

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БЕНЕДІК Катерина Юріївна

УДК 81'255.4=161.2=581:821.161.2-1Українка]:303.446.2(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
**ВІДТВОРЕННЯ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА У КИТАЙСЬКОМОВНИХ
ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

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

_____ Бенедік К.Ю.

Науковий керівник: ВОРОБЕЙ Ольга Сергіївна, к. філол. н., доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Бенедік Катерина Юрївна. Відтворення ліричного суб'єкта у китайськомовних перекладах творів Лесі Українки: імагологічний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 035 «Філологія». – Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ, 2026.

Творчість Лесі Українки становить одну з найвиразніших вершин української літератури, а її інтерпретація в інших мовах та культурах відкриває нові перспективи для осмислення художнього спадку письменниці. Поширення перекладів у світовому просторі та зростання міжкультурних контактів актуалізують потребу у дослідженні процесу функціонування її творчості поза межами українського контексту. Роботу присвячено комплексному аналізу відтворення ліричного суб'єкта у китайськомовних перекладах творів Лесі Українки в імагологічному вимірі, що дозволяє з'ясувати механізми формування її культурного образу в іншомовному середовищі та простежити закономірності міжкультурної трансформації української поетичної традиції у китайському літературному просторі. Розширення присутності української літератури в Китаї, потреба у системному аналізі рецепції Лесі Українки в китайськомовному культурному полі, а також необхідність дослідити переклад як інструмент культурного трансферу, що формує цілісні або трансформовані уявлення про національну та культурну ідентичність та репрезентацію ліричного суб'єкта оригіналу зумовлюють **актуальність** роботи. **Методологія** дослідження ґрунтується на засадах сучасної компаративістики: імагології, рецептивної естетики, інтертекстуального аналізу; а також теорії культурного трансферу, доповнених принципами гештальт-теорії, що забезпечує можливість розглядати переклад як поліструктурний акт міжкультурної комунікації, у межах якої взаємодіють автор, перекладач та реципієнт. У роботі застосовано історико-літературний, порівняльно-топологічний, контекстуально-інтертекстуальний, семантико-стилістичний і рецептивний методи.

Метою дисертаційного дослідження є виявлення специфіки відтворення ліричного суб'єкта у китайськомовних перекладах поетичних, драматичних і прозових творів Лесі Українки, зокрема у рамках імагологічного підходу, та встановлення механізмів формування її культурного образу в рецептивному полі Китаю. **Об'єктом** є китайськомовні переклади творів Лесі Українки як явище міжкультурної рецепції, **предметом** – трансформація ліричного суб'єкта, образної системи й національно-культурних смислів у процесі міжкультурної рецепції. У контексті окресленої мети постала проблема реалізувати комплекс взаємопов'язаних завдань, спрямованих на уточнення теоретико-методологічної основи дослідження (*Розділ I*); реконструкцію входження творчості Лесі Українки в китайський літературний простір та з'ясування культурних чинників формування її рецептивного образу (*Розділ II*); аналіз імагологічної взаємодії між постатями Лесі Українки та Цю Цзін'я і співзвучних образних структур поетичних текстів обох авторок (*Розділ II*); дослідження корпусу китайськомовних перекладів української письменниці (драми, короткої прози та поезій) з метою аналізу перекладацьких трансформацій та стратегій, способів відтворення ліричного суб'єкта та механізмів передачі національно-специфічних елементів (*Розділ III*); а також визначення впливу перекладацьких трансформацій на цілісність художнього образу та естетичне сприйняття творів Лесі Українки китайськомовним реципієнтом (*Розділ III*). Послідовне розв'язання цих завдань дозволило не лише окреслити мультивекторну специфіку рецепції письменниці у китайському культурному просторі, а й сформувати новий підхід до інтерпретації її творів у контексті міжкультурної комунікації. Саме у цьому полягає **наукова новизна дослідження**, яке вперше пропонує цілісний імагологічний аналіз китайськомовних перекладів творів Лесі Українки, демонструючи, як систематизація стратегій дозволяє виявити глибинні механізми формування образу письменниці в іншомовному рецептивному середовищі.

У **першому розділі** окреслено теоретико-методологічні засади компаративістики як міждисциплінарної галузі, що об'єднує літературознавчі, культурологічні та перекладознавчі підходи. Особливу увагу приділено імагології як інструменту аналізу образів *свого й іншого*, що формуються у процесі міжкультурної

комунікації. Інтертекстуальні, рецептивні та культурно-трансферні моделі та застосування гештальт-теорії дослідження дозволили вибудувати цілісну методологічну основу для аналізу китайськомовних перекладів Лесі Українки та описати специфіку функціонування ліричного суб'єкта в іншомовному культурному контексті.

