаточно цю проблему поєднання Своєї та Іншої вітчизни розв'язує поезія «Український сон». Поетові приснився сон, в якому він, «немов козак Мамай, грав на бандурі вміло», а неподалік вірний кінь слухав ту давню думу (Динь, 2015). І ось заключні рядки: *Був українцем я в тімсні, / Насправді ж був грузином* (Чілачава, 2002, 39).

Як бачимо, тут вимальовується друга модель зв'язку ***Я та Інший, де Україна – як літературна тема, стає засобом самовизначення митця.***

У дослідженні рецепції України в поетичному дискурсі ключове місце посідає образ Чорнобиля. Стійка асоціація «Україна – Чорнобиль» стала відображенням глобальної зміни суспільного мислення: тривалий час світова спільнота ідентифікувала державу виключно через призму катастрофи 1986 року. Оскільки ця тема залишається актуальною і сьогодні, Чорнобиль перетворився на трагічну емблему української долі. У літературі цей зв'язок реалізується через створення єдиного семантичного поля, що простежується у творах В. Яворівського «Марія з полином у кінці століття», Ю. Щербака «Чорнобиль», Д. Павличка «Листок», Б. Олійника «Сім», І. Драча «Чорнобильська мадонна» та інших авторів. Долю народу, що пережив Чорнобильську трагедію, Р. Чілачава розкриває у віршах «Кого скопить серп місяця?», «Останній монолог кінорежисера Володимира Шевченка, котрий зняв документальний фільм «Чорнобиль: хроніка тяжких тижнів», «Зона любові», «Похорон землі», «Квітнева ніч 1986 року», «Місто на замку», «Думки вголос грузинського добровольця, коли біля реактора йому раптом згадався Важа Пшавела», «Древлянська Ярославна з немовлям».

Для створення мовного портрета Чорнобильської зони автор вдається до методу антитези. Яскравим прикладом є віршові пасажі, де життєствердна сила

природи різко контрастує з випаленою пусткою мертвого простору: *Все як здавна: угорі / Сонце сліпить очі, / Світло дальньої зорі / Сіється крізь ночі. / Трави в росах – там чебрець, / Там зелена рута... / Тільки зводить нанівець / Все отрута люта* (Чілачава, 1990, 124) («Зона любові», переклав Карпенко М.)

Ефект відчуження та безлюдності Зони досягається через синергію вербальних, візуальних і звукових образів. Це реалізується шляхом нагромадження (ампліфікації) лексики та метафор, ключовим значенням яких є повна відсутність ознак життя: *Увечері до власної оселі / Не поспішає жоден тут ходок. / З очницями порожніми дома / Давним-давно без сну стоять самотні... / Бліда веселка, втративши опору, / Гойдається весь час туди-сюди* (Чілачава, 1990, 121) («Місто на замку», переклав Борщевський С.)

Семантична еволюція образу Чорнобиля також відбувається через його наповнення експресивною лексикою на позначення трагізму: *біль, горе, лихо, біда*. Найбільш виразно цей процес виявляється у використанні метафоричних епітетів (наприклад, *«радіоактивна плівка», «ядерний танок», «похоронний ритм»*). Зокрема, у поемі «Древлянська Ярославна з немовлям» автор вдається до гнівної інвективи, спрямованої проти тогочасної системи. Поетичний текст акумулює почуття жалю та обурення, викриваючи вади радянського ладу: духовний занепад, бюрократію, кар'єризм та підміну реального стану справ пропагандистськими лозунгами: *Чия провина?! / ... Судити дурнів знайдуть, та не тих... / Лукавники зіграють під святих, / Свої гріхи засудять... / І впявшись кігтями в портфелі керівні, / Так й не відвіють правду відбрехні...* (Чілачава, 1990, 130) («Древлянська Ярославна з немовлям», переклав Б. Чіп).

«Скорботним реквіємом» назвав дану поему К. Гашицький, наголосивши, що «на поетичному процесі «Чорнобиль» Р. Чілачава був би одним із найпалкіших «свідків звинувачень» (Гашицький, 1998, 10). У творі зафіксовано стан розгубленості та екзистенційної безпорадності ліричного героя перед

масштабами катастрофи. Це є прямою рефлексією суспільних настроїв постчорнобильської доби, коли радянська людина усвідомила власну незахищеність перед державною системою. Через риторичні питання герой виражає глибокий скепсис щодо можливості розради чи допомоги. Водночас поет утверджує ідею незнищенності нації: попри трагедію («атомного Ірода»), автор апелює до генетичної пам'яті та історичної стійкості народу, пророкуючи йому відродження: *Ярославно! Рай тобі судився. // Твій Едем постане з віків. // Атомному Іроду не знищить // Гени українських козаків* (Чілачава, 1990, 143).

Творчість Рауля Чілачава позначена глибоким автобіографізмом: його ліричний герой є фактично духовним двійником самого автора. Подібно до героя «Чорнобильської мадонни» І. Драча, поет сповідує філософію колективної відповідальності, де митець постає як моральний орієнтир та «совість нації». Для Чілачава поетичне покликання – це не споглядання, а активна самопожертва. Усвідомлюючи неможливість поділу болю на «свій» та «чужий», він обирає шлях прямої дії, вирушаючи в саме серце катастрофи як носій правди та гуманізму: *Чужого горя завтра буде стільки, // Що серце закричить... Воно вбира // І стука, стука, стука – НЕ ЧУЖЕ!..// Бо хто назве «чужим» - не вбереже Ім'я людини...// «Я їду, якщо навіть не вернусь!»* (Чілачава, 1990, 132).

Концепція трагічного в поезії досягає своєї кульмінації через призму теми материнства та дитинства. Автор висвітлює подвійну незахищеність нового покоління: перед екологічною отрутою та перед соціальними вадами — системною брехнею й байдужістю влади. Пропускаючи загальнонародну трагедію крізь власний досвід втрати сина, поет трансформує особистий біль у жертвний жест. Його поетичне звернення стає молитвою-застереженням, у якій він готовий віддати невикористаний життєвий час своєї дитини задля порятунку всіх постраждалих дітей: *А ті роки, що не прожив мій син // (По волі бога, долі чи людини), // Додай стражденим дітям всім... УСІМ!* (Чілачава, 1990, 145).

У творчості поета Полісся трансформується у простір, де акумулюється вся сутність України. Земля тут виступає не просто декорацією, а сакральним об'єктом, що «промовляє» до читача через переосмислені культурні коди. Територія стає головним критерієм самоідентифікації, де власна причетність до долі багатостраждального краю є безперечною. Апокаліптичні мотиви «похорону землі» та усвідомлення крихкості світу сусіддують із яскравими, життєствердними образами дніпровських берегів та київських святинь. Характерною рисою віршів Чілачави є їхня милозвучність та органічне поєднання високого пафосу з інтимною щирістю в описі природи та людських почуттів: *შორენკეცებით, ფილაქნებით ბზინავს პოდოლი / აიკრა უკვე სექტემბერმა ცგუდა –ნაზადი / ჩავჩერები ვარ ბუნების წიგნსვით კარაბადინს / სად თითოზე და დიკითხება თითო ფოთოლი* (ჩილაჩავა, 1991, 165)

Для Рауля Чілачави образ України є невід'ємним від реального суспільно-політичного контексту. Обираючи Україну духовною домівкою, поет намагається примирити в собі дві різні ідентичності. Прагнення внутрішнього балансу приводить героя до того, що українська культура та народ перестають бути для нього «Іншим», трансформуючись у категорію «Свого».

Розділ 3. ТРІАДА ТВОРЧОСТІ РАУЛЯ ЧІЛАЧАВИ: МИСТЕЦЬКИЙ ПЕРЕКЛАД, АВТОПЕРЕКЛАД ТА ФІЛОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ⁶

Переклад, як форма рецепції трактується як винятковий вид найскладнішої інтелектуальної діяльності, оскільки його міжкультурна функціональність набула особливої ваги та вимагала глибокого наукового осмислення. Переклад як діалог культур передбачає рівномірну культурну взаємодію індивідів різних лінгвокультурних спільнот, враховуючи їх етнокультурну самобутність.

Зв'язок перекладача з оригінальним текстом визначається певними суб'єктивними моментами такими як, індивідуальний смак, тип перекладацького мислення тощо, а також чинниками об'єктивного характеру (зіткнення двох часто відмінних поетик і мов). Безумовно, переклад постає дієвим засобом розвитку мови, багатим джерелом ідей, тем, образів, могутнім стимулом для оригінальної творчості в процесі становлення національної літератури та її подальшого входження у світовий контекст. Тому «переклад органічно «вписується» в контекст літератури-реципієнта, поповнюючи її потенціал, сприяючи розширенню меж власної літератури у світовому культурному процесі» (Кучера, 2012, 134).

Проведення перекладознавчого аналізу в межах компаративістського дослідження є можливим і необхідним, адже у власній творчості письменника його перекладацька практика виконує певні функції та піднімає ряд питань а саме: *чим обумовлювався і як відбувався процес відбору текстів для перекладу, розвиток майстерності письменника-перекладача та її рівень, вплив перекладацької діяльності на власну творчість, роль перекладів досліджуваного*

⁶ Цей розділ був підготовлений на основі статей «Перекладацький бриколаж: українсько-грузинський літературний контекст» (Динь, 2023), «Трансформація поетичних форм збірки Івана Франка «Зів'яле листя» у перекладах Рауля Чілачави» (Asadchykh, 2024), ««Заповіт» Т.Шевченка у перекладі Рауля Чілачави» (Динь, 2007)

автора у міжлітературному спілкуванні. З'ясування цих проблем можливе за умови координованого застосування перекладознавчих та компаративістських методів і прийомів дослідження.

3.1. Перекладацькі коди Р. Чілачави (на прикладі класичної української літератури)

Р. Чілачава вбачає в перекладі імпульс для оновлення рідної літератури, тому свідомо працює над популяризацією української спадщини в Грузії. Він виступає культурним медіатором, який представив грузинською мовою широку панораму української літератури: мала антологія молоді української поезії «Квіти добра», збірник віршів українських поетів про Грузію «Іберійське тяжіння», «Байки Харковськія» Г. Сковороди, «წიტელიგაზაფხული» (1970) В. Сосюри, «მზიანი კლარნეტი» (1979) та «არფით, არფით...» П. Тичини, «ფიქრნო ჩემო...» (1987) (вибране) Т. Шевченка, «მჭკნარი ფოთლები» (1988) І. Франка, «შვიდი სიმი» (1991) Лесі Українки, «Шляхами Грузії» М. Бажана, «Урок» (лірика та одноіменна поема) Б. Олійника, «Серце віддаю дітям» В. Сухомлинського, «Слово після страти» В. Бойка, «აგვისტო. 55 უკრაინელი პოეტი» (2001), «დიდი სამეული» (2005), «დანისპირებით გაფოთლილ ბაღში. 100 უკრაინელი პოეტი» (2014). Як амбасадор культури в полі «Іншого», він здійснив переклад українською: «Грузинські прислів'я та приказки» (1975), «Дві столиці» (2002), «Грузинські казки, приказки та прислів'я» (2005), «Грузинські народні казки», «Акакій Церетелі. Лірика» (2000, 2017), поетичні та прозові твори Г. Табідзе, К. Гамсахурдіа, Г. Панджикідзе, Г. Чічінадзе, Г. Хухашвілі, Е. Маградзе, Р. Мішвеладзе, Д. Гурамішвілі, К. Гамсахурдіа, І. Абашідзе, Г. Абашідзе, К. Каладзе, Н. Думбадзе, Т. Чіладзе, Р. Інанішвілі (Динь, 2023).

Особливе місце у творчій спадщині Р. Чілачави посідають антології «აგვისტო. 55 უკრაინელი პოეტი» та «დანისპირებით გაფოთლილ ბაღში. 100 უკრაინელი პოეტი», що стали підсумком його масштабної перекладацької

діяльності. Ці видання презентують грузинському читачеві панораму української поезії, що охоплює творчість сотні авторів у широкому хронологічному діапазоні: від філософських творів Григорія Сковороди до сучасної лірики Маріанни Кіяновської. Постає питання *чим обумовлювався і як відбувався процес відбору текстів для перекладу*. За словами самого письменника було обрано і перекладено вірші та імена саме тих митців, які «представляють цілісний процес поетичного життя України» (Джангужин, 2001) минулого та теперішнього століття.

Звернення Р. Чілачави до класичної спадщини ґрунтується на засадах репрезентативності та аксіологічної значущості обраних текстів у світовому контексті. Керуючись принципом перекладу передусім канонічних творів – тих іманентних складників, без яких неможливо представити цілісний образ національної літератури (Ковтун, 2020) – дослідник обирає авторів, у доробку яких акумульовано багатовіковий духовний досвід: Г. Сковороду, Т. Шевченка, М. Петренка, С. Руданського, П. Чубинського, І. Франка, Лесю Українку, П. Тичину, М. Рильського, В. Сосюру, А. Малишка, М. Бажана, Богдан – Ігора Антонича. Інтеграція Р. Чілачави в український соціокультурний простір зумовила його глибокий інтерес до спадщини «Розстріляного відродження», що пояснюється чіткою типологічною спорідненістю українського та грузинського літературних процесів 1920–1930-х років. Спільність історичної долі – від короточасного модерністського розквіту (символізму, футуризму) до трагічного фіналу в часи Великого терору – стала методологічним підґрунтям для рецепції українського інтелектуального спротиву. Перекладацька інтерпретація творів М. Зерова, М. Хвильового, Є. Плужника, В. Мисика, М. Вороного, Д. Загула, М. Семенко грузинською мовою була продиктована ідейною близькістю перекладача до світоглядних орієнтирів авторів: творчої автономії та інтелектуальної незалежності.

Діяльність Р. Чілачава розгорталася в контексті активного міжлітературного діалогу між поколінням українських шістдесятників та грузинських «ціскарівців» (покоління, яке дало про себе знати переважно зі сторінок нового молодіжного журналу «Ціскарі»). Спільність ідеологем – свободи самовираження та національного самоствердження – визначила вектор перекладацьких пошуків автора. Спираючись на досвід безпосередньої комунікації з літературним середовищем, Р. Чілачава здійснив інтерпретацію грузинською мовою творів Д. Павличка, Л. Костенко, В. Симоненка, Б. Олійника, В. Коломієць, В. Підпалого, Д. Чередниченка, П. Засенко, В. Коротича, І. Драча, М. Вінграновського, Н. Кашука, В. Стуса, О. Довгого, П. Шабатина, А. Німенка, М. Ткача, В. Бровченка. «До автора, до конкретного твору треба ставитися з великим пієтетом, адже ти чомусь його обрав. Перекладач не повинен перекладати того автора, який йому не близький» (Ковтун, 2020).

По завершенні стажування Р. Чілачава продовжує свою діяльність в Україні, розширюючи коло професійних контактів та активізуючи перекладацьку практику. У межах формування власного перекладацького репертуару дослідник зосередив увагу на експлікації кавказької та грузинської тематики в українському літературному дискурсі. Результатом цієї систематичної праці стала серія інтерпретацій, що презентували грузинському реципієнту доробок широкого кола українських авторів: П. Осадчука, П. Перебийніса, В. Гужви, В. Базилевського, В. Коржа, О. Лупій, Л. Череватенко, В. Житник, І. Калинець, П. Мовчана, Т. Мельничука, С. Зінчук, Ю. Завгороднього, Т. Севернюк, Г. Чубач, Л. Горлач, І. Жиленко, М. Воробйова, В. Голобородька, С. Йовенко, В. Кордуна, Б. Чіпа, Л. Кисельова, С. Жолоб, Д. Іванова, М. Мирошніченка, С. Шевченко, М. Григоріва, А. Мойсієнка, С. Майданської, М. Луків, Л. Голота, В. Степаненко, А. Кичинський, Ю. Буряк, Т. Зарівної, С. Чернілевського, В. Осадчого, Д. Кремінь, Т. Федюк, С. Бондаренко, В. Герасим'юк, О. Кононенко, І. Римарука,

В. Мельник, Ю. Андруховича, С. Короненко, О. Забужко, О. Ірванець, В. Неборака, І. Малковича, О. Бригинець, С. Дзюби, Т. Дзюба, І. Павлюк, М. Кіяновської.

Перекладацька інтерпретація творчості О. Олеса, Т. Осьмачки та Є. Маланюка в доробку Р. Чілачави виходить за межі суто літературознавчого інтересу, набуваючи ознак духовної конвергенції. Провідний для діаспорної літератури мотив повернення (у його меморіальному та онтологічному вимірах) стає єднальним елементом, що інтегрує український еміграційний текст у ціннісну систему перекладача. Це дає підстави розглядати його діяльність як акт міжкультурної медіації, підсилений особистою рефлексією над категоріями рідного дому та культурної ідентичності.

В нашій роботі аналізуємо переклади Чілачави українських корифеїв – Тараса Шевченка, Івана Франка та Лесі Українки. У 1860-х роках, у період активного пошуку національної ідентичності, в грузинському літературному середовищі починає звучати ім'я Тарас Шевченко. Попри те, що його твори тоді ще не були перекладені грузинською мовою, передові представники інтелігенції вже були обізнані з його доробком і популяризували його ідеї серед грузинських читачів. На думку Рауль Чілачава, творчість Шевченка має глибоку спорідненість із грузинською літературною традицією. Зокрема, поема «Кавказ» постає як масштабне політичне звинувачення імперської політики самодержавства, «яке воно втілювало скрізь – і в Кавказьких горах, і в пустелях Середньої Азії, і на величних просторах Сибіру та Далекого Сходу...» (Чілачава, 2002, 178). Характерне для Шевченка поєднання романтизму й реалізму органічно перегукується зі стильовими особливостями грузинської поезії, що сприяє природному сприйняттю його творчості грузинською аудиторією. Продовжуючи традицію своїх попередників, Чілачава виступає активним популяризатором спадщини Кобзаря. Йдеться про таких діячів, як Дмитро Кіпіані – один із перших

шанувальників Шевченка, Ніко Ломоурі – перекладач «Наймички», Яків Гогебашвілі, який закликав до перекладання творів українського поета, Олександр Гарсеванішвілі, Симон Чіковані та низку перекладачів, серед яких І. Абашідзе, О. Абашелі, К. Каладзе, Ясамані, Н. Міцішвілі, К. Лордкіпанідзе, Л. Асатіані, А. Асанідзе. Як грузинські, так і українські романтики прагнули утвердити ідею гармонійної творчої й духовної самореалізації особистості, а також акцентували на необхідності морального вдосконалення людини і суспільства. У ХХ столітті формується нова хвиля дослідників-шевченкознавців, які, хоч і не без дискусій, різнобічно осмислюють спадщину Тарас Шевченко, застосовуючи як класичні, так і сучасні методології. У цьому контексті доробок Рауль Чілачава охоплює численні переклади, поезії, присвячені Кобзареві, а також літературно-критичні й публіцистичні тексти, де простежується його бачення Шевченка як носія й концентратора національного духу. Інший аспект рецепції постає у науково-популярних нарисах «Кобзар» і «Тарас Шевченко та Грузія», де Чілачава, подібно до Якова Гогебашвілі, знайомить грузинського читача з українською літературою, підкреслюючи її внутрішню близькість до грузинської традиції та необхідність ширшого залучення до читацького середовища. Таким чином, спадщина Шевченка для Чілачава постає не лише об'єктом зацікавлення, а й своєрідним архітекстом, що формує його власне художнє мислення (Динь, 2023). «Найвидатніший поет українців, якого нині називають батьком і пророком нації, не тільки революціонер-демократ, а й великий лірик, який із дивовижною красномовністю ділився інтимними почуттями, довіряв нам як миттєві піднесення, так і вічні болі. Мені б хотілося, щоб грузинський читач відчув творчий розмах митця, якому доля дала трагічно короткий час земного життя, але все-таки звільнила його від страшної неволі, привела до загального народного поклоніння. Сьогодні, коли ще існуюча Російська імперія намагається поставити на коліна героїчний український народ,

пристрасне поетичне слово Тараса Шевченка набуває особливого звучання та змісту» (НСПУ, 2023), – каже Рауль Чілачава.

Розвиток українсько-грузинських літературних взаємин багато в чому завдячує популяризації спадщини Івана Франка, який став першим українським автором, чий твори почали перекладати в Грузії ще на зорі ХХ століття. Детальний аналіз цього процесу подав О. Мушкудіані у дослідженні «Грузинська світлиця Івана Франка». Науковець зауважив, що перші інтерпретатори часто використовували російські тексти як посередники, через що «не могли уникнути й нових відхилень, викликаних великою мірою відмінністю російської мови від грузинської. Однак не можна не помітити й того, що перекладачі прагнули, наскільки це було можливо, зберегти український колорит. Вони ніби «вгадували» деякі пропущені російськими перекладачами О. Рувімовою та Р. Ольгіним місця і, керуючись інтуїцією (особливо І. Євдошвілі), вносили «відповідні» зміни в переклад» (Мушкудіані, 2006, 60).

Серед піонерів перекладу франкової прози виділяються І. Євдошвілі, К. Джапарідзе та Н. Кіпіані. Поетична спадщина Камен'яра, зокрема зі збірки «З вершин і низин», стала доступною грузинському читачеві завдяки праці М. Топчішвілі, Р. Гветадзе, К. Лордкіпанідзе та Ясамані. Саме ці переклади, що транслиували ідеї волі та образ «вічного революціонера», поставили ім'я Франка в один ряд із Шевченком, резонуючи з тогочасними запитами грузинського суспільства на ідейний реалізм. Нову сторінку у франкіані відкрив Рауль Чілачава, обравши для інтерпретації інтимну лірику – збірку «Зів'яле листя». Такий вибір зумовлений внутрішньою спорідненістю поета-перекладача з ліричною стихією автора, адже запорукою успіху в цій справі є ідейно-естетична солідарність. Поштовхом до роботи став візит до садиби Франка у 1972 році разом із Романом Лубківським. Осмислюючи цей досвід, Р. Чілачава згадував: «Ніколи не забуду ті неповторні вечори у Гагрі, коли весь бомонд будинку

творчості розтікався по ресторанах і барах, а я у своєму затишному номері бився над рядками українського генія, насиченими безмежними пристрастями. Разом з ним я пережив і перетерпів вплетені в них величезний біль, печаль, страждання і водночас відчув незрівнянне полегшення, коли з друкарської машинки вийняв останній аркуш. Цей переклад став для мене прощанням з власною молодістю, завершенням важливого етапу моєї багаторічної перекладацької діяльності» (Чілачава, 2005, 141). Завдяки Чілачаві грузинська рецепція Франка збагатилася глибинним психологізмом, перейшовши від суто соціальних мотивів до тонкого відтворення ліричної драми людської душі.

Серед українських класиків XIX століття Леся Українка посідає особливе місце через свій глибокий біографічний зв'язок із Грузією, де вона провела останнє десятиліття життя. Саме в цей період з-під її пера вийшли такі вершини вітчизняної драматургії, як «Лісова пісня», «Камінний господар», «Руфін і Прісцилла». Рауль Чілачава, звертаючись до її спадщини, здійснив переклад значного корпусу лірики (8 поезій із збірки «На крилах пісень», 10 поезій із збірки «Думи і мрії», 12 із збірки «Відгуки», 20 із збірки «Поезії») та драму «В катакомбах». Поетеса вибудувала складну філософську систему образів, де крізь призму світових міфів та сюжетів – від античного Риму до середньовічних легенд – незмінно прочитувалася туга за Україною та служіння рідному народові. Саме цей патріотичний імпульс та вірність батьківщині стають точкою духовного перетину Чілачави з Лесею Українкою: живучи в Україні, поет залишається відданим «літописцем Грузії». Крім того, митців єднає спільна проблематика: етичний самозвіт, рефлексії про місію поета та органічний синтез інтимного й громадянського. Таким чином, перекладацька діяльність Чілачави постає як вузол, де перетинаються компаративістика та перекладознавство, дозволяючи досягнути його доробок як цілісний і багатогранний феномен.

3.1.1. Відтворення зовнішньої матриці

Кожен перекладач під час роботи над текстом дотримується певних перекладацьких канонів, уже усталених, або ж започатковує свої критерії щодо перекладеного тексту. Вживаючи термін «перекладацькі коди» маємо на увазі саме норми та критерії якими керувався Рауль Чілачава. Потужними працями в галузі перекладознавства вважаємо дисертаційне дослідження Р. Чілачави на здобуття звання кандидата філологічних наук – «Пантелеймон Петренко – переводчик «Витязя в тигровой шкуре» на русский язык» (російською мовою) (1984р.) та докторську дисертацію Р. Чілачави – «Грузинська класична поезія в українських перекладах (на матеріалі творчої практики М. П. Бажана)» (1995 р.) про українсько-грузинські літературні взаємозв'язки 1930-70-х рр. Саме в цих роботах перекладач сформував свої коди передачі тексту іншою мовою. Художній текст є надзвичайно складною структурою: в ньому виокремлюються різні і разом з тим взаємопов'язані рівні. Беремо до уваги систему рівнів, яку запропонував Л.А. Новіков:

1. «ідейно-естетичний (відтворення змісту літературного твору, як результату естетичного опанування дійсності, що зображується);
2. жанрово-композиційний (поетична структура);
3. мовний рівень, естетична мовленнєва система (система зображувальних засобів мови, за допомогою яких виражається ідейно-естетичний зміст літературного твору)» (Некряч, 2008, 11).

Художній переклад постає як акт індивідуальної креативності, адже кожен перекладач пропонує власну стратегію осмислення та занурення в першотвір. Специфіку цього процесу влучно схарактеризував польський науковець Б.З. Келяр, зазначаючи, що «інтерпретація – це праця думки, котра полягає у розшифруванні сенсу прихованого у сенсі відкритому...» (Kielar, 1988, 52). Найвиразніше це виявляється у царині поезії, де багатошаровість тексту

вимагає відтворення не лише прямого значення, а й позатекстових контекстів. Фактично, робота над поетичним твором є складним процесом перекодування експліцитних (відкритих) та імпліцитних (прихованих) змістів, що вимагає пошуку адекватних еквівалентів у мові перекладу (Кравченко, 2013). Передача **ідейно-естетичного** рівня оригіналу іншомовній аудиторії, вимагає від перекладача не допускати проникнення своєї авторської волі у твір. Р. Чілачава зазначає, що перемоги та невдачі перекладача залежать від сукупності естетичного смаку, поетичної інтуїції, досвіду та майстерності. «Як тяжко строгослідувати за підрядником. Мало розуміти образ, мало бажати відтворити його, потрібно ще диявольське вміння відчувати себе в ролі автора...» (Чілачава, 2002, 463). Ніхто в літературознавстві ще не визначив допустиму степінь авторського влізання в текст оригіналу, як стверджує Чілачава: «це має відчувати сам перекладач» (Чілачава, 2002, 467). І тільки у випадку, коли видозміни перекладача виправдано логікою оригіналу, його роботу можна вважати «творчою співпрацею, а не порушенням перекладацької етики» (Чілачава, 2002, 469). Оскільки поетичний переклад – «це сума втрат і компенсацій, то висновок один: справжній випадок – компенсація» (Чілачава, 2002, 477) «Моделюючи текст, – як стверджує Чілачава, – він намагається якнайменше виявляти власну поетичну індивідуальність, та коли все-таки доводиться це робити, то він не забуває основної думки першотвору..., що, зрештою, дозволяло зберегти історичний та етнічний колорит» (Чілачава, 2002, 420). «Він діє за принципом перекладацької компенсації: упустив щось, «не дотягнув» – спробуй надолужити прогаяне в іншому місці!» (Чілачава, 2002, 399).

Головним критерієм під час оцінювання **мовного рівня** перекладу має бути те, «наскільки поєднані в ньому образно-змістова точність, мовна та музична природність. Адже переклад – явище тієї літератури, мовою якої він виконаний» (Чілачава, 2002, 431). У своїй ґрунтовній докторській праці

Р. Чілачава переконливо доводить, що перекладач повинен зафіксувати ідейно-емоційне ставлення автора власне до предмета зображення, знайти адекватні виражальні засоби для образного повторення авторської моделі своєрідності життя, не менш вагомий обов'язок перекладача полягає у збереженні історичної правдивості й емоційної спрямованості оригіналу (Чілачава, 2002, 387). Науковець вважає, що виважене втілення творчої інтенції, системи образів іншомовного автора рідною мовою необхідна, щоб читач відчув єдність простору і часу, побачив ідейно-мотивовану доцільність художньої дійсності, тому перекладач повинен зберегти в перекладі естетичний ідеал автора, його ставлення до дійсності, до внутрішнього світу особистості (Чілачава, 2002, 319).

Процес перекладацької діяльності розпочинається з глибокого занурення в першотвір. Як зауважує польська дослідниця Агнешка Корнеєнко: «...Не можна теоретично, тобто без входження в текст, займатися мистецтвом перекладу» (Korniejenko, 1995, 160). У цій системі перекладач постає насамперед як реципієнт, який інтегрує прочитане у власний інтелектуально-емоційний простір. Оскільки інтерпретація твору безпосередньо залежить від духовного досвіду митця, представлена ним версія неминуче трансформується. Поетичний переклад ніколи не є ідентичним відтиском оригіналу, він завжди є його творчою інтерпретацією, що різниться як у нюансах, так і в загальній концепції.

Р. Чілачава виводить основні етапи роботи перекладача: знайти ключ до «образної логіки» першотвору, напружена пізнавально-духовна робота, інтерпретація художнього образу. Динаміка художнього відтворення образу обмежена його художнім буттям, добором виражальних засобів, якими володіє перекладач, піддаючи текст образному перетворенню. Ця теза набуває виняткової важливості, коли йдеться про переклад поетичних творів давньої минувщини, які потребують певного осмислення і витлумачення навіть в оригіналі. На плечі перекладача лягає подвійний (дослідницько-мистецький)

тягар: осягнувши глибинну сутність і закодовану образну структуру оригіналу як художнього цілого, він повинен сам відтворити усі його естетично вагомі якості, усі його конструктивні складові у гармонійній єдності» (Чілачава, 1995). Гармонійна єдність перекладу у розумінні дослідника – це відповідність образності та їхнє співвідношення, адекватність метрики і фоніки, міра традиції і новаторства. Проте Чілачава коментує і труднощі перекладу іншомовного тексту, зокрема поріг відмінності мов і ментальності. На перший план митець виводить відповідність стилю, зауважуючи, що «перекладач – не той, хто лише «віршує чужі вірші» і займає проміжну позицію між виконавським мистецтвом і оригінальною творчістю, а митець, котрий будує свій текст з того ж матеріалу, з якого побудований і першотвір – слова» (Чілачава, 1995). Якщо перекладач відтворює дійсність матеріальну і духовну, мислить історично, враховує художні особливості першотвору, зумовлені естетичними та світоглядними нюансами епохи його створення, то міжкультурна/міжлітературна комунікація відбувається повноцінно.

Так, «попри всі складнощі, ... художній переклад був і є саме тією галуззю літератури, що переживала найбільший злет і досягла вражаючих висот...» (Чілачава, 2002, 234), – пише він. Відомо, що для успіху будь-якого спілкування, міжособистісного чи міжкультурного, важливе значення мають, за словами М. Ільницького, «взаємні уявлення його учасників одне про одного – як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера» (Будний, 2007, 349).

Відомо, що головними елементами так званої зовнішньої матриці (А. Пермінова, І. Корунець) віршового твору, видимими ззовні, очима, є: наявність (чи відсутність) еквілінеарності, консонантна чи вокалічна рими, чоловіча чи жіноча рима, послідовне або перехресне римування, збереження або

незбереження кількості строф, характер рими, наявність повторів тощо (Пермінова, 2005, 144-145).

Одна з особливостей перекладів Р. Чілачави – вдале відтворення композиційно-синтаксичної структури першотвору, навіть тоді, коли воно не зовсім звичне для грузинської версифікації. Так, у всіх перекладених творах Т. Шевченка спостерігаються невизначено-особові конструкції, які надають поезіям іронічно-надсуб'єктивного характеру, їх напруження стає центральним стилістичним прийомом, яким вона починається і завершується. Р. Чілачава відтворює цю архітекτονіку аналогічно повторюваністю, така вірність структурі виявляється адекватним сприйняттям поетичного змісту.

Як відомо, строфа «є найбільшою одиницею ритмічного членування віршованого тексту і одночасно одиницею композиційною, яка відображає певні етапи в розвитку теми» (Сидоренко, 1980). У перекладах поетичних творів завжди акцентується на втратах і відхиленнях від оригіналу у звуковій організації твору, і в першу чергу, звукопису, метрики вірша, структури строфи, схеми римування тощо. Водночас порушення формального боку при перекладі заради суттєвого, заради збереження поетичного змісту твору не розцінюється як деформація, а як перевираження твору в інших мовних формах. Навіть при досконалому володінні мовою і поетичною технікою перекладач змушений підкорятися законам версифікації, а вони, як відомо, в різних мовах різні. Показовим є «Заповіт». Умовно твір можна поділити на три строфи, у кожній з яких автор торкається споріднених, але не тотожних тем. «На зіткненні цих частин, – за словами О. Мушкудіані, – спостерігається ще ледь помітний вакуум, який, проте, не розділяє вірш на три незалежні одна від одної частини. Навпаки, між ними існує взаємозв'язок, і вони набувають поступового розвитку. Піднесена ритміка вирівнює згаданий вище вакуум і міцно зв'язує строфи оригіналу» (Мушкудіані, 1985, 56). Цікаво, що на просодичному рівні, грузинський переклад

ілюструє повну відповідність двох «екві» – еквілінеарності (24 рядки), еквіметричності (коломийковий розмір):

<i>Як умру, то поховайте</i> (8)	<i>მოკვდები და მიმიხიბეთ</i> (8)
<i>Мене на могилі.</i> (6)	<i>მეყოლაწზე ბინა,</i> (6)
<i>Серед степу широкого,</i> (8)	<i>საყვარელი უკრაინის</i> (8)
<i>На Вкраїні милій,</i> (6)	<i>ვრცელ ტრამალთა შინა,</i> (6)

Перекладач знаходить засоби, якими зберігає поетичну градацію, яку Шевченко показує «шляхом асоціації ідей від часті до цілості, сю цілість показує знов, як часть більшої цілості, і так піднімає нас, неначе по ступенях, щораз вище, щоби показати нашій уяві широкий кругозір» (Франко, 1950, 142-143).

В. Ковалевський зазначив, що «вірші Т. Шевченка сяють чудовою римою, чарівною майстерністю слова, які перекладачеві важко повністю відтворити...», «...і хоча дотримуватися рим для нього є цілком реальним завданням, проте від цього часто-густо страждає і літературна цінність, і природна легкість Шевченкової поезії» (Ковалевський, 1960, 23). Досліджуючи риму в «Кобзарі», Д. Загул визначає кілька функцій, які вона виконує у віршах, і першими з них він називає ритмічну й евфонічну функції, проте ці функції рима виконує постійно, а в Т. Шевченка вона має ще й інші смислові навантаження: рима «зазначає кінець чи початок речення, одділяє головні речення од побічних і розмежовує рівнорядні між собою речення» (Загул, 1924, 110).

Враховуючи самотність рими Шевченка, Чілачава часто використовує метод перекодування, тобто зміна коду відбувається лише на рівні мови. Розглянемо вже згаданий «Заповіт». Перекладач витримує характерне для першої та третьої строфи неспароване римування АВСВ, тобто римуються другий та четвертий рядки:

Мовквдебі да мімічинет А

Ме корганзе біна, В

Сакварелі україніс С

Врцел трамалта шина В (წოლაწავა წ., 2001),

Друга строфа у Шевченка має свої особливості: у шостому і восьмому рядках вжито як риму, а одне й теж саме слово – *Бога*, тому, для того, щоб зберегти кількість римованих рядків у строфі (у кожній чотири) Шевченко вводить іншу риму – *України – долину*. У перекладі ми бачимо все теж неспароване римування (ზეცოერთაბ ერთო / დმერთო). Перекладач скористався методом перекодування, створивши аналог оригінала, орієнтуючись на сприйняття твору грузинським читачем.

Д. Загул аналізуючи риму Т. Шевченка, вказував, що вона «доцільна, невишукана, невимушена» (Загул, 1924, 110), і саме це є причиною першого, часто помилкового, враження «крайньої простоти» (Загул, 1924, 110), проте при пильнішому розгляді рими виявляється майстерність поета, «в якій до сьогодні ще не може Шевченкові ніхто дорівняти», «такого багатства і такої різноманітності кінцевого, рядкового і внутрішнього римування не знаходимо і в найвибагливіших, найбільш витончених сучасних митців» (Загул, 1924, 110). Типовим прикладом такої рими є вірш «Садок вишневий коло хати», у якому використані смислові, композиційні й звукові ефекти наскрізної рими, строфований трьома п'ятивіршами. Перший рядок першої строфи – «Садок вишневий коло хати» – задає базову риму («хати») для початку кожної з наступних строф: «Сім'я вечерея коло хати», «Поклала мати коло хати»; три інші рими в кожному з п'яти віршів римуються між собою. За словами Н. Костенко, – «так утворюється гармонійна, симетрична строфічна композиція, яка справляє враження дивовижної ясності, прозорості й чистоти» (Костенко, 2015). У грузинському перекладі відбулася форенізація, автор транслітерував слово «хата»:

I-шастрофа – აღუბლის ბაღი ჰყვავის ხატასთან

II-га – ოჯახი ვახშმად ჯდება ხატასთან

III-я – ღაუგო ღეღამ შვილებს ხატასთან

В іншому, філософському творі «Косар», за словами тієї ж Н. Костенко, – «знову використана асиметрична форма 5-вірша з оригінальним силабічним візерунком варійованого 14-складника: 6, 6, 8(4+4); 8(4+4); 5 – aaVВа» (Костенко, 2015). В перекладі ми спостерігаємо буквальну відповідність:

Мовло міндор-вєлі,

Кі ар гааквс сврєлі,

Кі ар гааквс сврєлі – звінавс.

Згва да міца хвнешіс, гвргвінавс,

Хвнешіс гаме-бнєлі!

Примітна структура строфи: пропорційність двох пар рядків 6; 6; 8; 8 порушується останнім коротшим, 5-складовим, ударним рядком, що містить в собі головний смисловий акцент: Стогне та гудє; / Хоч і не проси; / Усе, що даси; / Не минє й царя; / І не пом'яне. Цікаво, що рима другого 5-вірша «не проси» знаходить суголос з третьою строфою, тобто «виникає своєрідне римо-строфічне перенесення (enjambement)» (Костенко, 2015, 68). Це перенесення відображено й у перекладі: *Хвнешіс гаме-бнєлі / арц целс лесавс, ара / самартебліс дарад / шиг моакцевс мєпєс / ар мігловєбс мє ца.*

Ритмічне перекодування підтримується у Чілачави й тим, що він досконало оволодів внутрішніми римами Шевченка й подекуди створив власні:

Поховайте та вставайте.../ Даммархет да агімартет... Але: Все покину, і полину / Міватовєб, авпріндебі / Не забудьте пом'янути.../ Ар гамогрчет, момігонет...

Відтворюючи зовнішню матрицю при перекладі творів І. Франка Р. Чілачава зіткнувся з труднощами відтворення метрики оригіналу. Наголошуємо на цьому, бо, як відомо, український вірш силабо-тонічний і спирається як на рівну кількість складів, так і на певне розташування

наголошених складів. Водночас грузинський вірш – силабічний і оснований на рівномірному розташуванні складів. Тому стопа в грузинському вірші формується не так, як в українському. Франків квалітативний вірш у Чілачаві відтворюється грузинським, найбільш близьким за характером українському віршем, а не прямим, механічним наслідуванням метричної схеми. У «Зів'ялому листі» представлені різноманітні форми поезії, відомі європейській літературі, зокрема, як пише Д. Павличко, тут ми бачимо «вірш, побудований за вишуканою схемою наголосів, як у Горація, сонет і терцину, звичайні ямбічні, хореїчні, дактилічні строфи з різноманітною системою рим і кількістю складів у рядку, білий інтонаційний вірш і віртуозні наслідування народних пісень» (ფრახკო, 1988, 161). Відтворення цих якостей можливе лише після тривалої роботи, оскільки правильно підібраний розмір «може дати перекладачеві «стилістичний ключ» до перекладу» (ფხედო, 2024) і таким чином вказати на шлях до інтерпретації. Р. Чілачава дійшов, на наш погляд, до правильного висновку, що Франковому віршеві найбільш відповідає десятискладовий грузинський вірш. Саме ним Р. Чілачава намагається донести до грузинського читача не тільки ідею, а й усі поетичні особливості першотворів.

Тривала практика грузинського перекладу переконує Р. Чілачаву в тому, що творче обличчя геніального українського поета можна повноцінно відтворити грузинською мовою. У першому жмуткові «Зів'ялого листя» представлено три сонети. Як стверджує П. Волинський, – в українській поезії широке запровадження даної форми пов'язане з ім'ям І. Франка» (Волинський, 1956). Це такі сонети, як «За що, красавице, я так тебе люблю...» («მზეთუნახავო, რად მიყვარხარ ამგვარად შენა...»), «Так, ти одна моя правдивая любов...» («დიახ, ერთი ხარ, გულმართალო ჩემო ტრფიალო...»), «Не раз у сні являється мені...» («მომეახლება სიზმარში ხშირად...»). Канонічно існує дві форми сонету: італійський (Петрарківський) та англійський (Шекспірівський). Існує й третя

форма, котра називається «неправильний сонет». Франкові сонети композиційно відповідають класичному італійському сонету. Але за розмаїттям тематики – він перевершує їх (Петрарківський сонет передбачає лише інтимну тематику, тим часом як Франко піднімає філософські проблеми, громадянські, інтимні, політичні). Тому, сонет Франка – це українська адаптація на італійську модель. А сонет Франка у Чілачави це форма перекодування українського оригіналу (Подано у Додатку 2).

Сонет грузинською мовою зберігає канонічні ознаки жанру, а саме схема має наступний вигляд (4-4-3-3), катрени римуються за схемою АВВА, а терцети – за схемою CDCDC. Однак при перекладі не відтворено ямб, який не притаманний грузинському віршу, спостерігаємо чотирнадцятискладовий грузинський вірш, який розпадається на стопи (5+4+5). Чотирнадцятискладовим віршем перекладено також сонет «დიხ, ერთი ხარ, გულმართალო ჩემო ტრფიალო...» («Так, ти одна моя правдива любов...» – 5+4+5). Натомість зовсім іншим розміром перекладено сонет «მომეახლება სიზმარში ხშირად...» («Не раз у сні являється мені...»), де наявний десятискладовий грузинський вірш. Проте строфіка – не єдина вагома характеристика якості перекладу, важливо, що максимально повно збережено зміст. Змістова структура сонета відображає діалектичний закон життєвого руху. Залежно від конкретного наповнення, цей процес реалізується як послідовний ланцюг «положення – протиставлення – розв’язка», що відповідає класичній тріаді тези, антитези та синтезу (Семен, 2015). Так, теза розкривається в першому катрені, де визріває «молода любов», «пробуджене лібідо, – як справедливо зазначає В. Корнійчук, – викликає подив ліричного героя, збентеження незрозумілою, неусвідомленою силою еротичного почування» (Корнійчук, 2004, 225): *«Сонцелика, за що люблю я так тебе, – читаємо в перекладі – / Чому бунтує в грудях моє серце, так божевільно / Коли гордовито повз мене проходиш? / Чому відведено мені терпіти муки, сум?»*

Другий катрен являє собою антитезу: *«За ту красу, про яку не вимовить язык людини / За щось таємне, що в твоїх очах полум'ям гойдається / І шепоче потаємно: «Полонено» / Тут душу живу, в тісну келію?»*. І, нарешті, розв'язка, або синтез, подається в двох терцетах, де ліричний герой прагне «влитися» в об'єкт і наповнити його ймовірним відчуттям світу. Почуття його є жертковними, бо герой прагне і душу віддати за свою кохану: *«Інколи здається, бушує, стогне ця жива / Душа і тоді зненацька з глибоким сумом / Окутує, змінює вираз обличчя. / Я готовий і душу за тебе пожертвувати і раптом бажання / Нікчемним зором своїм, насміхаєшся / І у мене поверненого, ятриться болем душа»*.

У кожному вірші своя композиційна структура, яка підвладна більш загальним закономірностям. Р. Чілачава незмінно прагне ці закономірності зрозуміти і, зрозумівши, відтворити грузинською своєрідність поетичних композицій кожної Франкової поезії. У сонетах Р. Чілачава залишає непорушною систему римування: так у сонеті *«За що, красавице, я так тебе люблю...»* (*«მზეთუხაბავო, რად მიყვარხარ ამ გვარად შენა...»*) два катрени мають кільцеве римування (abba), а терцети за схемою (вгв/дгд). У сонеті *«მომეახლება სიზმარში ხშირად...»* (*«Не раз у сні являється мені...»*) спостерігаємо таку схему римування: два катрени мають перехресне римування (abab), а терцети за схемою (вгв/гвг). Однак у сонеті *«დიახ, ერთი ხარ, გულმართალო ჩემო ტრფიალო...»* (*«Так, ти одна моя правдивая любов...»*) спостерігаємо таке: перший катрен залишається сталим і реалізується перехресним римуванням (abab), терцети мають таку схему (ввг/ддг), але в другому катрені перекладач замінює кільцеве римування на перехресне (Asadchykh, 2024) (Подано у Додатку 3).

Тут спостерігаємо адаптацію до форми власне грузинського сонету (вигляд (4-4-3-3), катрени римуються за схемою ABBA, але зустрічається й ABAB, а терцети – за схемою CDCCDC, або CDECDE, чотирнадцятискладовий або десятискладовий вірш). Рауль Чілачава у своїй творчості використовує форму

сонету залежно від того, якою мовою пише твір. Так, якщо це сонет українською мовою, то це адаптація на сонет Франка, а якщо грузинською, то власне грузинський сонет.

Знаходимо приклади, коли перекладачеві вдається відтворити не тільки систему римування, а й внутрішню риму Франкових віршів:

оригінал

переклад

Та вітер повіяв і попіл розвіяв..

ქარმა გაფანტა და აფარფატა...

І серце най рветься, та вільно най

გულის მწეწავი ხუნდის მღეწავი

ллється («Подовгім, важкім отупінню...»)

Натрапляємо й на твори написані у стилі ритмо-мелодійної народної лірики. Цікавими для нас є двовірші «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...» та «Ой ти, дубочку кучерявий...». Відтворення ритму цих поезій, з одного боку, не мало б мати якихось ускладнень, бо українська народно-пісенна лірика має характер квантативного віршування. Перший з них, за словами О. Дея, близький «з коломийками, а другий – це скорочений колядковийна спів» (Дей, 1995). З другого боку, ці вірші подібні і до східного жанру поезії – бейт. Відомо, що бейт здатен утворювати газелі, касиди та рубаї. У них Р. Чілачава виявив себе як справжній віртуоз (грузинською мовою видано збірку «ხელების კვალი» («Сліди рук» 1999), українською мовою 100 рубаїв опубліковано в книзі «Дві столиці».

Поезія «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...» («ჰოი, თხილის გულივით პირმწყაზარო გოგონავ...») грузинською зазвучала чотирнадцятискладовим двовіршем, а «Ой ти, дубочку кучерявий...» («ჰოი შენ ხუჭუჭა მუხავ...») – восьмирядковим віршем, який вважається народним.

оригінал

Ой ти, дівчино, з горіха зерня, (5+5)

Чом твоє серденько – колюче терня? (6+5)

переклад

პოი, თხილის გულივით პირმწყაზარო გოგონავ (4+3+4+3)

გულში რატომ გინთია რისხვის ჭიკოკონა? (4+3+4+3)

Тобто, тут перекладач вдається знову до прийому перекодування. Крім збереження розміру вірша, Чілачава зберігає й риторичне звертання, підсилене питальним реченням, що є однією з найпоширеніших особливостей поетичної мови Франка. За допомогою цих звертань до предметів, явищ навколишнього світу він «вливає життя в свою поезію, почуття в неорганічну природу, персоніфікує сили та явища природи» (Шаховський, 1956, 115).

Одна з улюблених віршових форм Франка, традиційна для європейських літератур, – терцина, цим розміром написано дві поезії: «Тричі мені являлася любов...» і «Матінко моя ріднесенька...». Рауль Чілачава зберігає систему римування поезії «სამჯერ მეწვია ცხოვრებაში მე სიყვარული...» («Тричі мені являлася любов»), терцини в оригіналі і в перекладі мають ідентичну схему римування – aba/bvb/vbvg.

Питання про відтворення версифікаційної системи Лесі Українки у перекладі Р. Чілачави доволі цікаве. Штудіюючи її творчість, доходимо висновку, що поетеса досить довго шукала «свій голос», особисту тональність поетичної мови. Що й відображено у перекладах. Ранню творчість вона починає як лірик (вірш «Надія»), далі у циклі «Сім струн», кожен вірш – проба нового звучання, пробує себе й в народнопісенній традиції коломийковим віршем, а далі – білий вірш та драма. Чілачава для перекладу обрав зразок з кожної спроби Лесі Українки. Більшість віршів перекладено 14 складовим або 10 складовим віршем. Відомо, що українська поетеса надавала перевагу у використанні силабічного віршу. Грузинський вірш – силабічний, що уможливлювало адекватність перекладу (Подано у Додатку 4). Перекладач перекодує оригінал, передає якомога більше його особливостей: кільцева будова строфи, психологічний

паралелізм сприяють виразності теми, збережено і рефрен – повтор віршових рядків у вірші. Зауважити можна лише про випадки недотримання еквілінеарності. «To be or not to be?» – так називається одна з найкращих поезій Лесі Українки. Один з перекладів грузинською мовою цього твору належить Р. Чілачаві. Порівнюючи переклади Р. Чілачави та поетеси Лієї Стуруа (уміщено в книзі «*ღიბათლე სიბათლე!*» (Світло, світло!)), знаходимо суттєві відмінності. В оригіналі ця поезія складається з 53 рядків, у Р. Чілачави – 52 рядки, а у Л. Стуруа – 37, тобто на 16 рядків менше. Класичному перекладачеві стає зрозуміло, що стилістично орнамент не повинен затуляти в очах перекладача філософську глибину і багатство змісту. У 1896 році був написаний вірш «Fiat pox». В оригіналі ця поезія складається з п'яти різнострофних частин, рядки не римовані. Дослідження показало, що графічно-строфічних відхилень в перекладах практично немає. Щодо еквіліарності констатуємо: в оригіналі 61 рядок, у Р. Чілачави – 60, у А. Гапріндашвілі – 59. Зміни в обсязі строф викликані якостями грузинського дієслова, оскільки в грузинській мові воно майже «вміщує» іноді ціле українське речення. Зіставлення показує що в кожному перекладі певна увага перекладача сконцентрована на окремо важливому моменті в тій чи іншій строфі оригіналу, та й сам оригінал спонукає до цього, бо багатоаспектність першоджерела дозволяє різні тлумачення основних проблем, піднятих в поезії. Утім, найосновнішим залишається все ж таки головне – «Хай буде тьма», тобто заявлена автором першоджерела проблема. Як висновок можна сказати, що Рауль Чілачав перекладаючи вірші для збереження форми дотримується методу перекодування. Він переносить оригінал максимально зберігаючи код культури.

3.1.2. Відтворення внутрішньої матриці

Компонентами внутрішньої будови поетичного твору, слугують: зміст окремої строфи, авторський набір різних стилістичних засобів, синтаксичні

особливості строфи, звукова структура твору, прагматичний підтекст, авторські образи твору. У процесі перекладу зміст виступає медіатором між культурами. Перекладач розкодовує сенси, закорінені в одній лінгвокультурі, і перекодує їх для іншої. Якщо зміст передано неточно, культурний трансфер вважається невдалим, оскільки реципієнт отримує хибне уявлення про «Іншого» (автора або культуру оригіналу). Візьмемо, вже аналізований вище «Заповіт» Шевченка.

У першій строфі перекладу відчувається урочисте звернення до народу, в якому висловлено велику силу любові до життя, до рідної землі (Подано в Додатку 5). У другій строфі, перекладач висловлює турботу автора про долю рідної України і її поневоленого народу. У третій – вдало відтворює заклик поета до боротьби за волю і разом з тим передає мрію про створення великої сім'ї народів, віру в майбутнє. Перекладач зобов'язаний зберігати «ядро» інформації, щоб переклад виконував свою комунікативну функцію (Подано в додатку 5).

«Перекладу можна навчитися. Але ти маєш закодований матеріал одного твору перекласти у рівнозначний твір» (Ращенко, 2013), – переконаний Рауль Чілачава. Поет застерігає, що нюансів у художньому перекладі дуже багато. Наприклад, в грузинській мові нема граматичних родів, тому досить проблематично перекласти назву «Він і Вона» цією мовою, тоді, зауважує перекладач, «на допомогу приходить знання рідної мови, коли ти можеш замінити один образ іншим без змістових втрат» (Ращенко, 2013).

Іншим компонентом внутрішньої матриці є, авторський набір різних стилістичних засобів – тропів, що їх використовує в своєму художньому творі кожен поет. Переклад вважається точним, якщо фахівець відтворив основний зміст оригіналу через прямі лексичні відповідності. Цей процес – еквівалентизація – полягає у доборі мовних засобів, що максимально повно передають авторський стиль та історичний контекст першоджерела.

Епітети в художньому творі демонструють не лише художню

майстерність, це й фіксація авторського світобачення. Тонко відчуваючи українську мову, Рауль Чілачава намагався якомога точніше підібрати відповідники Шевченковим епітетам: *мила Вкраїна* – საყვარელი უკრაინა, *стен широкий* – ვრცელი ტრამალი; *лани широкополі* – ველები უსამანო, *вража, зла кров* – მტრის ბოროტი სისხლი, *сім'я велика, нова* – ახალი, დიდი ოჯახი; *слово незле, тихе* – თბილი, წყნარი სიტყვა; *братня сльоза* – ძმური ცრემლი, *ласки дівочі* – ქალიშვილის კოცნასანატრელი, *світе тихий, краю милий* – მიწავ წყნარო, მხარევ ტკბილო, *тихий вітер* – წყნარი ქარი, *козацька слава* – კაზეკების დიდება. Підбираючи найкращі словесні формули, перекладач наповнює їх авторським, Шевченковим, змістом світоспостережень.

Характерною прикметою Шевченкового ідіостилю є метафоричність. Індивідуально-авторська метафора – це елемент авторського мовлення, письменник, створюючи її, порушує традиційну систему, семантичні відношення, канони. Так Рауль Чілачава у своїх перекладах не руйнує оригінальності метафоричних образів Шевченкового тексту, а дбає про їх збереження:

Оригінал	підрядник
<i>Серце мліло, не хотіло</i>	<i>Серце , не хотіло</i>
<i>Співать на чужині.</i>	<i>На чужині співати (წილაჩავა, 2005)</i>

Чужина Шевченка і чужина Чілачава таким чином збігаються в ментальності поета і перекладача, хоча за логікою чужина в рецепції Чілачава є іншою категорією, бо ж інша батьківщина. Подібна колізія як у цих, так і в наступних рядках.

Шевченко:	Чілачава:
<i>Не втирайте ж мої сльози,</i>	<i>Не втирайте потік моїх сліз</i>
<i>Нехай собі ллються,</i>	<i>Буду в морі сліз</i>
<i>Чуже поле поливають</i>	<i>Поливатимуть чужі поля-долини</i>
<i>Щодня і щоночі...</i>	<i>(წილაჩავა, 2005)</i>

Хрестоматійні пейзажні рядки, у яких образно постає не лише бентежний образ непокірного Дніпра, а й бунтівна душа поета у перекладі відтворені через ще більш емоційно насичений епітет.

Шевченко

Чілачава

І Дніпро, і кручі

І Дніпро, і круча мокра,

Було видно, було чути,

Стояли перед очима, було чути,

Як реве ревучий.

Як реве божевільний (წოღაზღა, 2001)

Тут, для порівняння, можна навести ще приклад перекладу шевченкової метафори Симоном Чіковані: *І обриви Дніпрових берегів / Було видно, було чути / Дніпро. Завжди кричить* (Шевченко, 1989)

Відомо, що метафори виконують важливу роль у створенні образу. Так, у перекладі Р. Чілачава зберіг метафоричний образ Дніпра, який *реве*, у грузинській мові йому відповідає дієслово რეოალებს, до того ж він у перекладача ще й *божевільний* – ხელო (в оригіналі Дніпро *ревучий*). Симон Чіковані, в свою чергу, не зовсім відтворив образ: у нього Дніпро просто кричить (відповідник в грузинській мові – მუკობრებს).

Феномен поезії Т. Шевченка полягає у її багатогранній смисловій та емоційній структурі, що зумовлює складність її інтерпретації іншими мовами. Рауль Чілачава, спираючись на власний перекладацький досвід, визначив ключові засади відтворення шевченківського слова: дотримання семантичної точності, збереження образної системи, естетичної цілісності та ритмічної побудови. Його підхід базується на принципі «функціональної ідентичності», де перекладений текст має функціонувати та сприйматися так само природно й емоційно, як і першоджерело. Якісна репродукція першотвору іншою мовою базується не на механічній підстановці лексем чи граматичних структур, які часто взагалі відсутні, а на естетичній інтерпретації. Художній переклад посідає унікальне місце в міжмовній комунікації завдяки своїй багатогранності: «Ота

естетика першотвору часом примушує перекладача навмисно відмовлятися від запропонованих словниками чи граматиками еквівалентів, бо вони стилістично в цьому перекладі неприйнятні» (Приймачок, 2014, 224-234). Саме тоді у високохудожніх перекладах і з'являються національно марковані елементи, здатні зберегти той колорит першотвору, що робить його надбанням не лише своєї культури і літератури, але й дозволяє ознайомити з ним інокультурного й іномовного читача.

Перекладач намагається зберегти поетичні засоби, які підсилюють емоційне тло оригіналів. Порівняння звучать ідентично як у першотворі, так і в оригіналі:

Оригінал	переклад
устоньки – тиха молитва	вуста – молитви шепотіння
словоостре, як бритва	слово гостре наче бритва
серце бентежить, як буря люта	серце тривожить, наче несамовита буря
ойти, дівчино, ясная зоре	ой ти, дівчино, світ оче зоряний
(«Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»).	

Вагоме місце тут посідають фольклорні епітети. «Епітет надає особливої виразності. (...) добре підібраний епітет – це один із засобів поетичного мистецтва, що створює пластичний образ, який переносить читача в уяву поета» (Славутич, 1964, 24). Хоч цей троп вважається дуже простим, але саме підчас його перекладу найчастіше чатує небезпека викривлення авторського стилю. Річ в тому, що ці означення завжди дуже точно прикріплені до мовних стилів, які властиві загальнонародній мові.

Подібні приклади знаходимо й у поезіях Івана Франка «აღისფრო ძახველო, მდებოზე რად ქანობ?» («Червоно калино, чого в лузі гнешся?»), «მწვანე ჩინარი, მწვანე ჩინარი...» («Зелений явір, зелений явір», які теж наповнені порівняннями та епітетами, що йдуть з народу, адже саме вони

містять у собі яскраво змальований образ. Добре знаючи українську та грузинську мови, Р. Чілачава без перешкодз знаходить відповідники народній лексиці (Подано в Додатку 6). Навіть коли перекладачеві важко підібрати відповідники (що пов'язано з мовними розбіжностями), Р. Чілачава намагається замінити їх, підібрати такі, що зрозумілі для грузинського читача. Наприклад: *вічна розлука* передається двома синонімічними іменниками *გაყრა*, *გაბზოტება*, що означає просто – *розлука*.

Спостереження показали, що Франкові властиве часте вживання дієслів, що створює градацію. Дієслова, як відомо, «розгортають поняття, які стають у центрі уваги мовця. Тому дієслово надає тексту динаміки і емоційної виразності. Дослідження різних стилів письменників довело, що твори, в яких переважає емоційність, афект, характеризуються особливо високою частотою вживання дієслів» (Ласло-Куцук, 1983, 391). Грузинській мові теж властиве часте вживання дієслова, саме в ньому відчувається вся міць поезії, тому Чілачава добирає відповідники. Зрозуміло, що, окрім власне граматичних значень і лексичного наповнення, дієслова забезпечують динамічність перебігу як переживань, так і тематичних мотивів у вірші.

оригінал

Упустив я голубочку,

та вже не спіймаю.

Скучерявили густі лози,

Підмили корінь дрібні сльози

Досліджуючи

переклад-підрядник

Моя голубка полетіла

Вже не впіймаю.

Скучерявили лози густі

Їхніми сльозами підмили корінь

переклад

поезії

«*აღისფერო ძაბველო, მდებლობე რადქანობ?*» («Червоно калино, чого в лузі гнешся?»), слід згадати і про те, що Р. Чілачава відтворює і зорову структуру вірша, рядки розміщені так само як і в оригіналі, аналогічні особливості спостерігаються у вірші «*ქვეყნად არაფრის იმედი მრჩება...*» («Я не надіюсь

нічого...»).

У аналізованій поезії перед нами постають три його любові, Чілачава добирає відповідні епітети, порівняння для максимальної індивідуалізації жіночих образів циклу, при тому залишає ледь вловимим нюансом емоційну напругу, рядки перекладу гармонійно звучать грузинською (Розміщено в Додатку 7).

Другий вірш «დედაო ჩემო, სულზე უტკბესო!» («Матінко моя ріднесенька...») як і в першоджерелі, вибудований у формі верлібру. Дотримуючись авторського ритму, Р. Чілачава прагне відтворити характерні для поезики Франка анафори, що забезпечують композиційний зв'язок між суміжними рядками.

оригінал

Матінко моя ріднесенька!

Не тужи ти за мною, не плач в самоті..

Не клени своє бідне, безсиле дитя!

переклад

დედაო ჩემო, სულზე უტკბესო!

ნუ შემაჩნებ, ნუ ატირდები.

ნუ გეძებთა საწყარო შვილო!

Поезії Франка багаті і на рефрени. Яскраві приклади ми бачимо у вірші «აღისფერო ძახველო, მდელიზე რად ქანობ?» («Червона калино, чого в лузі гнешся?») та «იმედი ნუ გაქვს» («Не надійся нічого»). Перекладачеві вдалося точно відобразити і цей поетичний прийом:

оригінал

Червона калино,

чого в лузі гнешся?

Чого в лузі гнешся?

Чи світла не любиш,

до сонця пнешся

До сонця пнешся

переклад

აღისფერო ძახველო,

მდელიზე რად ქანობ?

მდელიზე რად ქანობ?

ნუთუ შუქი არ გიყვარს,

მზეს არ ელტვი განაო?

მზეს არ ელტვი განაო?

У текстах Франка досить часто трапляються й лексичні повтори, які

знайшли точне відображення в перекладах:

Тепер *надармо* просиш, ловиш...

ახლა ამაოვ მენუკი, მვედრი...

Надармо всіх маништи к собі...

ამაოვ უხმოზ, იზიდავ ყველას...

Третім компонентом внутрішньої матриці є евфонічна (звукова) структура твору. Вірш може бути із музикальним (мелодійним) звучанням, він може бути з асонансами (співзвучністю приголосних звуків) чи з дисонансами (неточним) римуванням, неповною римою.

Оригінали Шевченка багаті на звукові повтори, звукопис влучно використав Шевченко у «Заповіті» (зубні приголосні у сполучі з губними): *похоВайТе Та ВсТаВайТе, / кайДани порВіТе / і Вражою злою кроВ'ю / Волю окроПіТе.*

Шукати в грузинській мові адекватні українським звукосполученням даремно, адже відомо, що українська і грузинська мови не належать до однієї групи мов. Різниця між грузинськими та українськими фонемами занадто велика, тому передача звукової сторони здається неможливою, та перекладач досягає цього на базі фонем грузинської мови, він намагається віднайти еквівалент оригіналу, спираючись на читача: *даммархет да агімартет, / лецет хундта цкеба, / мтріс бороті сісхліс нтхевіт / даіквідрет швеба.*

Використання гортанних «х», сонорного «р», звукосполучення «сх», та «цк», «ц», «т» збагачує вірш і надає йому більшої експресивності. У вірші «Косар» використовуючи алітерації на «с» – мт, гв, ср, кс, ст автор малює образ смертельної коси (смерті):

Оригінал:

Тне косар, не спочиває...

Не покоси кладе,

Стогне земля, стогне море,

Стогне та гуде!

Підрядник:

Мтібаві кі тібвіт мідіс

Кі ар гааквс сврелі,

Згва да міца хвнешіс, гвргвінавс

Хвнешіс гаме-бнелі!

Косаря уночі

Зустрічають сичі.

Мтібавс гаміт хвдеба

Мікіотта цеба.

За основу в грузинській мові перекладач взяв дієслово косити – მობჯო та косар – მობჯონ . Тому тут зміна коду відбувається на рівні мови, алітерація передається за допомогою буквосполучень *мт, мк, вс, вн, хв*.

Відомо, що алітерація залежить від словникового складу мови і тому являє собою невід’ємний елемент національної форми літературного твору. Для перекладача, як і для першотворця, закономірно використовувати евфонічні засоби. Цікавий приклад алітерації у І. Франка спостерігаємо у вірші «Чого являюся мені у сні?». Сонорний приголосний *-н-* сприяє виникненню так званого штабрайму, проте різниця між грузинськими та українськими фонемами занадто велика, тому відтворення звукової сторони здається майже недосяжним. Утім, перекладач досягає цього шляхом перекодування, спираючись на фонему грузинської мови: він чергує звуки ჭ , თ (Asadchykh, 2024) (Відтворено у Додатку 8). Правильність перекладу в ритмічному відношенні здається нам безсумнівною, що є надзвичайно важливим. Ритмічна автентичність перекладу постає не лише як формальна вимога віршування, а як засіб збереження психологічного та емоційного простору першотвору. Досягнення ритмічної відповідності дозволяє перекладачеві відтворити внутрішню музику поезії, що є вирішальним для адекватного сприйняття національно-специфічного тексту в іншому лінгвокультурному просторі.

Важливою складовою виступає прагматичний підтекст, покликаний викликати у читача реакцію, еквівалентну оригінальній, незалежно від соціальної чи тематичної спрямованості твору. Поезія Р. Чілачави демонструє органічний синтез індивідуального та колективного: ліричний герой не мислить себе поза культурно-історичним простором свого народу. Творчий метод перекладача базується на скрупульозній деконструкції та реконструкції тексту; прагнучи

досконалого відтворення образів, він постійно вдосконалює переклад, уникаючи будь-яких викривлень першоджерела.

Еволюція перекладацької стратегії Рауля Чілачава чітко простежується при зіставленні двох часових зрізів його роботи над шевченкіаною: перша редакція була представлена у збірці «Думи мої...» (1987), друга – у виданні «Серпень. 55 українських поетів» (2001).

За горами гори, хмарою повиті,

Засіяні горем, кровію политі

Перший переклад:

მთებს გადაღმა მთები, მოგარსული ნისლით,

ხანძარდანანთები, დანატბორი სისხლით (შევჩენკო, 1987, 49).

По ту сторону гір гори, обвиті туманом,

Обпалені, переповнені кров'ю.

У першому варіанті перекладач вводить образ «хანძარდანანთები» (охоплені/обпалені вогнем). У Шевченка образ вогню (пожежі) часто є метафорою як народної помсти, так і страждань. Як дослідник і перекладач, Чілачава часто обирає складні грузинські композити (складні слова), щоб передати лаконізм і водночас емоційну глибину українського слова.

Другий переклад:

მთებს გადაღმა მთები, მოგარსული ნისლით,

სავსე მწუხარებით, დატბორილი სისხლით.

По ту сторону гір гори, обвиті туманом,

Повні горя, переповнені кров'ю. (ჩილაჩავა, 2001, 13)

У другій редакції Р. Чілачава вдається до змістової корекції, замінюючи «хანძარდანანთები» на «სავსე მწუხარებით» (сповнені смутку/горя). Це рішення є більш еквівалентним, оскільки воно відтворює фундаментальну метафору Шевченка – наповненість людським стражданням. Аналіз фінальних рядків

вірша «В неволі тяжко, хоча й волі...» дозволяє виявити цікаві імагологічні трансформації:

Що не в Україні буду жить

Людей і Господа любить.

Перший варіант, підрядник:

Що тут проживання моє закінчилось

І буду ненавидіти людей та Бога. (შვჭვბჟ, 1987, 117).

Констатує завершення життєвого шляху в неволі з вираженням крайнього відчаю («буду ненавидіти людей та Бога»).

Другий варіант:

Що не будьмені на батьківщині,

Не любити людей та Бога (შვჭვბჟ, 1987, 41).

Пропонує більш виважену інтерпретацію. Тут спостерігаємо перехід до концептуальної прецизійності. Проте з погляду імагології особливої уваги заслуговує заміна конкретного топоніма: в оригіналі: «Україна» (маркер національної ідентичності). У перекладі: «Батьківщина». Така заміна топосу на загально категоріальне поняття свідчить про намагання перекладача зробити текст універсально зрозумілим для грузинського реципієнта, адаптуючи категорію «Свого» через денотат рідної землі.

Аналіз трьох редакцій перекладу поезії «Жіночий портрет» Лесі Українки, виконаних Раулем Чілачавою (перша – у збірці «Світло! Світло!»; друга – «Сім струн», 1991 р.; третя – «Серпень», 2001 р.), дозволяє простежити складну еволюцію від вільної інтерпретації до максимально еквівалентного відтворення першотвору.

Передусім варто відзначити трансформацію архітекτονіки твору. Якщо перша редакція зберігає повноту оригіналу (вісім катренів), то у другій та третій спостерігається компресія тексту до семи строф. Перекладач вилучає четверту

строфу: *а ти не впала. Чом же ти чола // Не можеш гордо зняти перед ними, // Що продають себе задля срібла, // Ганяючись за примхами пустими?* (უზრახვას, 60). Ця строфа, за свідченням текстологічних коментарів до повного зібрання творів поетеси, є невід'ємною частиною авторського задуму, проте її вилучення в пізніших редакціях свідчить про зміну акцентів у грузинській рецепції образу героїні.

Еволюція перекладу чітко простежується в перших рядках твору. Перша редакція: *«Чисте, цнотливе, найніжніше твоє тіло»* (акцент на тілесності). Друга редакція: *«Ти є чистою, пречистою жінкою...»* (підвищення етичного регістру). Третя редакція: *«Ти чесна жінка...»* (повна лексична відповідність лесевої дефініції «чесна жінка»). Подібну тенденцію бачимо і в характеристиці героїні у другій строфі. Якщо перша та друга редакції використовують лексему «горда» (груз. *აბაღო*), то у третій перекладач обирає варіант «честолюбна» (*პატივმოყვარე*). Хоча це дещо зміщує семантичне поле оригіналу, такий вибір може бути зумовлений пошуком точнішої конотації у грузинській.

Р. Чілачава послідовно вдосконалює евфонію тексту. Зокрема, заміна важковимовлюваного дієслова «*შეღტოღვოდი*» (ховатися) на милозвучніший синонім «*შეგარვოდი*» у другій та третій редакціях значно поліпшує ритміко-інтонаційну структуру вірша без втрати змістового навантаження.

У четвертій строці другої редакції автор вдається до синонімічної заміни: замість «найщиріша» (*უზრგულები*) вживає «щира» (*გულითადი*), а в третій – підсилює варіантом «справді щира». Крім того, саме в останній версії перекладу відновлено важливу метафорику оригіналу щодо образу коханого: *«чий сміх для тебе був справді золотим, чубате волосся – зрілі грона»*.

У межах міжлітературного діалогу ключовим викликом для відтворення поетичного тексту залишається етнокультурна асиметрія. Вона зумовлена

наявністю в мові-джерелі специфічних культурних маркерів (реалій/безеквівалентних одиниць), що не мають прямих відповідників у цільовій культурі через відсутність аналогічного суспільно-історичного досвіду в реципієнта. Як наслідок, виникає проблема лакуарності, де відсутність певних матеріальних чи духовних реалій у житті народу-носія перекладу ускладнює пошук адекватних мовних еквівалентів. Іntenціональність Шевченка проявляється у використанні безеквівалентних одиниць. Для нівелювання зазначеної асиметрії перекладач змушений звертатися до стратегій транслітерації, компенсації, експлікації (описового перекладу) або культурної адаптації, що, однак, часто вступає в суперечність із вимогою збереження лаконічності та суггестивності поетичної форми. Яскравим компонентом яких є ономастичний простір літературно готвору. Власні назви дають необхідну уфонову інформацію, стають певною системою координат для організації їхнього художнього хронотопу. Ономастикон творчості Шевченка являє собою антропоніми та топоніми:

«*Ой Богдане! Нерозумний сину!!* ეჭ, ბოგდანო! ჭკუათხელო შვილო!»; «*Ой Богдане, Богданочку!* ეჭ, ბოგდანო, ბოგდან ჩემო...» («Розрита могила»); «*Не заревуть в Україні вольнії гармати.* / აღარ შესძრავს უკრაინას ზარბაზნებისხმაო» («Гоголю»); «*Мій Якове добрий!* / იაკობ ჩემო ...» («Кавказ»); «*Правда ваша: Польща впала* / კი, დაცა პოლონეთი, თქვენ ცქვეშმოგიყოლათ!», «*Та славите Запорожжя.* / აქებთ ზაპოროჟიელებს..» («І мертвим, живим...»); «*Тії добрі сльози, що лилися з Катрусею...* / ცრემლი, რომელიც ჩემმა კატინამ ღვარა» «*І Оксану, мою зорю...* / და ოქსანაც ჩემს ბედის ვარსკლავს...» («Триліта»); «*Вона заснула: цар Микола її приснав* / ის მძინარე: მეფე მიკოლამ მისავათა» («Я ненездужаю, нівроку...») (შევჩენკო, 1987, 40,46,70, 180).

Досліджуваний матеріал демонструє гнучкість перекладацької стратегії, яка коливається між форенізацією (збереженням національного колориту через

транслітерацію ономастичних одиниць) та адаптацією, що передбачає пошук грузинських відповідників, релевантних для цільової аудиторії.

Поетичний універсум Т. Шевченка відзначається високою концентрацією етномаркованої лексики, що репрезентує українські історичні та лінгвокультурні реалії. Згідно з класифікацією Р. Зорівчак, такі «апелятивні безеквівалентні одиниці є носіями унікального етнокультурного коду, який не має прямих відповідників у когнітивному просторі мови-реципієнта» (Зорівчак, 1989). Особливу групу становлять історичні реалії, що функціонують як країнознавча лексика з виразним національним компонентом. У перекладознавчому аспекті ці одиниці трактуються як слова з «нульовим еквівалентом». Саме тому в інтерпретаціях Р. Чілачави домінуючою стратегією відтворення таких концептів є транскрипція та транслітерація, що дозволяє зберегти автентичність першотвору в грузинськомовному середовищі:

«Нема **Січі**, пропав і той, хто всім верховодив / ვაქრასიზი, არციგია – დიდი მხედართმთავარი□// «Де кров **ляха, татарина** морем червоніла... / სად ლიახის, თათრის სისხლი ზღვას ლებავ და აღისურად□// «...не встануть **гетьмани**... / არ მოგვივლენ ჰეტმანებიც...□ («До Основ'яненка»). «*І могили мої милі **москаль** розриває...* / და ყორღანებს უსაყვარლესს თხრის მოსკალის ბარი...» («Розрита могила»); «*Співав матрос, як той **козак*** / მღერდა მატროსი, როგრც კაზაკი□ («Анумо, знову віршувати...»; *Та люте **панство** проклинав* / ხოლო პანები იყოსწყეული («Не гріє сонце на чужині»); *Там **шляхтою, татарами** засівали поле* / იქ თათრებით, შლიახტებით ველიმოფენილა («Думи мої думи...»), *І **пан** над **панами**!* / ყველა პანის პანი («Думи мої...») (შევჩენკო, 1987, 22-25, 26-27, 32, 40, 126, 134).

В окремих випадках автор перекладач вдається до методу функціонального заміщення (доместикації), підбираючи в грузинській мові аналог, що є етнографічно близьким до української реалії.

Значить пан у себе з причетом гуляють.../ ბატონი ლაღი, ჩანს, ისეგსმა შიგამო შტერდება («П.С.»), «Неначестепом чумаки / ვით ჩალვადრები ტრიალტრამალზე» («Неначе степом чумаки...»), «Не вернуться запорожці... / არ მოგვივლენ სიხილები...», «А надто з тим Миколою/ თვით ნიკოლოზს თანრომახლდი» («Слава»), «Не покриють Україну червоні жупани/ ვერ იხილავს უკრაინა წითელ ტყაპუქს ვეროდეს» («До Основ'яненка») (შევჩენკო, 1987, 32, 144-145, 160, 178).

Вагомий пласт безеквівалентної лексики в ідіостилі Т. Шевченка репрезентований етнографічними реаліями, що охоплюють розмаїття побутової сфери: від традиційного вбрання, гастрономічних номінацій та архітектурних особливостей житла до предметів інтер'єру, музичного інструментарію та антропонімів. Перекладацька практика засвідчує, що збереження цих одиниць найчастіше реалізується через транслітерацію, яка виступає інструментом форенізації, акцентуючи увагу читача на національній самобутності художнього світу поета: *Галушки варило... / გალუშკები ხარშეთ («I мертвим, i живим...»), Кобзарі співають / კობზარების სიმღერები («Думимої, моїдуми»), Обернувся я на хати – нема в мене хати! / მიმოვაგლე თვალი ხატას, აღ არა მაქვს ხატა! («Мені тринадцятий минало»)* (შევჩენკო, 1987, 26-27, 62-63, 122-123).

Дослідження показує, що стратегія відтворення реалій у перекладах Р. Чілачави відзначається варіативністю, зумовленою контекстуальними завданнями. Показовим є аналіз лексем *шинкарка, шинок, шинкар*: *«А ти, задрипанко, шинкарко... / გაქუცულო ვაჭრისქალო» («Слава»), «Мужика, й шинкаря, й сироту-кобзаря / გლეხს თუ ხარკისმკრეფელს, კობზარს – ლექსთა მყეფელს» («Косар»); У шинку покритка, а люде п'яні! / დუქანში სიძვაა, ხალხი კი მთვრალია! («N.N.»)* (შევჩენკო, 26-27, 62-63, 122-123).

В українській мові лексеми *шинкарка, шинок, шинкар* утворені

суфіксальним способом. Попри наявність у грузинській мові аналогічних можливостей афіксальної деривації, перекладач свідомо відмовляється від морфологічного копіювання на користь семантичної адекватності. Зокрема, для передачі цих реалій застосовано описовий переклад шинкарка – ვაჭრისქალი (жінка купця), та гіпонімічну трансформацію, за якої видове поняття замінюється родовим із ширшою семантикою (мужик – გლეხი (селянин)). Спостерігаємо функціональну заміну, де *шинкар* постає як ხარკისმკრეველი (збиральник данини), що дещо зміщує акцент із професійної приналежності на соціальну функцію особи в тогочасному контексті.

Особливої уваги заслуговує контекстуальна диференціація при відтворенні ключових українських реалій, зокрема лексеми *хата*. Аналіз перекладів свідчить про відмову автора від уніфікованого відповідника на користь денотативної точності. Так, залежно від емоційно-образного наповнення оригіналу, *хата* трансформується в: ქოხი (хижка) – для підкреслення камерності: *Гайок садочок розвели кругом хатини.* / ვახარეთ ჩვენნი ბაღია და ბაღი ქოხის გარშემო («Зійшлись, побрались»); სახლი (дім) – як нейтральне позначення житлового простору: *А багато в моїй хаті лиха нарobili* / თუმცა ჩემს სახლში ბევრისია ვედა ატრიალა მაინც («Три літа»); та ხატა - (пустка): *Тільки пустка на край села набік похилилась* / მხოლოდ სოფლისგანა პირას დიაფურდა ხატა. («Рано-вранці новобранці») (შევჩვენო, 1987, 29, 82, 208, 209). Такий підхід свідчить про використання контекстуальних синонімів та стратегію адаптації, де вибір лексеми в мові-реципієнті диктується прагматикою конкретного поетичного фрагмента, а не лише словниковою еквівалентністю.

У підсумку зазначимо, що оригінал як цілісний «художній документ» вимагає від перекладача не лише досконалого володіння мовою, а й здатності мислити категоріями автора. Процес інтерпретації, запропонований Р. Чілачавою, ми визначаємо як перекодування з елементами перетворення. Такий підхід

передбачає, що трансформація тексту на вербальному рівні не порушує цілісності художньо-поетичного змісту. Попри неминучу зміну матеріально-лексичної форми, переклад зберігає авторський задум, що дає підстави трактувати його як адекватне перекодування естетичної інформації в нову мовну систему.

3.2. Автопереклад як форма рецепції української літератури у доробку Рауля Чілачави

Автопереклад є відносно рідкісним, проте концептуально значущим явищем у сфері художнього перекладу, що поєднує в межах єдиної творчої діяльності авторську та перекладацьку інтенції. Попри незначну питому вагу автоперекладів у загальному корпусі перекладної художньої літератури, цей феномен вирізняється специфічними якісними характеристиками. Водночас автопереклад залишається недостатньо вивченим, зокрема з погляду генези тексту як результату взаємодії двох культур у межах ходнієї творчої свідомості. «Хоч перед перекладачем взагалі і перекладачем-автором стоять ті самі завдання і труднощі, в автоперекладі їх вирішення має дещо інший характер, інший напрямок, інший зміст, ніж у перекладі звичайному» (Погинайко, 2007, 80).

Однак очевидно, що вивчення автоперекладів у компаративістському дискурсі значно розширює кордони їх інтерпретації і сприяє глибшому розумінню не лише природи перекладацької діяльності, а й усієї творчості письменника, оскільки виявляється міцно пов'язаним з проблемами вибору, ідентифікації, мовної свідомості.

Одним із перших проблему автоперекладу актуалізував професор Харківського університету О.М. Фінкель у 1928 році у статті «Г.Ф. Квітка – перекладач власних творів» (Фінкель, 1929), у якій він стверджує, що ігнорування цієї проблеми не є правомірним і що думка, що «жодної різниці поміж автором-перекладачем та перекладачем звичайним взагалі нема» (Фінкель, 1929, 108) є спрощенням питання. «Єдиної, загальнообов'язкової норми перекладу нема... ці

норми хитаються – залежно від загальних літературних поглядів певної доби. Нема жодного об'єктивного критерію, щоб відрізнити переклад од художньої переробки, нема об'єктивного критерію, щоб визначити якісні градації, і те, щої подівають за такий критерій, є звичайно викладом особистого смаку рецензента, і ані об'єктивності, ані категоричності це не має» (Погинайко, 2007, 78).

Незважаючи на те, що самостійний переклад «self-translation» незмінно передбачає перетин кількох кордонів через мовні бар'єри, це розуміння є очевидним у ранньому визначенні словацького науковця А. Поповича, який зазначає, що « – це переклад оригінального твору іншою мовою самим автором» (Роровіч, 1976, 19). Таким чином, цей термін має на увазі процес перенесення власних творів іншою мовою та продукт цього, тобто текст, перекладений власноруч. В свою чергу Р. Грутман пропонує свій термін для процесу самоперекладу, а саме «auto-translation» автопереклад і зазначає, що вперше це явище зявилося в Європі на початку 16 ст. і було поширене серед поетів, котрі перекладали свої тексти, написані латиною, на їхню вернакулярну мову. За Р. Грутманом автопереклад – «це процес перекладу власних творів, або результат такого задуму» (Grutman, 1998, 17). Процес «у якому автор літературного тексту, створеного однією мовою, згодом відтворює його іншою мовою» (Whyte, 2002, 66), – називає автопереклад К. Вайт. У літературознавстві ставлення до самоперекладу неоднозначне, власне перекладознавці приділяють надто мало уваги цьому явищу, – за словами З. Зарубіної, – «внаслідок того, що відносять явище самоперекладу радше до феномену білінгвізму або двомовності, аніж до власне перекладу» (Зарубіна, 2007, 67).

Вчені та теоретики в галузі літератури, такі як С. Басінет і А. Кордінлі, критикують автопереклад оскільки вважають його не перекладом, а «формою переписування, що створює новий оригінал» (Bassnett, 2013, 16). Підтримує цю

думку і Д. Вудсворс: «Перекладати мою власну роботу – це все одно, що писати те саме двічі» (Woodsworth, 1988, 52). Вона вважала процес автоперекладу марною тратою часу, краще присвятити себе створенню нових творів. Іншим мотивом опору самоперекладу було уявлення про те, що певному твору підходить відповідна мова. Це пояснює чому Е. Тріоле хоч і була вмілим перекладачем французької та російської мов не вдавалася до перекладу власних творів, бо вважала «двомовних письменників не ідеальними перекладачами, адже вони слідували своїм власним творчим ухилам за рахунок чужого тексту, навіть якщо цей текст належав самому автору» (Birden, 2002, 33). «Відтворювачем, який створює новий оригінал за зразком старого» (Hokenson, 2006, 56) називають самоперекладача Я. Хокенсон, М. Мансон. Вони стверджують, що самоперекладом нехтували на Заході, особливо в період Ренесансу. І вказують на дві причини: хранителі канону виступали проти будь-якого мовного втручання, оскільки «дбали про мовну чистоту його засновників, таких як Чосер і Данте» (Hokenson, 2006, 2), тому вони систематично опиралися будь-яким перекладам їхніх творів іноземними мовами. Друга причина полягає в тому, що після перекладу, оригінальні версії ніби зникають у двомовному тексті. Тому «специфічні способи, якими двомовні автори переписують текст другою мовою та адаптують його до іншої знакової системи, що має власні літературні й філософські традиції, вислизають із категорій теорії тексту, адже текст стає двійником» (Hokenson, 2006, 78).

Часто автопереклад обговорюють як маркер гібридизації культур та міжкультурних трансферів. Звідси маємо ще одне визначення самоперекладу – це міжкультурний співрозмовник, який перебуває в процесі переговорів між мовами та культурами. Тут слід згадати твердження Г. Рабакова, що «самопереклад є синонімом білінгвального та бікультурного перекладу» (Rabacov, 2013, 67). Твори білінгвальних авторів і самоперекладачів здебільшого

аналізуються в контексті лише однієї мови та культури. У результаті важливий аспект цих текстів залишається поза увагою – зокрема, їхня роль як форми посередництва між двома культурами, яку виконує автопереклад. Для Р. Тафта «посередництво між культурами вимагає передавання ідей та інформації з одного культурного контексту в інший» (Taft, 1981, 115). Мова перекладознавства, посередництво – це текстові відносини між автором і перекладачем, який є читачем вихідного тексту і творцем тексту цільовою мовою. Г. Рабаков розглядає самопереклад у зв'язку з інтертекстуальністю: «специфіка самоперекладу полягає у співвідношенні між цільовим і вихідним текстом, а не у внутрішній структурі цільового тексту. Тут йдеться про інтертекстуальність» (Rabacov, 2013, 66). Ключовою рисою інтертекстуальності для розуміння самоперекладу є зв'язок між вихідним і цільовим текстом. Це означає, що перекладач має бути не лише білінгвом, але й бікультурним, аби забезпечити міжкультурне порозуміння. Отже, ми говоримо не лише про переклад одного тексту іншою мовою, а про переклад однієї культури в іншу. Підтримують цю ідею Гатім і Мейсон: «робота перекладача полягає в посередництві між двома сторонами: автором вихідного тексту та отримувачами тексту цільовою мовою, для яких взаємна комунікація могла б бути проблематичною через відмінності між культурами» (Hatim, 1990, 26).

Процес переходу від однієї мови до іншої відображає внутрішній світ поділеності й відчуженості, що одночасно пов'язаний як із давньою рідною, так і з новою культурою, а також виявляє подвійність мислення та світосприйняття. Залежно від рівня володіння мовою, якою здійснюється переклад, авторів можна умовно поділити на кілька груп. Даний поділ розробив у своїй праці Г. Рабаков:

Перша група – це ті письменники, які зовсім не володіють мовою перекладу. Відтак, вони не мають змоги оцінити, наскільки переклад відповідає оригінальному тексту як за змістом, так і за стилем.

Друга категорія – автори, які мають достатній рівень знання мови перекладу, щоб загалом перевірити коректність роботи перекладача. Водночас вони можуть мати труднощі з оцінкою точності окремих, складних для відтворення фрагментів.

І, нарешті, третя група – це письменники, які вільно володіють обома мовами і самостійно здійснюють переклад власних творів. Їхня мовна компетенція може бути зумовлена двомовним вихованням, білінгвальним середовищем або успішним оволодінням другою мовою (Rabacov, 2013, 67).

Безперечно, найоптимальнішими умовами для якісного перекладу є два останні випадки: коли автор із високим рівнем знання мови перекладу співпрацює з перекладачем або ж коли сам автор виступає перекладачем власного твору. Феномен Р. Чілачави полягає в тому, що він є білінгвом, який однаково майстерно пише двома мовами: українською і грузинською, має надзвичайно велике значення і для вироблення індивідуального стилю автора: «Двомовний – підозріло, мов дволикий, І вже я бачу грізних опонентів...» (Чілачава, 2002, 58) – пише сам Чілачава, тим самим піднімаючи питання білінгвізму. Відповідно, відбувається своєрідна міжкультурна комунікація на перетині думки та слова. Він свідомо оволодів українською мовою на високому рівні. І, як білінгвальна особа, на нашу думку, не усвідомлює мовних бар'єрів, оскільки в його свідомості кордон між мовами є розмитим.

Як бачимо самопереклад тісно пов'язаний із явищами білінгвізму та бікультурності. На думку Е. Бандін, «самопереклад не можна розглядати окремо – лише у взаємозв'язку з мовою, культурою та суспільством. Вона також пов'язує самопереклад із поняттями ідентичності та гібридизації, вважаючи письменників-перекладачів білінгвальними завдяки їхній «білінгвальній ідентичності» (Bandin, 2015, 37). Традиційний підхід в даному випадку базується на концепції еквівалентності при порівнянні вихідного та цільового тексту. Отже,

ми можемо дати ще одне визначення автоперекладу як – переклад вихідного тексту на цільовий, автором вихідного тексту.

Пояснюючи поняття «білінгвальні автори», Хокенсон і Мансон описують їх як «письменників, які створюють тексти щонайменше двома різними мовами» (Hokenson, 2006, 14). Водночас вони розрізняють білінгвальні тексти та явище самоперекладу, визначаючи між ними чітку межу: «Самоперекладачі—це ідіоматичні білінгвальні автори, які мають дві літературні мови: вони пишуть тексти обома мовами та перекладають свої твори між цими мовами. Отже, білінгвальний текст – це самоперекладений текст, що існує двома мовами, зазвичай у двох фізичних версіях, зі схожим змістом» (Hokenson, 2006, 14).

Білінгвізм письменників слугує засобом збереження їхньої культурної унікальності; фактично, вони постійно перебувають у процесі пошуку власної ідентичності через вигаданий світ літератури. У творчій уяві білінгвальних авторів формується художня образність, що поєднує в собі як минулий, так і сучасний історичний та культурний досвід. І саме цей досвід, за словами Г.М. Костенко, «формує своєрідну ідентичність, можна сказати, подвійну ідентичність, тому що вона не розчинилася повністю в надбаній мові й культурі, але за допомогою власного культурно-історичного багажу збагачує приймаючу культуру» (Костенко, 2011, 65). Дослідниця не розглядає подвійну ідентифікацію як окрему проблему з її понятійним і категоріальним апаратом, але враховує, що творчість письменника-білінгва пов'язана з ототожненням особистості, насамперед, з подвійною культурною орієнтацією. Як наслідок, авторський переклад стає іншим проявом діалогічного мислення письменника, відображенням у двомовності.

Хоча двомовність, поза всяким сумнівом, є найбільш очевидною передумовою можливості здійснення автоперекладу, вона не є єдиною. Автори звертаються до автоперекладу з різних міркувань. О. Фінкель, наприклад,

стверджує, що автопереклади можуть виникати «як авторська відповідь на доволі гостримовні й літературні проблеми сучасності, пов'язані з боротьбою проти великодержавного шовінізму» (Фінкель, 1929, 67). О.П. Погинайко вважає, що Г. Квітка-Основ'яненко звернувся до автоперекладу з певною «націєтворчою програмою» (Погинайко, 2007, 56). Схожу мотивацію науковець знайшла, досліджуючи переклад «Чорної ради» П. Куліша, адже він «у своїй автоперекладацькій програмі йде навіть далі за Г. Квітку-Основ'яненка, постулюючи вже не лише відмінність мов, а фактично – відмінність націй» (Погинайко, 2007, 56). І. Петрука (Petrucă, 2013, 759) наводить низку причин, чому деякі автори обирають перекладати власні твори самостійно. Зокрема, вона зазначає, що війни чи інші конфлікти змушували письменників емігрувати зі своїх країн і адаптуватися до нових умов – опановуючи іншу мову й культуру, вони з часом починали писати новою для себе мовою. Ще однією поширеною причиною самоперекладу було розчарування авторів у перекладах, виконаних іншими, через які вони відчували, що їхні тексти були неправильно інтерпретовані. Крім того, як зазначає І. Петрука (Petrucă, 2013, 760), деякі письменники займалися самоперекладом через знання іншої мови та бажання поглибити свій білінгвізм ма бо навіть мультилінгвізм (Petrucă, 2013). Г. Рабаков класифікує чинники, що сприяють самоперекладу на дві категорії: **соціолінгвістичні** (у певних історичних контекстах переклад виконує етнографічну функцію – спочатку просто фіксує культури, а згодом сприяє їхній уніфікації; культурне домінування однієї мови в багатомовному суспільстві (самопереклад з мов меншин на домінантну мову)); **індивідуальні** (недовіра або незадоволення наявними перекладами, білінгвізм, поширення знань) (Rabacov, 2013, 68).

Розглянувши збірки «Причетність», «Саповнела – квітка щастя», «Два голоси» доходимо висновку, що у Р. Чілачави на ранньому етапі творчості

переважає процес творення текстів грузинською мовою і пізніший їх переклад українською. Даний вид автоперекладу, за Р. Грутманом (Grutman, 2014) та І. Петрука (Petrucă, 2013) має назву *послідовний* (автор завершив оригінальний твір і згодом вирішив його перекласти).

Маємо ситуацію, коли автор потрапляє в іншу культуру і хоче самопрезентувати себе в ній. Отже, подібну причину звернення до автоперекладів можна умовно назвати екзистенційною (*соціолінгвістичною*), пов'язаною з пошуками себе та свого місця в житті й літературі нової культури. Перші автопереклади – поезії: «ფიქრი» («Думка»), «როცა დავბრუნდო...» («Коли повернувся...»), «მოკითხვამდე» («До запитання»), «მარადიული კითხვა» («Вічне запитання»), «წარსულიდან» («З минулого»), «წდოლი» («Тінь»), «ამბობდნენ, ვიღაცას იქ ორმოცსუაზღოვდება...» («Казали, комусь там під сорок...»), «რიგი. აღმოსავლური იგავი» («Черга. Східна притча»), «უფლისცოხემი» («В Уплісціхе»). Автор намагається переорієнтуватися на нову культуру і прагне увійти в неї рівноправним: «Проблема двомовності не може бути відокремлена від перекладацької діяльності митців, – стверджує Г. М. Костенко, – бо художник, який відображає свій художній світ не рідною, а іншою мовою, може самі дає можливість читачеві, не вдаючись до послуг перекладача, а безпосередньо через себе «розкрити цей світ» (Костенко, 2011, 232). Чілачава захоплюється українською мовою і хоче бути почутим в цьому середовищі.

Візьмемо для прикладу поезію «როცა დავბრუნდო...» («Коли повернувся...»), яка надрукована в книзі «მონაგარი» (1991р.), переклади в книгах «Причетність» (1986), «Дві столиці» (2002р.). Автор обрав для автоперекладу ті твори, які є програмними, знаковими. Мотив повернення символізує духовний шлях героя, його внутрішню трансформацію та переосмислення минулого. Повернення можемати як просторовий вимір (повернення додому, на батьківщину), так і екзистенційний – повернення до

власної ідентичності, витоків, моральних цінностей. Часто цей мотив пов'язаний із пам'яттю, ностальгією, почуттям втрати або провини, а також із прагненням відновити порушену гармонію. У наративі повернення зазвичай не означає простого повторення минулого: герой повертається вже зміненим, тому сам простір і події набувають нового сенсу, підкреслюю чи незворотність часу та досвіду.

Зазначимо, що в першому перекладі (1986 рік, збірка «Причетність») вірш не має назви, а як і в оригіналі використовується перший рядок – «Коли повернувся – ніхто мене не впізнав». Переклад 2002 року (книга «Дві столиці») вже опублікований під назвою «Повернення до Ітаки». Оскільки переклад здійснюється самим автором оригінального твору, він має змогу вдаватися до трансформацій джерельного тексту, які у разі їх реалізації стороннім перекладачем могли б бути оцінені як відхилення від принципів адекватності перекладу (Perry, 1982, 181).

У процесі перекладу оригінальний твір може набути форми нової літературної реальності, виступаючи як альтернативне втілення тієї самої теми. Значну роль у цьому відіграє вибір лексичних і синтаксичних засобів у мові перекладу, а також можливості збереження поетичних елементів – рими та розміру – у порівнянні з оригіналом. Такі мовні відмінності нерідко призводять до появи тексту, що відрізняється від першоджерела. Відразу впадає в очі структура поезії: з 31 рядка оригіналу в перекладі – 35. Зміст відтворено адекватно, більша кількість рядків виникла у зв'язку з тим, що Р. Чілачава деякі словосполучення в українському перекладі виніс окремими рядками, цим самим наголошуючи та звертаючи нашу увагу на вагомості для нього образи. Розберемо детальніше поезію, порівнявши український і грузинський тексти, зясуємо міру їхньої ідентичності.

Підрядник

Автопереклад

<i>Коли повернувся, ніхто мене не впізнав</i>	<i>Коли повернувся – ніхто мене не впізнав</i>
<i>Змінилася моя стара Ітака,</i>	<i>Змінилася моя стара Ітака</i>
<i>Моїх найвищих сновидінь притулок.</i>	<i>притулок моїх найвищих снів</i>
<i>Я не міг впізнати малих хлопчаків,</i>	<i>Я не впізнавав малих хлопчаків,</i>
<i>Котрі розважались невідомою грою.</i>	<i>що розважались незбагненною грою.</i>
<i>Я не розумі вмову перехожих,</i>	<i>Я не розумів мову перехожих,</i>
<i>Якою вони розмовляли.</i>	<i>якою вони розмовляли.</i>
<i>Змінилася моя стара Ітака</i>	<i>Змінилася моя стара Ітака</i>
<i>(წილაჩავა, 1991, 38).</i>	<i>... (Чілачава, 1986, 24).</i>

Як бачимо, переклад максимально наближений до оригіналу. Автор точно добирає мовні засоби, орієнтуючись на узус – тобто на норми мовного вживання в конкретному контексті. Грузинське «*ვღაპრ ვცნობდო*» (в грузинській мові дана частка вказує на неможливість фізичну) – «не міг впізнати» передається українським дієсловом недоконаного виду «не впізнавав» (що теж вказує саме на неможливість дії не через небажання, а внаслідок якихось обставин).
 Читаємодалі:

Підрядник

Автопереклад

<i>Каміння, що камінням є, і воно мохом взялося.</i>	<i>Навіть каміння – і те покрилося</i> <i>мохом</i>
<i>Тоді вперше задумався –</i>	<i>Тоді вперше покавсяся –</i>
<i>Чому приїхав,</i>	<i>Чому приїхав,</i>
<i>Чому ступив на цю землю,</i>	<i>Чому ступив</i>
<i>Котра вже давно не пам'ятає мене.</i>	<i>на цю землю,</i> <i>яка вже давно забула про</i> <i>мене?(Чілачава, 1986, 24).</i>

Саме у цьому фрагменті спостерігаємо збільшення кількості рядків через відокремлення певних словосполучень. Таким чином перекладач ставить акценти

на образах, щоб сфокусувати увагу читача. Під час аналізу зустрічаємо дієслова, що несуть зовсім різні лексичні значення. У грузинському варіанті це слово ზავიფიქრე, що означає *задумався, подумав*, походить від слова *думка*. В українському ж варіанті – *покаявся*, що походить від слова *каяття*, що надає тексту більшої експресивності у вираженні розгубленості головного героя. Для порівняння візьмемо, ще й російський переклад даної поезії, надрукований в книзі «Знак зодиака» (1990р.), перекладач Володимир Кухалашвілі. За текстом: *И тогда я впервые подумал, / Зачем я вернулся, / Зачем я ступил на эту...* (Чилачава, 1990, 23)

Як бачимо, у даному варіанті вжите аналогічне оригіналові дієслово «подумал». Заміна дієслова в українському тексті не зовсім виправдана, бо несе в собі інше лексичне значення. Але перекладач – це індивід, котрий в міру свого світосприйняття розшифровує, те, що прочитав, відчув. Читаємо далі:

Підрядник

Виявляється, і земля старіє, як людина.

І вона втрачає зір, втрачає слух.

Тільки все це для тих відбувається,

Хто її молодого пам'ятає.

А для малечі земля знову молода.

Вона з ними разом знову постаріє,

*Аби майбутні покоління повнокровно
зустріти...*

(Чілачава, 1986, 24).

Автопереклад

І земля старіє, мов людина.

Втрачає зір і слух.

Тільки все це відбувається для тих,

Хто її пам'ятає молодого.

Для малечі земля знову молода.

*Вона з ними разом ще раз
постаріє*

*Аби наступні покоління
зустріти повнокровно*

В українському перекладі втрачена інтонація здивування ліричного героя. Вставне слово «виявляється» пропущене, і тому переклад звучить як стверджуване речення, а не як речення, котре несе в собі висновок з попереднього

висловлення. Далі ж навпаки: автор, щоб запобігти повторенню в автоперекладі, не використовує двічі дієслово «втрачає», що сприяє створенню нового ідеального цілісного об'єкта з певним українським характером. В грузинській мові з іменниками слух та зір використовуються різні дієслова (აკლდება თვალი – втрачати зір, але ეკარგება ყურთახმენა – втрачати слух) Також не використовується займенник «вона», що не порушує цілісності автоперекладу, адже зміст зберігається. Остання строфа вірша має такий вигляд:

Підрядник

Автопереклад

<i>Коли повернувся, ніхто мене не впізнав</i>	<i>Коли повернувся, ніхто мене не впізнав</i>
<i>Я здавався їм простим подорожнім –</i>	<i>Всі вважали мене простим подорожнім –</i>
<i>І братам, і невісткам</i>	<i>І брати, і невістки</i>
<i>І лише мати, єдина,</i>	<i>І лише мати,</i>
<i>Коли побачила мене</i>	<i>одна єдина,</i>
<i>Крикнула відразу – сину мій!</i>	<i>побачивши мене, гукнула:</i>
<i>І мати старіє</i>	<i>– Сину мій! –</i>
<i>Але син для матері – ніколи,</i>	<i>І мати старіє,</i>
<i>І збагнув тоді я,</i>	<i>Але син для матері – ніколи!</i>
<i>Я до тебе лише заради матері</i>	<i>Ізбагнув я тоді:</i>
<i>Повернувся, моя стара Ітако!</i>	<i>Лише заради неї повернувся</i>
	<i>Я до тебе,</i>
	<i>Моя стара Ітако! (Чілачава, 1986, 24).</i>

Відповідність автоперекладу оригіналові – буквальна. Єдине, що можна зауважити, це заміна іменника «мати» займенником «неї». Тут слід було б зберегти повторення іменника, оскільки слово «мама», несе в собі набагато більшу емоційну енергію, ніж особовий займенник. Коли читач вимовляє «мама», він відчуває тепло, ніжність, спокій, турботу, ласку, все те, що асоціюється з найближчою, найріднішою людиною для кожного. Образ збережено й у

російському перекладі: *И я понял тогда, / Что лишь ради мамы / К тебе я вернулся, / Моя старая Итака!* (Чилачава, 1990, 23).

Трансформації, які автор-перекладач запроваджує у перекладному тексті, не спричиняють суттєвого відхилення від оригіналу. Володіючи повним розумінням авторського задуму, він точно визначає смислові акценти та може вносити окремі зміни до прототексту, які у випадку їх здійснення іншим перекладачем могли б стати підставою для критичних зауважень. Відчуття та вміння переходити з однієї мови на іншу, спостерігаємо і в інших автоперекладах.

Візьмемо поезію «Дума», грузинською назва звучить «ფიქრო»⁷ («Дума»). Зазначимо, що у російському перекладі назву твору відтворено в іменниковій категорії числа множини – «Думы». Така трансформація не призводить до неправильного сприйняття самого тексту, оскільки вірш поділяється на II частини, і відповідно до тексту ліричного героя переслідують дві думки. Цей вірш – інтимний, філософський і тривожний за настроєм. Ліричний герой перебуває наодинці з собою, чесно фіксує власну спробу самовтіхи – й одразу ж викриває її фальш. Утіха від того, що іншим гірше, обертається новим болем: усвідомленням моральної порожнечі такої утіхи. В грузинському варіанті на початку вірша є невеликий епіграф: «ღალატიაო ამგვარი ფიქრი. მ. მაჭავარიანი» («Таке мислення є зрадою. М. Мачаваріані»). В автоперекладі ми його вже не зустрічаємо. Спостерігаємо стратегію мінімального втручання, яка передбачає переклад як акт стриманої відповідальності, де головним є не пояснити текст читачеві, а дати йому можливість самостійно пережити й осмислити його, зберігаючи напруження, сумнів і відкритість, закладені в оригіналі. Пропуск епіграфа можна трактувати як прагнення перекладача зберегти психологічну глибину й відкритість твору, не нав'язуючи читачеві

⁷Грузинська версія вірша взята з особистого архіву автора.

наперед заданої етичної оцінки, яка в оригіналі є важливою, але в іншому культурному просторі могла б змінити тональність сприйняття. Окрім того, що переклад повністю наслідує оригінал, хотілося б звернути увагу на переклад першого речення першої строфи. Оригінал: «მომეძალება როდესაც ფიქრი, რომ გული ბევრჯერ მწარედ მეტკინა, თავი ამგვარად მსურს ვინუგემო:...». Підрядник: *«В час, коли до мене заглядає печаль, що серце гірко щемить, я бажаю втішити себе: «Хто знає, скільки у світі бідних та нещасних за мене!»*. Автопереклад: *«Коли я думаю на самоті, що нерідко-таки буває скрутно, хочу втішити себе: «Хтозна, скільки людей на світі, нещасніших за мене!»*. Розберемо фразу «*нещасніших за мене*». Нещасніших – прикметник у ступені порівняння (більше нещасні). Щоб передати комплексність емоції, перекладач в грузинському варіанті додає два слова: საწყალი («бідний, жалюгідний») та უბედური («нещасний»).

Ще один цікавий приклад. В грузинській літературній традиції лексема «серце» часто функціонує як маркер різноманітних людських почуттів і емоційних станів, сприймаючись як автономний суб'єкт, майже рівнозначний людині. Це пояснюється її фундаментальною фізіологічною роллю – серце є найважливішим органом, символом життя та його цілісності. В українському перекладі Р. Чілачави це поняття передається прислівником «скрутно», що відповідає традиційним засобам української художньої мови для позначення надзвичайного занепокоєння та внутрішньої важкості, характерних для життєвих обставин, сповнених труднощів та випробувань. У російському перекладі враховано особливості мовного середовища, і тому текст передано так: «Когда меня обступают горькие думы // И тяжесть ложится на плечи...». У творі автор ставить питання відповідальності людини за пам'ять, співчуття і глибину мислення. Оригінал: «მიზიატურულ საფლავის ლოდებს ჰგავს ფილაქანი, და როცა მიდი-მოდიან მასზე მოსეირნენი, მინდა შევსძახო: «რას შვრებით,

ხაღბნო, თქვენ ხომ ვიღაცის ხსოვნას აბოჯებთ!» Підрядник: *«Бруківка схожа на мініатюрні надгробки. І коли прогулюються перехожі по ній, хочу крикнути: «Що ви робите, люди, ви ж ступаєте на чиясь пам'ять!»*. Автопереклад: *«На мініатюрні надгробки схожа бруківка. І коли прогулюються по ній, хочу гукнути: «Що ви робите, люди, ви ж ступаєте на чиясь пам'ять!»*. Звертаємо увагу на дієслово «*მეკბნობა*– крикнути», в українському перекладі використано дієслово «гукнути». В українській мові ці дієслова – синоніми. Але «кричати» – більш емоційно насичений та інтенсивний процес, ніж «гукати». Безсумнівно, автор, який сам перекладає власні твори, перебуває у значно вигіднішому становищі щодо розуміння задуму оригіналу, ніж звичайний перекладач. Процес автоперекладу радше є актом подвійного переписування, а не послідовною схемою «читання – письмо», унаслідок чого різниця між оригінальним текстом і автоперекладом фактично зникає. За таких обставин обидва тексти можна розглядати як «варіанти» або «версії», що мають рівний статус.

З 1995 року поетичні автопереклади відсутні в творчості автора. Відповідь на питання, чому так, знаходимо пізніше на шпальтах газети КНУ імені Тараса Шевченка. На одній із зустрічей зі студентами Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (січень, 2013р.) Рауль Чілачава зазначить: «Автопереклад поганий тим, що у перекладача немає відповідальності перед автором». Крім того, «вірш, написаний один раз, вже пережитий автором, і знов повернутися до тих відчуттів дуже важко» (Ращенко, 2013, 8) – зауважує поет.

Іншою причиною звернення до автоперекладу можна назвати *індивідуальну* (поширення знань). Білінгвізм письменника допомагає чітко усвідомлювати можливості кожної з мов, експериментувати як з грузинською, так і з українською мовами. Переклад стає не просто міжкультурною комунікацією, а й «трансфером культурних контекстів, суспільних норм, політичних світоглядів» (ფეოდოშ.). Адекватність автоперекладу визначається не лише рівнем володіння

мовою перекладу, а й здатністю автора переносити текст у систему образів та менталітет іншої культури. Контекст іншої мови та культури змушує перекладача вносити зміни, яких він не допустив би в оригіналі, стимулюючи трансформацію власного твору, що відбивається на мовній і стилістичній структурі перекладу. Оскільки автори власних творів у перекладі функціонують не лише як двомовні мовці, а й як творці двома мовами, вони повинні мати статус культурної особистості в обох спільнотах. Для художнього перекладу це передбачає одночасний доступ до двох літератур і двох культур. Автопереклади Раула Чілачави ґрунтуються на його усвідомленні того, як текст сприйматиметься в іншій культурі. «В художньому світі Чілачави гармонійно поєднуються традиційні поетичні грузинські тропи та українські» (Мороз, 1988, 139), – пише Лариса Мороз. Його автопереклади – майстерна робота, де він демонструє свою ерудицію, мовне відчуття, знання побуту та культури двох народів, вибір відповідного підходу до твору. Сукупність цих якостей в результаті дає «новий оригінал». «Висока вимогливість до слова, прагнення віднайти якомога ближчу тотожність загального звучання змісту – все це риси перекладацької праці Рауля Чілачави» (Халимоненко, 1985, 5), – стверджує Г. Халимоненко. Підтримує цю думку й О. Мушкудіані на шпальтах «Радянської освіти» у статті «Син двох культур» (Мушкудіані, 1985, 3), особливо наголошуючи на тому, що грузинський поет досконало володіє українською мовою і це виділяє його праці посеред інших. Вільне перебування у двох мовних стихіях відшліфовує поетове чуття слова, що він «переростає в цьому плані нас, україномовних, деякі його відкриття у звучанні й прихованому змісті українських слів, без перебільшення, вражають» (Мороз, 1988, 139).

Тривале перебування автора в Україні зумовило частіше використання української мови у його творчості та виконання автоперекладів грузинською. У цьому процесі виникають автопереклади есеїв, передмов до книг, маргіналій і

нотаток. Українські оригінали есеїв опубліковані у книзі «Дві столиці» (2002), а їхні грузинські переклади – у виданні «ოცდამეხუთე კადრი» (2003). Маємо ситуацію, коли автор, досконало орієнтуючись у мові та культурі іншого суспільства, прагне водночас представити себе мовою предків, родини, рідної землі. Утворюється своєрідне коло «самообертання»: від нової культури до старої, від нового світу – до втраченого. Співвіднесення себе з двома різними культурними контекстами стимулює процес самопізнання та самоідентифікації автора. Автопереклади сприяють цілісності тексту та консолідації письменницької особистості, надаючи їй неподільності у культурах, де вона функціонує. Автор прагне повернутися, якщо не фізично, то принаймні метафізично – через тексти – до пракультури та самопрезентації в ній. У цьому сенсі автопереклади набувають статусу різновиду автотекстуальності, коли непорозуміння вирішується за рахунок встановлення багатомірних зв'язків, що породжуються циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного і того ж тексту.

Аналізуючи автопереклади публіцистичних та наукових статей, можна констатувати, що Р. Чілачава щоразу створює своєрідну нову редакцію оригінального твору: він здійснює вільний переклад, вносить додатки та здійснює переосмислення тексту. В результаті чого народжується оригінальний іншомовний інваріант оригінального тексту. Ці тексти не є «прагненням до гіпотетичної еквівалентності оригінальному тексту як даного, певного, а радше є пізнішим доопрацюванням, свого роду розширенням, новим етапом, більш сміливою варіацією на текст в процесі» (Кальниченко, 2011, 39). Автор діє таким чином, щоб забезпечити максимальну культурну та семантичну адекватність для різних аудиторій, враховуючи їхні мовні та культурні контексти. Наведемо приклад з есе «Струни безсмертної ліри», український текст адресований українському читачеві, який, знайомий із творчістю Лесі Українки, одразу

асоціює «струни ліри» з її циклом «Сім струн». Це створює багат шаровий зв'язок між текстом та культурним досвідом читача. У грузинському варіанті «CONTRA SPERMSPERO!» назва відразу резонує з образом та ім'ям Лесі Українки, адаптуючи сприйняття до іншої культурної та мовної традиції. Тут автор не просто передає лексичне значення, а намагається зберегти поетичний, культурний та асоціативний ефект оригіналу, що дозволяє грузинському читачеві «зчитувати» ті ж культурні коди, які природно зрозумілі українському читачеві. Таким чином, автор використовує автопереклад як інструмент культурного трансферу, де переклад стає не простим лінгвістичним відтворенням, а творчим процесом адаптації, збереження емоційного та інтелектуального впливу тексту.

На початковому етапі Р. Чілачава подає читачеві низку фактів із біографії Лесі Українки. Переклад зберігає буквальну відповідність оригіналу; різниця проявляється лише у порядку викладу думок. Так, в оригінальному тексті зазначено: *Леся вважала себе волинянкою, бо найдовше прожила саме тут.*

В грузинському варіанті це звучить так:

Батько з Чернігівщини, мама з Полтавщини (мама – поетеса Олена Драгоманова, псевдонім Олена Пчілка) Леся вважала себе волинянкою... (წყვდუბა, 2003, 315) (переклад Динь О.)

Оскільки цей текст адресований грузинському читачеві, автор вирішує на початку вказати на походження батьків поетеси, тоді як в українському варіанті ця інформація подана пізніше і стосується лише матері: «...мати – Олена Пчілка, уроджена Драгоманова, письменниця...».

Продовжуємо аналіз тексту.

Використовуючи найменші можливості, Леся відвідувала лекції видатних професорів Київського та Санк-Петербурзького університетів, цікавилася медициною і дарвінізмом, філософією та історією, не кажучи вже про літературу й мистецтво.

Автопереклад: *Коли випадала можливість, відвідувала лекції видатних професорів Київського та Санк-Петербурзького університетів. Цікавилася медициною і дарвінізмом, філософією та історією, не кажучивже про літературу й мистецтво* (წიგნების, 2003, 316). (переклад Динь О.)

Відтворення оригіналу здебільшого зберігається на буквальному рівні. У цьому випадку поділ речень є цілком виправданим, адже в грузинській версії він сприяє легшому сприйняттю тексту та зумовлений специфікою мови. Надалі перекладач послідовно вдається до подібних трансформацій, орієнтуючись на норми мови перекладу, що надає текстові особливої своєрідності. Рауль Чілачава нерідко використовує вставки й розширення в грузинському перекладі. Так, перелічуючи осіб, які вплинули на становлення Лесі Українки як особистості, замість трьох крапок, ужитих в українському оригіналі, він подає розгорнуте речення: *«Були й інші, але думаю, цих імен достатньо»*, підкреслюючи тим самим їхню значущість у контексті української культури, або ж змінює та переставляє цілі абзаци.

Український текст: *«Лесі Українці доводилося жити в Грузії в той час, коли ще активно працювали Ілля Чавчавадзе, Акакій Церетелі, Важа Пшавела, а вона їх не згадує ніде»*, а потім в іншому абзаці *«Грузинські літератори друкувалися в російській та українській пресі, але переклади їхніх творів були далекі від оригіналів...»*.

Грузинський текст: *«Грузинські митці – такі як Ілля Чавчавадзе та Акакій Церетелі – друкувалися в російській та українській пресі, але їхні переклади трохи не відповідали незрівняно вражаючим оригіналам»*. Гадаю, що *Леся Українка була не дуже обізнана у нашій літературі 1903 року, інакше це було б відображено у її листах»* (წიგნების, 2003, 320) (переклад Динь О.).

Перекладач послідовно перебудовує текст, застосовуючи уточнювальну стратегію перекладу. Вільна есеїстична форма українського оригіналу в

грузинській версії набуває рис статті з елементами бібліографічного довідника. Запроваджені автором-перекладачем зміни потенційно могли б віддалити текст від першоджерела, однак у результаті постає новий паралельний твір, що повністю зберігає інформаційне наповнення оригіналу.

Класичний приклад смислової адаптації знаходимо в есеї «Повернення Гурамішвілі» («გურამიშვილის დაბრუნება»). «Давитіані» *дійшла за призначенням*, розповівши землякам про автора», – пише в українському варіанті Р. Чілачава. «დავითიანმა» ჩააღწია *სამშობლომდე* და თანამემამულეებს აუწყა ავტორის შესახებ» – підрядник – «Давитіані» дісталася Батьківщини та розповіла землякам про автора», – читаємо в автоперекладі. У грузинському варіанті фраза «ჩააღწია *სამშობლომდე*» несе в собі символічне значення – *повернення на батьківщину*, разом з тим – виконання *історичної місії* – засвідчити автора перед земляками. В українському тексті автор знімає *прямий географічний акцент* («*батьківщина*»), натомість *підсилює ідею призначення, долі, місії*. Фраза «*дійшла за призначенням*» має відтінок книжної метафорики; наголошує не на місці, а на смисловому результаті шляху; звучить універсальніше для українського читача, не прив'язаного емоційно до грузинського контексту. Щоб зберегти читабельність і природність мови, передати основну ідею та емоційний настрій, Чілачава адаптує свій текст. «Завершуючи свій земний шлях, він потрапив у полон сумнівів: чи правильно прожив свої 87 літ, чи згадають його там, де мусив *«зотлівати плоттю своєю?»* Грузинський варіант – «მიწიერ იყოფის სამანთან მდგარი ეჭვებს შეეპყრო: სწორად გაღია თუ არა თავისი 87 წელიწადი, თუ გაიხსენებენ მას საკუთარ სამშობლოში?» // підрядник – на прикінці свого існування його охопили сумніви: правильно чи ні прожив він свої 87 років, *чи згадають його на власній батьківщині?*». В українському оригіналі образ «зотлівати плоттю

своєю» підкреслює тлінність фізичного існування, марність життя. Грузинський переклад зосереджений на пам'яті і спадщині героя: він боїться бути забутим саме там, де він народився і де сформувалася його ідентичність. Акцент зміщується з тління плоті – на соціальну/культурну пам'ять, на спадок і вшанування.

Розглянемо ще один приклад есе – «Сестра поетів – співуча Анна...» («პოეტების და – მგალობელი ანა...»). Порівняльний аналіз україномовної та грузиномовної версій засвідчує, що автопереклад супроводжується системними прагматичними та семантичними трансформаціями. Передусім змінюється комунікативна адресація тексту. В українській версії автор послідовно орієнтується на читача не залученого до грузинського культурного контексту, що виявляється в розгорнутих поясненнях і символічних узагальненнях. Зазначає важливі факти про життя поетеси, її творчість: «...поет Симон Чіковані привів до Спілки письменників двадцятирічну дівчину»; «Минуло понад півстоліття з того вікопомного дня, і творчість Ани Каландадзе стала часткою мистецької скарбниці грузинського народу. Вірші Ани – так, без прізвища, на знак особливої любові і поваги, як от: Акакій, Важа, Галактіон, називають її, – сповідальні, інтимні, тихі»; «Ана Каландадзе – мовознавець, працює в Інституті мовознавства АН Грузії»; «Збірок поезій Ани чекають як свята, поети називають її сестрою, співучою Аною («Сестра поетів – співуча Ана» – Мурман Лебанідзе)»; «подорож аж... у Пиавію – гірський район Східної Грузії (сама Ана Каландадзе із Гурії, Західної Грузії)» (Чілачава, 2002, 210). В україномовному есе поетеса постає як символ національної духовності. Аналізуючи творчість поетеси, дослідник неодмінно зазначив про характерну рису частого вживання в поезіях географічних назв: «У великого іспанського поета Унамуно є один вірш, який цілком складається з географічних назв, близьких і зрозумілих його співвітчизникам. Оскільки поет творить перш за все для власного народу, а потім уже – для людства, то такий прийом можливий. Щоправда, в подібних

випадках вимагається тонкий смак і почуття міри, чого Анні Калададзе не позичати». Чілачава наводить більше поетичних зразків, аби український реципієнт зміг відчутти грузинську письменницю: *«Як туман ти, Ніслаурі, через тебе дні похмури: інший ти любов даруєш – моє ж серденько в зажурі... Маєш ти орлину вдачу, душу запальну юначу, – так боюся я за тебе, коли довго не побачу...»* (Чілачава, 2002, 209). Припускаємо, що переклади віршів А. Калададзе українською мовою (перекладач – С. Жолоб) були створені з допомогою підрядників Р. Чілачави.

У грузиномовній версії пояснювальні компоненти та метафоричні розгортання або зникають, або стискаються до мінімуму. Така деексплікація свідчить про зміну адресата й про розрахунок на внутрішнього читача, для якого історико-культурний контекст є самозрозумілим. Водночас автор вводить текст-пояснення, чому творчість письменниці не була оцінена відразу на батьківщині: *«როგორც თვითონ ქალბატონი ანა იგონებს, ისტორიუმფალური საღამო და დახვეწილ აუდიტორიასთან შეხვედრა სულ მალე იქცა რეაქციული კრიტიკის განქიქების საგნად, უფრო სწორად, მისი პოეზიის «უსაგნობაში» მხილების საბაზად. არადა «საგანი» ცხადზე უცხადესი იყო – ავტორი თავს ევლებოდა მშობელ მიწას, მის ისტორიას, საოცარი სინატივით, სიწრფელითა და გულქართულობით ავლენდა და გამოხატავდა მართლაც იშვიათი სიწმინდის გრძნობებს. ქართულ ლიტერატურაში, სამწუხაროდ, სწორედ ანა კალანდაძეს ხვდა წილად დიდი რუსი სეხნიის ანა ახმატოვას ბედის გაზიარება, რამაც მისი პირველი წიგნის გამოსვლა რვა წლით დააგვიანა»* (ჩილაჩავა, 2003, 322).

Переклад – «Як згадує сама пані Анна, той тріумфальний вечір і зустріч із вишуканою аудиторією дуже скоро стали предметом нищівної реакційної критики, точніше – приводом для викриття «безпредметності» її поезії. А між тим

«предмет» був ясніший за ясний – авторка з любов'ю зверталася до рідної землі, її історії, з дивовижною ніжністю, щирістю й глибокою відданістю по-грузинськи виявляла та виражала справді рідкісної чистоти почуття. У грузинській літературі, на жаль, саме Анні Каландадзе випало розділити долю великої російської поетеси-сучасниці Анна Ахматова, що затримало вихід її першої книги на вісім років. Поетеса постає не як романтизований символ, а як феномен мови.

Аналіз конкретних фрагментів есе з урахуванням текстуальних прикладів підтверджує, що автопереклад у цьому випадку функціонує як форма повторного авторського письма. Зміни між україномовною та грузиномовною версіями зумовлені не лише мовними відмінностями, а й свідомою зміною комунікативної стратегії та культурної адресації тексту.

Обидва тексти фактично функціонують як самостійні оригінали. Автор не обмежується простим перекладом власного твору, а переосмислює й відтворює його наново, допускаючи трансформацію та розвиток первинного задуму. Головною заслугою автора-перекладача є адекватне втілення власного тексту іншою мовою. Двомовність автора дає змогу знаходити компроміси із самим собою та вдаватися до доповнень, змін і перетворень, які для стороннього перекладача могли б виглядати неприйнятними.

Спорідненим явищем автоперекладу в перекладознавстві вважається авторизований переклад. *Авторизований переклад* – це переклад художнього чи наукового твору, здійснений перекладачем і офіційно схвалений автором оригіналу або уповноваженою ним особою. Такий переклад створюється за умови безпосередньої або опосередкованої участі автора, який має змогу контролювати адекватність відтворення змісту, стилістичних особливостей та авторського задуму, а також вносити корективи до перекладного тексту. Бажання бути почутим є однією з ключових мотивацій автора, особливо коли його твір виходить за межі рідномовного простору. У цьому контексті авторизований

переклад постає не лише як мовна трансформація тексту, а як свідомий акт самопрезентації автора в іншій культурі. Крім того, прагнення бути почутим у ширшому культурному просторі часто пов'язане з бажанням долучитися до світового літературного процесу. Авторизований переклад стає засобом виходу на міжнародну аудиторію та інструментом формування власного іміджу за межами національної традиції. У цьому сенсі переклад виконує не лише комунікативну, а й стратегічну функцію – він допомагає авторові репрезентувати себе в іншому культурному середовищі так, як він вважає за потрібне. Як зазначалося раніше Р. Чілачава брав активну участь в культурному та літературному житті України. Знайомство з молодими поетами та українськими корифеями відкрили шлях до презентації своєї творчості в україномовному середовищі. Відомий факт, що українські поети-перекладачі М. Бажан, В. Базилевський, С. Борщевський, М. Вінграновський, Л. Горлач, І. Драч, С. Жолоб, П. Засенко, М. Карпенко, В. Кордун, Р. Лубківський, В. Лучук, С. Майданська, М. Мірошніченко, П. Осадчук, І. Римарук, Б. Чіп та інші не володіли грузинською мовою (окрім Г.І. Халимоненка). Їхні роботи було створено на основі підрядників. Р. Чілачава готував дослівний або пояснювальний варіант власного оригінального твору, який слугував основою для роботи перекладача. Завдяки цьому перекладач отримував точне уявлення про зміст, образну систему та ритмомелодику вірша, а автор, у свою чергу, зберігав контроль над передаванням смислів. Така співпраця сприяє появі максимально наближеного до оригіналу перекладу й забезпечує високу якість кінцевого тексту. Хоча автор не виконує переклад безпосередньо, його залученість підвищує ступінь адекватності перекладного тексту. Таким чином, в обох випадках переклад відбувається в межах авторського контролю, однак різниться рівень авторської участі: автопереклад передбачає максимальну участь автора, тоді як авторизований переклад – часткову. Як результат побачили світ

збірки: «Світло самотньої зірки», «Причетність», «Два голоси», «Саповнела – квітка щастя». Отже, авторизований переклад є формою творчого самозахисту й самоствердження.

Розглядаючи переклад як форму міжкультурної комунікації та аналізуючи різні аспекти проблеми засвоєння іншомовного тексту, неможливо не зосередити увагу й на такому явищі, як *редагуванні та підготовці власних* творів до публікації. Редагування та підготовка тексту до публікації є невід'ємними етапами творчого процесу, що забезпечують якість, цілісність і відповідність твору вимогам літературного та видавничого середовища. На цьому етапі Чілачава уже не лише творець, а й критик власного письма, який переосмислює написане, уточнює формулювання та вдосконалює композиційну структуру. Насамперед редагування передбачає глибоку змістову перевірку тексту. Автор аналізує логіку викладу, послідовність аргументації або розвиток художніх образів, усуває можливі суперечності та неточності. Окрему роль відіграє мовно-стилістичне вдосконалення тексту. Автор працює над точністю слововживання, інтонаційною виразністю, ритмом фрази, уникає надмірних повторів і штампів.

Підготовка до публікації також передбачає врахування цільової аудиторії та вимог видавництва. Автор адаптує текст до формату видання, дотримується технічних стандартів оформлення, працює з примітками, бібліографією, посиланнями. У разі співпраці з редактором виникає продуктивний діалог, у межах якого відбувається узгодження змін. Водночас остаточне рішення щодо прийняття або відхилення правок залишається за автором. Таким чином, редагування та підготовка власних творів до публікації є не лише технічною процедурою, а й творчим актом саморефлексії. Саме на цьому етапі текст набуває завершеної форми, стає готовим до публічного сприйняття й входження в культурний простір.

На багатьох збірках Р. Чілавави на палітурці часто розміщено портрет

письменника. Це перш за все це підкреслює персоніфікацію творчості. Книга сприймається не лише як текст, а як результат діяльності конкретної особистості. Портрет акцентує увагу на авторові як на носіїві ідей, світогляду, емоційного досвіду, тим самим посилюючи зв'язок між твором і його творцем.

По-друге, наявність зображення автора виконує маркетингову функцію. У сучасному просторі автор часто стає брендом. Його впізнаваність, публічний образ, репутація можуть впливати на рішення читача придбати книгу. Таким чином, портрет на палітурці сприяє формуванню довіри та зацікавленості.

По-третє, це може свідчити про авторську присутність у тексті. Особливо в поезії, мемуаристиці, есеїстиці чи публіцистиці образ автора тісно пов'язаний із змістом твору. Портрет підсилює відчуття автентичності, ніби запрошує читача до діалогу з живою особою.

По-четверте, портрет виконує ще й символічну функцію – він підкреслює культурний статус автора, його значущість у літературному каноні. Таким чином, активна участь перекладача у всіх етапах підготовки видання спрямована на збереження авторської цілісності та повноцінну презентацію твору читачеві.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення та розв'язано наукове завдання щодо цілісного осмислення творчого доробку Рауля Чілачави в контексті еволюції українсько-грузинського міжлітературного діалогу. Проведене комплексне дослідження дозволило сформулювати такі висновки:

1. У результаті розгляду еволюції міжлітературного діалогу наукових підходів у галузі літературознавчої компаративістики та перекладознавства, визначено такі теоретико-методологічні засади дослідження: *Діалогічна парадигма як основа культурного буття*. Встановлено, що в умовах глобалізації діалог постає не лише як форма комунікації, а як онтологічна категорія «співбуття» (за М. Гайдеггером) та спосіб подолання «прірви нерозуміння» (за Г.-Г. Гадамером). Обґрунтовано, що сучасний літературний процес відійшов від монологізму на користь діалогічної моделі, де національна культура пізнає свою самобутність лише через взаємодію з «Іншим». Міжлітературний діалог визначено як складну систему міжсуб'єктних відносин, що формує спільний герменевтичний простір для самопізнання та взаємозбагачення літератур. *Концепція мультикультуралізму та «інтеграції без асиміляції»*: Визначено, що мультикультуралізм у літературознавчому дискурсі виступає як інтертекст (матриця взаємодії), де різні етнічні, соціальні та культурні наративи співіснують на засадах рівноправності. На основі праць Ч. Тейлора, Б. Пареха та С. Бенхабіб обґрунтовано, що ідентичність митця формується через інтерсуб'єктивність – постійний діалог із «значущими іншими», що веде до становлення гібридної ментальності. *Транскультуралізм як стратегія подолання детермінізму*: Обґрунтовано, що на відміну від статичного мультикультуралізму, транскультуралізм (М. Епштейн, Ф. Ортис) визначається як сфера «супракультурної творчості». Він базується на принципах трансгресії (виходу за межі «вродженої» культури) та гібридності. Культурна ідентичність митця

розглядається не як фіксована даність, а як динамічний проект, що формується у процесі неокультурації – творення нових смислових конфігурацій на перетині кордонів. *Переклад як «культурний трансфер» та інтерпретаційна стратегія:* Доведено, що відповідно до «культурного повороту» (С. Басснетт, А. Лефевр), переклад виходить за межі лінгвістичного перекодування і стає актом культурного переписування. Застосування теорії культурного трансферу (М. Еспань, І. Лімборський) дозволяє аналізувати переклад як процес трансляції цілісних систем національних символів, де успіх взаємодії залежить від готовності реципієнта прийняти «чужий» досвід. *Імагологічний вимір та подолання «коду полярності»:* Проаналізовано, що категорії «свій – чужий» – взаємопроникні світи. Сучасні компаративні студії базуються на принципах толерантності, де «чужа» культура перестає сприйматися як ворожа, трансформуючись у категорію «іншого». Це сприяє подоланню культурних конфліктів та зміцненню національної ідентичності через пізнання інокультурного досвіду.

2. Простеживши розвиток українсько-грузинського діалогу виокремлюємо основні етапи та вектори: 1) Етап формування та «подвижництва» (1920–1930-ті роки) – постать Наморадзе, обмін візитами театрів («Березіль» у Тбілісі) та перші прямі переклади. 2) Створення «Грузинського тексту» в українській поезії: Павло Тичина, Микола Бажан, Максим Рильський; 3) Літературне краєзнавство та пошук спільних топосів — важливу роль відіграв Дмитро Косарик, який віднайшов у Миргороді могилу та архівні свідчення про перебування Давида Гурамішвілі в Україні. Це перетворило постать грузинського поета на символ спільної історичної долі – «співця братнього єднання». 4) Друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.: Модифікація парадигми: Від ідеології до солідарності. Від офіційних «Декад дружби народів» діалог перейшов до глибинної інтелектуальної взаємодії. Тема визвольної боротьби: У творчості І. Драча, Р.

Лубківського, С. Йовенко та Р. Чілачави Грузія постає як простір, споріднений з Україною в прагненні до незалежності. Афористичний вислів І. Драча – *«Об тебе, Грузіє, зіпрусь, зіприся й ти на Київ!»* – став формулою стратегічної підтримки. Наукова рецепція: Становлення грузинської україністики (О. Баканідзе) та української картвелології. Створення клубів та кафедр (Тбіліський університет) піднесло діалог на фаховий рівень.

3. Проаналізувавши доміанти та моделі формування творчої особистості Рауля Чілачави та їх репрезентацію, виділяємо три ключові види становлення етностціональної ідентичності: базову (модель ґрунтується на об'єктивних чинниках та первинній соціалізації), інтеграційну (модель активувалася після переїзду до Києва у 1967 році та є результатом свідомого інтелектуального та емоційного вибору) та культуртрегерську (опинившись у ролі представника одразу двох культур на теренах зони принципово іншої ментальності та, відповідно, ідентичності).

4. Здійснивши імагологічну інтерпретацію топосу України в поезії Р. Чілачави з'ясовано, що одним із провідних способів творення біполярності є актуалізація мотиву повернення (блудного сина), який структурує просторово-часову модель поетичного світу. У цьому контексті образ Грузії функціонує як сакралізований тоpos (дім, рай, едем), тоді як перебування в іншому культурному просторі (Україні) спричиняє ефект роздвоєності, внутрішнього конфлікту та водночас відкритості до Іншого. Виявлено, що система символічних образів (дім, дорога, кінь, сад, журавель, лоза) виступає ключовим механізмом репрезентації біполярної моделі світу. Зокрема, образ дому/диму відтворює стан гармонії або руйнації національного буття; образ коня поєднує стихійність і контроль, життя і смерть, індивідуальну свободу та історичну пам'ять; образ журавля актуалізує опозицію «батьківщина – чужина» через мотив туги і повернення. Особливого значення набуває міфологема саду, яка постає універсальним образом-символом,

що інтегрує у собі різні рівні смислу: космогонічний, духовний, культурний та особистісний. Сад у поезії Чілачави функціонує як модель світу, простір гармонії (рай/едем), пам'яті, любові та творчості, а також як маркер національної ідентичності. Водночас його руйнація символізує втрату духовних орієнтирів і розрив із традицією. Інтертекстуальність у поетичному доробку Рауля Чілачави постає як комплексний, багаторівневий механізм організації тексту, що реалізується через систему цитат, алюзій, епіграфів і жанрових маркерів. Вона забезпечує не лише зв'язок із попередньою традицією, а й активне переосмислення культурної спадщини, формуючи нові смисли. Завдяки цьому поезія митця функціонує як відкритий семіотичний простір, у якому перетинаються різні епохи, культури й дискурси, а читач стає співтворцем інтерпретації.

5. Розкриваючи перекладацькі коди та особливості рецепції критичного осмислення української і грузинської класичної літератури в доробку Р. Чілачави, встановлено, що перекладацькі коди Чілачави ґрунтуються на пріоритеті ідейно-естетичної адекватності. Перекладач вдало балансує між доместикацією (адаптацією до грузинської версифікації) та форенізацією (збереженням етномаркованих одиниць). Це дозволяє зберегти «інакшість» оригіналу, не перешкоджаючи його безпосередньому художньому впливу.

Доведено, що Чілачава досягає високого рівня еквівалентності через глибоке знання внутрішньої форми першотвору. Відтворення «зовнішньої матриці» (рими, строфіки, метра) відбувається не шляхом механічного копіювання, а через пошук ритмо-інтонаційних аналогів у грузинській мові, що забезпечує природне звучання перекладу при збереженні авторської індивідуальності (шевченківської асиметрії чи франківського сонетизму).

Особливістю перекладацького коду автора є високий ступінь суб'єктивної залученості – «пієтету» до автора. Вибір текстів для перекладу (зокрема

діаспорної літератури та інтимної лірики) свідчить про те, що акт перекладу для Р. Чілачави є формою духовного самозвіту та медіації, де особистий досвід митця-білінгва стає інструментом глибинної інтерпретації національних кодів обох народів.

6. Розглянувши автопереклад як форму реалізації інтерсуб'єктивного поля творчості митця виявлено, що автопереклад у доробку Р. Чілачави постає як акт білінгвального самопроектування, у якому межа між «своїм» та «чужим» остаточно нівелюється. Зміна напрямку перекладацьких зусиль – від засвоєння українського простору до трансляції українського інтелектуального досвіду в Грузію – підкреслює статус автора як транскультурної особистості. У цьому контексті переклад есеїстики грузинською є не просто мовною операцією, а актом духовного повернення до витоків через призму набутої української ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович, Д. (1993). *Українська культура*. . К.
2. Астафєв, О. (2005.). Символіка природи в поезії Ліни Костенко. *Слово і час*, №6, С.53.
3. Баканідзе, О. (2009). *Собор мудрості : Київський університет - просвітитель грузинських студентів*. Тбілісі: Тбіліський держ. ун-т ім. Ів. Джавахішвілі ; Ін-т Україністики.
4. Бакула, Б. (2002). Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики . *Слово і Час*(№ 3.), С.50-58.
5. Бакула, Б. (2008). У напрямі до інтегральної компаративістики . В Б. Бакула, *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* (стр. С. 503-515). Київ: Києво-Могилян. акад.
6. Бакула, Б. (2008). *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* . К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».,.
7. Бацевич, Ф. (2007). *Словник термінів міжкультурної комунікації*. Київ: Довіра.
8. Бацевич, Ф. С. (2004). *Основи комунікативної лінгвістики*. Київ:: Академія.
9. Бельська, Т. В. (2013). Глобалізація як фактор трансформації владно-суспільних відносин. *Публічне управління: теорія та практика.*(Вип. 1), стр. С. 72-78.
10. Білецький, О. (1966). *Зібрання праць: В 5т. (Т. 3)*. К.
11. Блум, Г. (2007). *Західний канон: Книги на тлі епох*. Київ.
12. Бондаренко, С. (1 листопад 2001 г.). Ностальгія за письменницьким братерством. *Київські відомості*, стр. с.10.
13. Бондаренко, С. Ф. (Октябрь 2002 г.). Рауль Чилачава – грузин, родившийся в один день с государством Израиль и ставший известным украинским поэтом. «Еврейский обозреватель»19/38.
14. Брижицька, С. (б.д.). Якщо у вічності є дух, то цей дух – Шевченко. .
Получено из [http://shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/327/blog/1/%C2%ABYAkshcho-u-%D1%96chnost%D1%96-ie-duh-to-tsey-duh-%E2%80%93-Shevchenko!%C2%BB\]](http://shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/327/blog/1/%C2%ABYAkshcho-u-%D1%96chnost%D1%96-ie-duh-to-tsey-duh-%E2%80%93-Shevchenko!%C2%BB)
15. Бровко, О. О. (2012). *Основи компаративістики: навч.-метод. посіб.* Вид-во ДЗ.
16. Будний, В. (2008). *Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл.* Київ: КиєвоМогилянська академія.
17. Будний, В. І. (2007.). *Порівняльне літературознавство: (у 2-х частинах)*. Львів: Львів: ЛНУ імені Івана Франка.

- 18.Веллек, Р. (2009). Криза компаративістики. В Д. Наливайко, *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська Академія".
- 19.Вальденфельс, Б. (2004). *Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого*. . Київ: ППС.
- 20.Войтенко, Л. (11 березня 1988 г.). Немає крони без коріння . *Робітнича газета*, стр. 3.
- 21.Войтович, В. (2005). *Українська міфологія* . Київ: Либідь.
- 22.Волинський, П. (1956). Поетична майстерність І. Франка. *Вітчизна*(№ 8.), 141.
- 23.Волков, А. (2001.). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври.
- 24.Галата, С. (10 09 2012 г.). Не можна думати тільки про хліб насущний. *Освіта України*(№ 37), С. 91-92.
- 25.Гатальська, С. (2005). *Філософія культури*. К.
- 26.Гатненко, А. (17 січень 2003 г.). Я розриваюсь між двома столицями – Тбілісі й Києвом.... *Хрещатик*.
- 27.Гашицький, К. (1998). *Шляхи Рауля Чілачави*. К.
28. Гнатюк, Н. (6-12 березня 2008 г.). Голос душі Олеся Гончара.
- 29.Гольтер, І. М. (2019). Мультикультуралізм у літературі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 30(69)(№ 2 Ч. 2), 64-67.
- 30.Горощенко, Т. В. (2007–2008). Міжкультурна комунікація в перекладі. *Українська орієнталістика : [збірник наукових праць]*. (Вип. 2–3.), 57-60.
- 31.Гриценко, О. (2001). *Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад полікультурності в системі середньої освіти України. Аналітичний огляд та рекомендації* . Київ, Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад полікультурності в системі середньої освіти України. Аналітичний огляд та рекомендації : УЦКД.
- 32.Грицик, І. (1999). Летіла зозуля та й стала кувати.... *Культура слова*(Вип.52.), С. 30-33.
- 33.Грицик, Л. (б.д.). Українознавство в Грузії: шляхи розвитку, проблеми, перспективи.
- 34.Грицик, Л. (2009). Грузинська україністика: інтелектуальнийсвіт Отара Баканідзе. *Українознавство*.(1), 48-50.
- 35.Грицик, Л. (2010). *Українська компаративістика: концептуальні проєкції*. Донецьк: Юго-Восток.
- 36.Грицик, Л. (2014). Плюралістична парадигма грузинської шевченкознавчої компаративістики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*(40), 324-334.

37. Грицик, Л. (2019). Моделі грузинської україністики: Отар Баканідзе. *Слово і час*, 113-119.
38. Грицик, Л. В. (2002). Українознавство в Грузії: шляхи розвитку, проблеми, перспективи. *Українознавство*(№ 4(5).), 250-252.
39. Гром'як, Р. Т. (2006). *Літературознавчий словник-довідник*. ВЦ «Академія».
40. Гром'як, Р. (2002.). *Літературознавча компаративістика : навч. посібн.* Тернопіль : ТДПУ.
41. Гадамер, Г. (2001.). Різноманітність мов і розуміння світу. В *Герменевтика і поетика: Вибрані твори / пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір та ін.* (стр. 288 с.). К.: Юніверс.
42. Давіденко, Н. О. (2016). Переклад як діалог культур. *Вісник Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.*, 25-28.
43. Дей, О. (1995). *Іван Франко і народна творчість*. К.: Дніпро.
44. Демська-Будзуляк, Л. (2020). Компаративні студії та новий історизм. В *Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України* (стр. 633с.). Київ.
45. Джангужин, Р. (23 серпень 2001 г.). Поетичний «Серпень» Рауля Чілачави. *Дзеркало тижня*(№32-33).
46. Дзюба, І. (2001). Культури не ворогують. Але ворогують культуртрегери. *Україна-Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин.*(Розділ V.), С. 265-333.
47. Дзюба, І. (2008). Глобалізація і майбутнє культури. *Слово і Час*(№ 9.), С. 23-30.
48. Дизерінк, Г. (2011). Имагологія та питання етнічної ідентичності (І. Олійник, Пер.). *Літературна компаративістика. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми*(Ч. 2,), с. 382–395.
49. Динь, О. (. (2007). "Заповіт" Шевченка у перекладі Рауля Чілачави. *Шевченкознавчі студії*(9), 114-118.
50. Динь, О. (2013). Поезія Рауля Чілачави: між своїм і чужим. *Літературознавчі студії*(37. частина 1), 223-229.
51. Динь, О. (2023). Перекладацький бриколаж:.. *Східні мови та літератури. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*(1(29)), 63-67.
52. Динь, О. (2024). VIII Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю. Питання Сходознавства в Україні. *Інтертекстуальність діалоговості: алюзія (на матеріалі творчості Р. Чілачави).*, (стр. 20-22). Харків.

53. Динь, О. (2024). V Міжнародної науково-методичної конференції “Сходознавство. Актуальність та перспективи. Інтертекстуальність діалоговості: цитата (на матеріалі творчості Р. Чілачави), (стр. С.71-73). Харків.
54. Динь, О. (2025). Грузинські мотиви в творчості українських поетів першої половини ХХ ст. *Вісник науки та освіти. Серія "Філологія"*(№7(37)2025), 275-290.
55. Динь, О. В. (2014). Моделі конструювання ідентичності (на матеріалі Р. Чілачави). *Fenomen pogranicz kulturowych: wspolczen snetendencie. Zbior prac naukowych.*, Т.VI., Р. 113-119.
56. Динь, О. В. (2015.). Імагологічна візія України у творчості Рауля Чілачави. *Літературознавчі студії. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка.*(вип.43(1).), С.189-197.
57. Дроздовський, Д. (2011). Очима багатьох культур: концептуальні проєкції // . – 2011. -. *Всесвіт*(№ 5/6), С.253-256.
58. Єременко, О. (13–15 квіт. 2011 р г.). Художній образ в парадигмі полікультурної рецепції. *Культурно-історична спадщина Польщі та України як чинник розвитку полікультурної освіти : зб. наук. пр. Міжнар. наук.-практ. конф.*, С. 371–378.
59. Загул, Д. (1924). Рима в «Кобзарі» Т. Шевченка. *Шевченківський збірник*, С. 110.
60. Зарубіна, З. В. (2007). Відмінність між перекладом та автоперекладом. *Вісник Харківського національного автомобільно-транспортного університету.*(37).
61. Зорівчак, Р. П. (1989). *Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози.* Львів: Вид-во при Львів. ун-ті.
62. Іванюш, І. (2025). Цитата як засіб інтертекстуального зв'язку, її класифікація. *Синопис: текст, контекст, медіа*(31(1),), с. 33–42.
63. Ікалюк, Л. (2019). Алюзія як засіб реалізації категорії інтертекстуальності в романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Актуальні питання гуманітарних наук, том 1*(Вип 26), 100-105.
64. *Історія української літератури: В двох томах.* (Т. 2). (1988). К.
65. Йовенко, С. (1984). *Час любові.* К.
66. Касперський, Е. (2006). Про теорію компаративістики. В Д. Уліцька, *Література. Теорія. Методологія* (стр. 9-28). Київ: Києво-Могилянська Академія.
67. Кабаченко, І. Л. (2021.). Міжкультурна комунікація в перекладі. Актуальні проблеми та методики навчання перекладу : тези доп. ХІ наук. конф., м. 15–16 квіт. 2021 р., . (стр. С. 29–30.). Харків, Дніпро,.

68. Кальниченко, О. (2011). Автопереклад як перекладознавча проблема. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету: Міжмовна та міжкультурна комунікація*, Т. 1(№ 1.), С. 37-45.
69. Клименко, Л. В. (2015). Художній переклад як вид міжкультурної комунікації в контексті євроінтеграції. *Літературознавчі студії*(Вип. 1(1).), С. 228–235.
70. Костенко, Г. (2011). *Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс: Монографія*. Запоріжжя: ЗНТУ.
71. Костенко, Н. (2015). *Строфіка Т.Г. Шевченка періоду перших років заслання (1847-1850)* (изд. Вип. 18.). Получено из philology.knu.ua/files/library/lit_st/40-1/50.pdf
72. Ковалевський, В. (1960). *Ритмічні засоби українського літературного вірша*. К.
73. Ковтун, О. (4 грудень 2020 г.). Сергій Борщевський: «Перекладач не повинен перекладати того автора, який йому не близький». *Українська літературна газета*(ч. 24 (290),).
74. Козлик, І. (2009). Проблема літературознавство. *Питання "літературознавство і мультикультуралізм" у площині методологічної та теоретичної рефлексії*(78), 135-144.
75. Козлик, І. В. (2007.). *Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія*. . Івано-Франківськ,, .
76. Колегаєва, І. М. (1996.). Мегатекст як вияв комунікативної гетерогенності цілого завершеного тексту. *Мовознавство*.(№ 1.), С. 25–30.
77. Кондратьєва, Т. (2015). Мистецтво у дискурсі транскультуралізму (на прикладі оповідання Харукі Мураками «Друге пограбування булочної»). *Наукові записки Національного університету "Острозька академія, Серія «Філологічна»*(Вип.54), pp. 187-190.
78. Корнійчук, В. (2004.). *Ліричний універсум Івана Франка: горизонт поетики*. Л.: Львівський національний університет ім. І. Франка.
79. Косарик, Д. (1951). *Давид Гурамівілі. Нарис про життя і творчість*. Київ : Держлітвидав.
80. Костенко, Н. (2008). Художність як критерій оцінки літературного твору та його перекладу. *Філологічні семінари : зб. наук. пр. Літературна критика і критерії художності*(Вип. 12.).
81. Костенко, Н. (2015.). Строфіка Тараса Шевченка як версифікаційний феномен романтичної творчості . *Шевченкознавчі студії*.(Вип. 18.), С. 65-75.
82. Кравченко, С. (2013). Художній переклад як діалог культур: семантично-експресивна співвідносність лексичних еквівалентів у польських

- перекладах української поезії (на матеріалі часопису «Biuletyn Polsko-Ukraiński»). «Філологічні науки. Літературознавство». (№3), 57-63.
83. Кристева, Ю. К. (2004). *Самі собі чужі*. К.: Основи.
84. Кузенко, Г. (2017.). Культурологічний аспект перекладу у міжмовній комунікації. . *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*(№ 2(2).), С. 22–26.
85. Кухалашвілі, В. (4 березень 1981 г.). Саповнела Рауля Чілачави. *Комсомольское знамя*, стр. 4.
86. Кучера, А. Л. (2012). Переклад у межах порівняльного літературознавства. Поезії Гюго в перекладі В. Щурата. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, 132-138.
87. Кшевецький, В. (2012). *Порівняльне літературознавство : Навчально-методичний посібник*. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д.Г.
88. Ласло-Куцюк, М. (1983). *Засади поетики*. Бухарест: Критеріон.
89. Ланова, В. (2019). Від японського до мультикультурного роману (творчість К. Ішігуро). *Записки з романо-германської філології*. . (№ 1 (42).), С. 162–170.
90. Лановик, З. (2002). *Художній переклад як проблема компаративістики*. Тернопіль: РВВ ТДПУ.
91. Лановик, М. (2006). *Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції*. Тернопіль: РВВ ТНПУ.
92. Лімборський, І. (2016). Культурний трансфер філософської естетики Гегеля в українській літературно-критичній думці першої половини ХІХ століття. *Слово і час*.(№ 9.), С. 3–12.
93. Лімборський, І. (2025). Національне і транснаціональне в контексті літератури. Всеукраїнська наукова конференція (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали. (стр. 67-70). Дніпро : Тріменс ЛТД.,
94. Малишко, А. (1970). *Твори: В 10 т.* (Т. 1). К.
95. Малишко, А. (1972). *Твори: В 10 томах* (Т. 1). К.
96. Мід, Д. Г. (2000). *Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхсвіориста I Пер. з англ, та передмова Т. Корпало*. К.
97. Мороз, Л. (1988.). Меня любовь на крыльях поднимает. *Радуга*.(№5), стр. С. 139.
98. Мушкудіані, О. (1 березень 1985 г.). Син двох культур. *Радянська освіта.*, стр. с.3.
99. Мушкудіані, О. (1999). Деякі аспекти дослідження грузинського і українського романтизму в контексті світового. *Вісник (Літературознавчі студії) Міжнарод. ін-ту лінгвістики і права*(1), С. 57–65.
100. Мушкудіані, О. (2005.). *За горами гори*. К.
101. Мушкудіані, О. (2006). *Грузинська світлиця Івана Франка: Монографія*. (КиМУ, Ред.) К.

102. Мchedладзе, І. (2015). Рефлексії художніх образів Кавказу та Прометея в українській літературі. *Шевченкознавчі студії*(18 (2015):), 363-370.
103. Нагорна, Л. (2002). *Національна ідентичність в Україні*. К.: ІПіЕНД.
104. Нагорна, Л. (2008). *Регіональна ідентичність: український контекст*. К: ІПіЕНД імені І.Ф.Кураса НАН України.
105. Надута, Т. В. (2012). Транскультурна модель сучасної сіно-американської літератури : Теоретичний аспект . *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*(№ 1 (3)), с.133-139.
106. Наливайко, Д. (2006). *Теорія літератури й компаративістика*. . К.: Києво-Могилянська академія.
107. Наливайко, Д. (2006). Літературна імагологія: предмет і стратегія . В *Теорія літератури й компаративістика* (стр. с. 347.). Київ: Києво-Могилянська академія.
108. Наливайко, Д. (2007). Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції. *Слово і час*(5).
109. Наливайко, Д. С. (2009). *Національні варіанти літературної компаративістики: монографія*. Стилос.
110. Некряч, Т. Ч. (2008). *Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів*. Вінниця: Нова книга.
111. Новицький, О. (1968). *«Райдужними мостами»*. К.
112. НСПУ. (2023). У Тбілісі презентували двомовну збірку віршів Тараса Шевченка «Думи мої...». Получено из <https://nspu.com.ua/novini/u-tbilisi-prezentovali-dvovovnu-zbirku-virshiv-tarasa-shevchenka-dumi-moi/>
113. Оржицький, І. О. (2016). *Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках ХХ століття*. Х: Майдан.
114. Павук, О. (22 06 2008 г.). В мире иллюзий Рауля Чилачавы. . *Балтийский курс*. Получено из https://www.baltic-course.com/rus/business_people/?doc=2659
115. Пажо, Д.-А. (2011). Від культурних кліше до імажинарного . *Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми (В. Баняс, Пер.)*., Ч. 2, с. 396–430.
116. Панів, Л. (1960). *З плугом*. К.
117. Первушина, Л. (2010). Описуючи її життя: експериментальна автобіографічна творчість сучасних письменниць США. *Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіографічного письма : зб. наук. пр*(Вип. 7.).

118. Переломова, О. (б.д.). Феномен мовної картини світу Рауля Чілачави в українському художньому дискурсі. Получено из <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/3717/1/Perelomova.pdf>
119. Пермінова, А. (2005). Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції “Каразінські читання: Людина, мова, комунікація”. *Перекодування при поетичному перекладі (на прикладі 19-го та 12-го сонета У. Шекспіра)*. Харків: Вид-во ХНУ.
120. Піндосова, Т. (2015). Цитата як форма «чужого слова». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*(Випуск 55).
121. Піхманець, Р. (1998). Міфологічні основи художнього мислення В. Стефаника. *Краківські українознавчі зошити*.(Т.УІІ-УІІІ).
122. Погинайко, О. (2007). Автопереклад як особливий вид перекладу. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки.*, 72, С. 78–99.
123. Поляруш, Н. (2022). *Літературна компаративістика: навчально-методичний посібник*. Вінниця.
124. Посли приходять і йдуть, а Чілачава залишається. (б.д.). Получено из <http://latvia.mfa.gov.ua/ua/press-center/publications/134-posli-prihodyaty-i-jduty-a-chilachava-zalishajetysya>
125. Приймачок, О. (2014). Український компонент російськомовного перекладу поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». *Типологія та функції мовних одиниць : наук. журн.*(№2).
126. Приходько, В. (2024). Методологічні засади сучасного дискурсу літературної компаративістики. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*(1), 26-31.
127. Приходько, В. (2025). Культурний трансфер-художній переклад-міжкультурний діалог. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*(2).
128. Приходько, В. Б. (березень. 2019. г.). Художній переклад як національнокультурний діалог. . *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*.(Вип. 5(73).), С. 81–83.
129. Приходько, В. Б. (2020). Роль перекладача в міжкультурному діалозі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*.(9(77).), 64–66.
130. Прокопець, М. (2012.). Інтертекстуальність та алюзія: особливості прояву та виявлення (на матеріалі англomовного комерційного рекламного дискурсу). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*(№ 6.), 183–186.
131. Пупурс, І. (2020). Імагологічний метод. *Методології сучасної літературної компаративістики*Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Сиваченко Г., С. 59–107.

132. Пухонська, О. (2012). Цитата як форма інтертекстуальності. *Вісник Черкаського університету*(№ 38 (251)).
133. Радчук, О. (2012). Переклад і множення образу: жито-золотунці (Р. Бернз – В. Мисик – М. Лукаш). *Studia in honorem : наукові записки*. (104), С. 294–298. .
134. Ращенко, А. (18 жовтень 2012 г.). Зустріч з Раулем Чілачавою в Інституті філології. Київ. Получено из <https://knu.ua/news/3894>
135. Ращенко, А. (22 січень 2013 г.). Поет і перекладач, і дипломат Рауль Чілачава. *Газета КНУ імені тараса Шевченка*.(№1-2), стр. с.8.
136. Ребрій, О. В. (2016). *Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов*. Харків,.
137. Рильський, М. (1983). *Твори: В 12 т.* (Т. 2). К.
138. Рікер, П. (2002). *Сам як інший / [пер. з фр. Віктора Андрушка, Олени Сирцовой]*. . К.: Дух і літера.
139. Романенко, О. (2016 р). Ідентичність нації та тексту: як сучасна українська література формує інтенсивні образи національної ідентифікації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*(№ 7,), 112-120.
140. Руда, Н. (2009). *Мовна репрезентація категорії демінутивності: універсальне та ідіоетнічне : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16*. Київ.
141. Савицька, О. В. (2011.). *Етнопсихологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* К.: Каравела,.
142. Сандюк, Л. О. (2012). *Основи культурології* . Київ: Центр учбової літератури.
143. Сverbілова, Т. (2019). Дискурс транскulturації та культурної гібридності в системі постколоніальних студій як предмет літературної компаративістики. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*.(35.), стр. с. 318-336.
144. Свиридецька, І. В. (б.д.). Алюзія як стилістичний засіб реалізації авторської інтенції. Получено из https://www.rusnauka.com/6_PNI_2012/Philologia/2_101350.doc.htm
145. Семен, Г. Я. (2015). Парадокс у сонетах В. Шекспіра. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія., том 2*(№ 15), 132-134.
146. Сиваченко, Г. (2019). Культурний трансфер - нова компаративістична методологія вивчення взаємодії культур. *Слово і час*, 70-81.
147. Скорина, Л. (2020 .). Теорія ієтертекчтуальності: витоки, здобутки, проблеми. *Методології сучасної літературної компаративістики: збірка*

наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

148. Скрильник, С. (2013). Інтерферентність як перекладознавча категорія. . *Studia in honorem : наукові записки.*(116), С. 346–349.
149. Сміт, Е. Д. (2010). *Культурні основи націй*. К: Темпора.
150. Содомора, А. (2000). *Sub aliena umbra. Під чужою тінню*. Львів: Літопис.
151. Степико, М. Т. (2011). Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ. Получено из <http://www.uk.xlibx.com/4mehanka/26733-1>
152. Стріха, М. (2006). Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. . *Факт – Наш час*,, 344 с. .
153. Сюта, Г. (2013). Цитата у діаспорному поетичному тексті. *Наукові записки НДУ ім. М.Гоголя. Серія «Філологічні науки»*,. Кн.2., С.150-154.
154. Тарас Шевченко і Грузія. (2007). Получено из <https://who-is-who.ua/main/page/mostigruziia2007/70/236>
155. Тейлор, Ч. (2004). *Мультикультуралізм і «політика визнання»*. Київ,.
156. Тетеріна, О. (2018). Українська перекладознавча думка другої половини ХІХ – початку ХХ ст. у проекції сучасної компаративістики. *Слово і Час*.(3), С. 45–58. .
157. Тичина, П. (1990). *Поезії*. Київ.
158. Тичина, П. (б.д.). Надівайте корони і йдіть. Получено из poetry.uazone.net/default/pages.phtml?place=tychina&page=tychin78
159. Ткачівська, М. Р.-т. (2021). *Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі : дис. ... д-ра філол. наук 10.02.16 – перекладознавство*. Івано-Франківськ, Харків.
160. Требін, М. П. (2014). Транскультурація як шлях до єдності сучасного суспільства. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*.(20.), С.15-20.
161. Фінкель, О. М. (1929). Г.Ф. Квітка-Основ'яненко – перекладач власних творів. В О. М. Фінкель, *Квітка-Основ'яненко: Зб. на 150-річчя народження*. (стр. 107-132). Х.
162. Франко, І. (1950). *Із секретів поетичної творчості*. (Т. 1). К.
163. Франчук. (2013.). Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології . *Житомирські літературознавчі студії*.(Вип. 7), С. 152-157.
164. Хайдеггер, М. (2003). *Бытие и время: [пер. с нем. В.В. Бибихина]*. Харьков: Фолио.
165. Халимоненко, Г. (21 лютий 1985 г.). Окриленість: про перекладацьку діяльність Р. Чілачави. *Літературна Україна*., стр. с.5.

166. Халимоненко, Г. (16 лютого 2002 г.). Мозаїка прекрасних творців і імен. *Київський вісник*.
167. Христич, Н. С. (2020). Тези II Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 3 грудня 2020 р. *Переклади української художньої літератури закордоном як важлива складова мовної картини світу*. (стр. 340-343). Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі.
168. Цяпа, А. Г. (2006). *Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (У. Самчук, Е. Канетті)*. Тернопіль.
169. Чілачава, Р. (1972). *Саповнела – квітка щастя. Поезії. Авторизований переклад*. Київ.
170. Чілачава, Р. (1984). *Іверійське тяжіння*. . К.
171. Чілачава, Р. (2001). Без циркуляції думок, ідей, образів культура неможлива // – К., 2001. –]. *Арт – панорама*. (№ 11(16)).
172. Чілачава, Р. (16 травень 2013 г.). «Я – грузинський поет, який вміє писати ще й українською» . *Час і події*.
173. Чала, Ю. (2006). *Відтворення культурно-маркованих знаків Вікторіанської доби в українських перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16*. Київ.
174. Чілачава, Р. (1990). *Знак зодіака*. Москва: Молодая гвардия.
175. Чілачава, Р. (1986). *Причетність*. Київ: Радянський письменник.
176. Чілачава, Р. (21 квітня 1987 г.). Від серця до серця. *Правда України*, 3.
177. Чілачава, Р. (1994). *Український сон [Текст] : поезії, переклади*. Харків: Прапор.
178. Чілачава, Р. (1995). *Грузинська класична поезія в українських перекладах (на матеріалі творчої практики М.П.Бажана)*. К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка.
179. Чілачава, Р. (2002). *Дві столиці*. Київ: Академія.
180. Чілачава, Р. (2003). *Amore, more, ore...: поезії. Маргіналії. Есе*. К.: Юг.
181. Чілачава, Р. (2005.). *Велика трійця*. К.
182. Чілачава, Р. (2012). *Світло самотньої зірки: Вибрані поезії та переклади: У 2 кн*. Київ: Укр.письменник.
183. Чілачава, Р. (2026). Під Мтацміндським місяцем віє вітер з України. из
Получено
<https://www.facebook.com/olenka.zmiuthka/posts/2787068264969285/>
184. Чілачава, Р. Ш. (1990). *Два голоси : Поезії : [Авториз пер. з груз.]*. Київ: Молодь.
185. Чорновол-Ткаченко, Р. С. (2009). Роль інтертекстуальності в іншомовному спілкування фахівців у сфері державного управління. *Теорія та практика державного управління: зб. наук. пр.*(Вип. 1 (2)).

186. Шаповал, М. (2009). Подолання синкретизму у стилістичній інтертекстуальності : розмежування понять цитата, алюзія, ремінісценція Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Літературознавств. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Літературознавство*(27).
187. Шаповал, М. І. (2009). *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. : Автограф*,. Київ.
188. Шаховський, С. (1956.). *Майстерність Івана Франка*. К: Наукова думка.
189. Шаховський, С. (1967). *П. Тичина*. К.
190. Шевченко, Т. (1987). *Думи мої... /українською та грузинською мовами, переклад Р. Чілачав*.
191. Шевченко, Т. (1989). *«Заповіт» мовами народів світу* . К: Наук.думка,.
192. Шерех, Ю. (1993). Етюди про національне в літературах сучасності . *Сучасність*.(№ 4.), С. 68-94.
193. Шинкарук, В. (2002). *Філософський енциклопедичний словник* . Київ: Абрис.
194. Штепуляк, О. С. (2016). Міжкультурні аспекти перекладу та їх роль у фаховій підготовці майбутніх перекладачів. *Молодий вчений*(№ 4.1(31.1)), С. 110–113.
195. Ajtony, Z. (2017). Taming the Stranger: Domestication vs Foreignization in Literary Translation. *Acta universitatis sapientiae, philologica*, Vol. 2(no. 9.), P. 93-105.
196. Asadchykh, O. D. (2024). Transformation of I. Franko's poetic forms of withered leaves in Raul Chilachava's translation. *The World of the Orient*, (No. 4).
197. Bandin, E. (2015). The role of self-translation in the colonization process of African countries. . *Estudios Humanísticos Filología*, pp. 35-53.
198. Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du Texte. Éditions du Seuil*.
199. Bassnett, S. (2013). The self-translator as rewriter. В А. Cordingley, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (стр. pp.13-27.). London:: Bloomsbury, .
200. Bassnett, S. L. (1990). Proust's Grandmother and the Thousand and One Night: The „Cultural Turn“ in Translation Studies. Introduction. В *Translation, History and Culture* (стр. 133p). London: New York : Pinter Publishers.
201. Benhabib, S. (2002). *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton University Press.
202. Benitez, E. (1997). *Proceedings of the Pacific Rim Conference in Transcultural Aesthetics*. Sydney.

203. Berry, J. (1994). Acculturative Stress. *Psychology and Culture*.
204. Berry, J. (2002). *Cross-cultural psychology*. Cambridge University Press.
205. Bertens, H. a. (1997). *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*. Amsterdam.
206. Bhabha, H. .. (2008). Culture's in-between. *Questions of Cultural Identity* , P. 53-60.
207. Bhabha, H. (1994.). *The Location of Culture* . London: Routledge.
208. Birden, L. M. (2002). Triolet as Translator. *Equivalences*(28- 2:), 31 – 53.
209. Blake, D. (2007). *Transcultural Japan. At the Borderlands of Race, Gender and Identity*. London: Routledge.
210. Bloom, H. ..-:. (1975). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
211. Bokszański, Z. (2005). *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN,.
212. Сидоренко, Г. (1980). *Від класичних нормативів до верлібру*. К.
213. Славутич, Я. (1964). *Шевченкова поетика*. Славута: ЕДМОНТОН:.
214. Demroasch, D. (2009). How to Read World Literature. В D. D, *How to Study Literature*. Oxford: Wiley-Black Well.
215. Ďurišin, D. T. (1984.). *heory of Literary Comparatistics*. . Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
216. Epstein, M. (January 2009. г.). Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism . *The American Journal of Economics and Sociology*. , Volume 68 (Issue 1), P. 327–351.
217. Erikson, E. (1950 p.). *Childhood and Society*. New York.
218. Erikson, E. (1959). *Identity and the Life Cycle*. Publisher, International Universities Press.
219. Erikson, E. (1968). *Identity Youth and Crisis*. W. W. Norton & Company).
220. Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris.
221. Gardiner, H. W. (2008). *Lives Across Cultures : Cross-Cultural Human Development*. Boston: Pearson Education.
222. Genette, G. .. (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil,.
223. Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
224. Genette, G. I. (1966). *Figures*. Paris: Seuil.
225. Ginkowa, L. (2001). *Koń uia duszfwsobie . – , . – . – C. 11-12.*]. Krak6w.
226. Glazer, N. (1997). *We Are All Multiculturalists Now*. Cambridge: Mass. and London England: Harvard University Press.
227. Greenblatt, S. (1989). Towards a Poetics of Culture. В *The New Historicism*. (стр. S. 1-14). Routledge: Chapman and Hall.
228. Grimm, J. (1819). *Deutsche Grammatik (Bd. 1)*. Dieterichsche Buchhandlung.

229. Grutman R, T. V. (2014). *Self-translation . A Companion to Translation Studies, First Edition. Edited by Sandra Bermann and Catherine Porter.*, 323-330.
230. Grutman, R. (1998). *Auto-translation. In M. Baker & G. Saldanha (Ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London: Routledge.
231. Hatim, B. &. (1990). *Discourse and the Translator.* London: Longman.
232. Hokenson, J. W. (2006). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation.* London: Routledge.
233. Huntington, S. (2004). *Who Are We? The Challenges to America's National Identity.* United States: Simon s Schuster .
234. Hutcheon, L. (1989). *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of history.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
235. Hutcheon, L. (2002.). *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory .* USA: Oxford University Press.
236. Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.* Wilhelm Fink Verlag.
237. Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens.* München.
238. Janaszek-Ivaničková, H. (1989.). Polska komparatystyka literacka, jej dzieje i dzień dzisiejszy. B H. Janaszek-Ivaničková, *Halina Janaszek-Ivaničková. O współczesnej komparatystyce literackiej. Wyd. II poszerzone i uzupełnione* (ctp. S. 237–277). Warszawa.
239. Jauss, H. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation.* Suhrkamp.
240. Kielar, B. Z. (1988.). *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne.* Wrocław : Ossolineum.
241. Kłoskowska, A. (1996.). *Kultury narodowe ukorzeni.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
242. Korniejenko, A. (1995). Dla czego nieprzekładalność jest niemożliwa? . *Między oryginałem a przekładem I czy istnieje teoria przekładu? .*
243. Leerssen, J. (2007). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical sur-vey.* Amsterdam.
244. Leerssen, J. (2016). *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. Iberical, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines.* (T. No 10.).
245. Levi-Strauss, C. (1960). *Scope of the Anthropology.* London.
246. Lotman, J. (2009). *Culture and Explosion.* Berlin: Walter de Gruyter.
247. Lusebrink, H.-J. (2005). *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer.* Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
248. Mitterbauer, H. (1999). Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht. *Newsletter Moderne, Spezialforschungsbereich Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900,* (Heft 1), S. 23–25.
249. Nodier, C. ., (1928). *Questions de litterature legale.* Paris:: Grapelet.

250. Onions, C. T. (1933). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principle* (T. Vol. 1.). London: Southampton.
251. Ortiz, F. (1995). *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham and London : Duke University Press,.
252. Pageaux, D.-H. (1994). *La literature generale et compare*. Paris: Colin.
253. Parekh, B. (2002). *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Harvard University Press .
254. Perry, M. (1982). Thematic and Structural Shifts in Autotranslation by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers. *Poetics Today*.(№2.), P. 181–192.
255. Petrucă, I. (2013). The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue. Section: Language and Discourse. *Self-translation, a communication bridge between cultures*. (стр. p. 759-762.). Arhipelag XXI Press.
256. Piégay-Gros, N. (2002). *Introduction à l'intertextualité*. Paperback.
257. Popović, A. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature. University of Alberta.
258. Rabacov, G. (January / March 2013 г.). Self-translation as mediation between cultures . *Cultural and Linguistic Communication*, volume 3(issue 1), pp. 66-69.
259. Ricoeur, P. (2006). *On Translation*. NewYork: Routledge.
260. Riffaterre, M. (1980). Syllepsis. *Critical Inquiry*. (№ 6–4.), стр. P. 625–638.
261. Riffaterre, M. (1980.). La tracede l'intertexte. *LaPensee*.(№ 215), стр. P. 4–18.
262. Riffaterre, M. S. (1988). emiotyka intertekstualna: interpretant. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. (№ 79 / 1), стр. S. 297–314. .
263. Said, E. (1994.). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
264. Schleicher, A. (. (1861). *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*. . H. Böhlau.
265. Shankman, S. (2011 p.). *Other Others*.Levinas, Literature, Transcultural Studies. SUNY Press.
266. Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam, Pp. 51–56. (John Benjamins Publishing Company, Ред.) Philadelphia. Получено из URL: <https://hodactuc.files.wordpress.com/2009/09/snell-hornby-2006-the-turns-of-translationstudies-pp-51-56.pdf>
267. Synak, B. (1998). *Kaszubskatożsamość: ciągłość i zmiana*. Gdańsk: WydawnictwoUniwersytetuGdańskiego.

268. Taft, R. (1981). *The Role and Personality of the Mediator*. B S. Bochner, *The Mediating Person: Bridges between Cultures*. (crp. 112-235). Cambridge: Schenkman.
269. Taylor, C. (1992). *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. . Princeton: Princeton Univ. Press. .
270. Ting-toomey, S. (2005). *Identity Negotiation Theory : Crossing Cul-tural Boundaries*. B *Theorizing about Intercultural Communication*. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
271. Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation*. Heidelberg: TEXTconTEXT.
272. Weisstein, U. (1974). *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. . Indiana University Press.
273. White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.
274. Whyte, C. (2002). *Against Self-Translation*. B *Translation and Literature*. (T. Vol. 11(1), crp. 64-71).
275. Williams R., 1. (1885). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
276. Woodsworth, J. (1988). *Writers and their Translators: the Case of Mavis Gallant*. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*(1(2)), 47-57.
277. ბაქანიძე, ო. (1968). *საქართველო-უკრაინის ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიიდან*. – ., . –. თბ.
278. ბაქანიძე, ო. (2006). *უკრაინისტიკა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. კულტურათაშორისი კომუნიკაციები*(1).
279. უკრაინკა, ლ. (1991.). *შვიდი სიმი*.
280. უკრაინკა, ლ. (ნ.დ.). *სინათლე, სინათლე!* თბილისი.
281. ფრანკო, ი. (1988). *მჭკნარი ფოთლები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
282. შევჩენკო, ტ. (1987). *ფიქრნო, ჩემნო*. თბილისი.
283. ჩილაჩავა, რ. (1991). *მონაგარი*. კიევი: ბეჭდვითი პროდუქციის უკრაინელ ექსპორტიორთა ასოციაცია.
284. ჩილაჩავა, რ. (2001). *.აგვისტო: 55 უკრაინელი პოეტი*. კიევი, : უკრაინის ეროვნულ უმცირესობათა ენებზე არსებული ლიტერატურის მთავარი სპეციალიზებული რედაქცია.
285. ჩილაჩავა, რ. (2003). *ოცდამეხუთე კადრი*. ბილა ცერკვა.
286. ჩილაჩავა, რ. (2005). *დიდი სამეული*. კიევი- თბილისი.
287. ჩილაჩავა, რ. (2014). *დანიპირებით გაფოთლილ ბაღში*. 100 უკრაინელი პოეტი. თბილისი.

288. ჩხეიძე, ე. (2024). თარგმანი როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაციის ფორმა. *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები პატარა ქვეყნების ლიტერატურები და თანამედროვე გლობალური სამყაროს გამოწვევები*, ტომ. 17, 236-240.
289. ჩხეიძე, ე. (ნ.დ.). თარგმანი როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაციის ფორმა. თბილისი, საქართველო. Получено из <https://cils.openjournals.ge/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fcils.openjournals.ge%2Findex.php%2Fcils%2Farticle%2Fdownload%2F8740%2F8694%2F14784>

Додаток 1

*Зберусь в дорогу, все на світі кину,
Печаль та біль... Оце синівська плата
За мамин труд, безсонні ночі тата...
Я в розпачі: боржник я до загину
(«Первоцвіт любові»)
Промчуся я шляхами давніх літ,
Якими доля стрімко пролетіла.
Я – син землі, яка мене зростила,
А неякийсь бридкий космополіт.
Ту землю я нете що не лишив,
Не те що з нею в снах не розлучився –
Я в неї віри й мужності учився,
Вмирав і воскресав і знову жив («Додому») (Чілачава, 2012, 34).*

Додаток 2

переклад

მზეთუნახავო, რად მიყვარხარ ამგვარად შენა,
რად ბორგავს მკერდქვეშ გული ჩემი, გიჟად ქცეული,
როცა ამაყად გვერდს ჩამივლი პირშექცეული?
რად დამებედა სევდისა და წამების თმენა?

იმ მშვენებისთვის, რასაც კაცის ვერ იტყვის ენა,
იმ რაღაცისთვის, შენს თვალებში ალად რწეული
იდუმალებით რომ ჩურჩულებს: “გამომწყვდეული
აქაა სული სულიერი, ამ ვიწრო სენაკს?”

ზოგჯერ მგონია, შფოთავს, ოხრავს ის სულიერი
სული და მაშინ უნებურად ღრმა მწუხარებით
მოიბურები, შეგეცვლება სახის იერი.

მე მზად ვარ სულიც შემოგწირო და უცებ სურვილს
მიქარწყლებ, მზერით ჩემს დაცინვას დაეჩქარები
და უკუქცეულს მემსჭვალება ტკივილით სული (ფრანკო, 1988).

Додаток 3

оригінал

Ти той найкращий спів, що в час вітхнення сниться, **a**
Та ще ніколи слів для себе не знайшов; **b**
Ти славний подвиг той, що я б на нього йшов, **b**
Коб віра сильная й могучая десниця. **a**

переклад

Шен іс хангі хар, сізмрад ром ар месаклісеба **a**
Да вер амовтквам, цхадші рагінд ром вутріало; **b**
Сагмірод міхмоб, асетіа шені твісеба, **a**
Маграм марджвена меурчеба, ес сатіало. **B**

Додаток 4

ლაშე იყო მღუმარე და ბნელი.

მევიდექი, მეგობარო, შენთან;

ჩემი მზერა მწუხარებას, გფენდა,

ლაშე იყო მღუმარე და ბნელი...

ქარი სევდით ქვითინებდა ბაღში.

შენ მღეროდი, მევიჯექი წყნარად,

მაგრამ გული გუგუნბა ქნარად;

ქარი სევდით ქვითინებდა ბაღში...

ცად ვარსკვლავი აკიაფდა შორი,

ო, რა ღელვან უცებ ამტანა!

თითქოს გულში ჩამცეს ბარსი დანა...

ცად ვარსკვლავი აკიაფდა შორი (უკრაინკა, 1991, 44-45).

Додаток 5

Перша строфа

Оригінал:

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі.
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.*

(*წილახავა* რ., 23-25)

Третя строфа

*Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю*

ბთხევით

*Волю окропіте.
І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.*

(*წილახავა*, 23-25)

Підрядник:

*Як помру, то відведіть
Мені місце на кургані,
Серед степів широких
України милої,
Щоб безмежні лани,
І Дніпро, і мокра круча,
Перед очима були, було чути,
Як реве божевільний.*

*დამმარხეთ და აღიმართეთ,
ლეწეთ ხუნდთა წყება,
მტრის ბოროტი სისხლის*

*დაიმკვიდრეთ შვება.
და როს ახალ, დიდო ჯახის
სადიდებელს იტყვიოთ,
არ გამოვრჩეთ, მომიგონეთ
თბილი, წყნარი სიტყვიოთ.*

Додаток 6

оригінал	переклад	підрядник
<i>дубочку кучерявий</i>	<i>ბუჩქუჭა მუშავ</i>	<i>дубе кучерявий</i>
<i>густі лози</i>	<i>ძეწნები ხშირი</i>	<i>густі лози</i>
<i>чорні очі</i>	<i>შავთვალა</i>	<i>чорноока</i>
<i>вітер зимний</i>	<i>ზამთრის ქარი</i>	<i>зимовий вітер</i>
<i>листочки зів'ялі</i>	<i>ფოთლები მჟკნარი</i>	<i>зів'ялі листочки</i>
<i>голосні дзвони</i>	<i>რეკენ ზარები</i>	<i>дзвонять дзвони</i>
<i>срібні тони</i>	<i>ვერცხლის ქნარები</i>	<i>срібні арфи</i>
<i>гостре слово</i>	<i>სიტყვა გჩვევია</i>	<i>слово гостре</i>

Додаток 7

Перша любов :

оригінал	переклад	підрядник
як лілея біла	პირთეთრი, როგორც შრო შანი	білолиця як лілея
мов метелик	ვით პეპელა	мов метелик
невинна, як дитина	უმაბკონებით მაგონებდა პატარა იგი	невинністю нагадувала маленьку Ту
пахуча, як розцвілий	სურნელით – ახლად აყვავებულ	пахуча наче –
свіжо гай	ჭალებს და სერებს	щойно розквітлі гаї та
пагорби		

Друга любов:

оригінал	переклад	підрядник
гордая княгиня	ამაყი მთავრის ქალი	горда княгиня
бліда, мов місяць,	ის, როგორც მთვარე	вона, мов місяць,
тиха та сумна		була бліда та сумна,
	იყო მკრთალიდა მოწყენილი	та таємнича,
таємна й недоступна,	დაიდუმალი, ვით ღვთაება	наче божество,
недоступна		
мов святиня	ცხრა კლიტულსიქით	що знаходиться за семи замками

Третя любов:

оригінал	переклад	підрядник
женищина чи звір	ქალია თუ ნადირი	жінка чизвір
мара	ხილვა	мара
сфінкс	როგორც სფინქსი	наче сфінкс

Додаток 8

оригінал

Чого являєшся мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студенне?
Чому уста твої німі?
Який докір, яке страждання,
Яке несповнене бажання
На них, мов зарево червоне,
Займається і знову тоне
У тьмі?

переклад

რატომ ყოველთვის სიზმარში გხედავ,
ნეტავ?
რად მოგიპყრია ჩემკენ თვალები,
სავეს ხიბლით და ათელით ნეტარ
დღეთა,
თან ჰის ფსკერივით იდუმალები?
ლად იწყე მდუმარ ბაგეთა კვნეტა?
ხვწნა რომელი, ტანჯვა რომელი,
რომელი ნატრი მიუწვდომელი,
მათ ერკალება ცეცხლის ალებად,
იფეთქებს, მერე მიეძალება
ლეთა?