У **другому розділі** реконструйовано основні етапи рецепції творчості Лесі Українки в Китаї та простежено формування її імагологічного образу. Продемонстровано, що перші переклади у 1920-х рр. були зумовлені інтересом китайськомовних інтелектуалів до «літератур пригнічених народів» та в контексті «Руху 4-го травня». У другій половині ХХ ст. рецепція значною мірою здійснювалась крізь призму ідеологічної мотивації та за посередництвом російськомовних підрядників, що сприяло закріпленню образу Лесі Українки як «революціонерки». Наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. сформувався новий рецептивний вектор, орієнтований на філософську, інтимну та пейзажну лірику письменниці. Важливим аспектом є паралелі з китайською поетесою Цю Цзінь. У китайському літературному просторі Леся Українка та Цю Цзінь сформували символічно споріднені архетипні образи, пов'язані мотивами жіночої гідності, героїзму, жертвності та боротьби. Порівняння поетичних образів, архетипів і символів обох авторок дозволяє з'ясувати механізми асоціативного зближення та демонструє, як локальні китайські культурні коди впливають на інтерпретацію української письменниці.

У **третьому розділі** здійснено аналіз перекладів драматичної поеми «Вавилонський полон», вибірки поезій і малої прози Лесі Українки китайською мовою, що дозволяє виявити специфіку трансформацій образної системи й ліричного суб'єкта. Переклад Мао Дуня 1921 р. демонструє поєднання мови *байхуа* з елементами *веньяня*, для демонстрації підвищеного стилю оригіналу та забезпечення балансу між доступністю тексту для реципієнта та збереженням біблійно-символічної природи оригіналу. Виявлено адаптацію релігійних інтертекстів, контекстуальні заміни фразеологізмів, тенденцію до підсилення мотиву страждання як універсального коду для китайськомовного читача. У поетичних перекладах Ге Баоцюаня, Лі Хая та Ланя Маня простежено домінування доместикаційних стратегій:

запровадження *чен'юїв*, китайських культурних алюзій та природних образів, які вводять українську поезію у знайому для цільової аудиторії образну систему. Зафіксовано особливості витворення архетипних образів («біла конвалія», «доля», «рідний дім» тощо), які потребували культурної інтерпретації. Окрім того, досліджено сучасні переклади малої прози у виконанні Чена Мена як перший крок до безпосереднього перекладу з української мови, що висвітлює нові шляхи адаптації і водночас демонструє процес спрощення у тексті перекладу деяких образних структур задля доступності для читача.

Результати дослідження демонструють, що переклад творчості Лесі Українки китайською мовою є багатоетапним процесом культурного посередництва, у межах якого художній образ трансформується, адаптується та інтерпретується з урахуванням локальних китайських культурних кодів. Дослідження показує, що імагологічний вимір перекладу є визначальним для аналізу відтворення ліричного суб'єкта творчості української поетеси у китайськомовному просторі (шляхом адаптації символічних структур, інтерпретації архетипів, вибору емоційних домінант і переозвучення культурних кодів). Аналіз рецепції Лесі Українки дозволив окреслити, як змінювався її образ (від політизованого «голосу пригнобленої нації» до складного багатовимірного образу мисткині з глибокою духовно-екзистанційною поетикою). Аналіз перекладів засвідчив закономірності відтворення уявлень про свободу, гідність, внутрішній біль, пейзажну образність та індивідуальний стиль Лесі Українки в китайськомовному культурному середовищі. Дисертація узагальнює етапи рецепції Лесі Українки в Китаї та систематизує перекладацькі стратегії, залучені для адаптації її творів, а також пропонує інтерпретаційну модель, яка дозволяє пояснити, чому ті чи інші образні, ліричні та культурні компоненти її творчості зазнавали певних трансформацій. Застосування комплексного методологічного інструментарію дало змогу простежити, як український текст вступає у взаємодію з китайською літературною традицією, які елементи стають «перекладно-резонансними» у контексті *іншої* культури, а які потребують адаптації або символічного переосмислення. У підсумку дослідження розкриває переклад як простір міжкультурної зустрічі, у межах якого формується сучасний образ Лесі

Українки в Китаї. Образ, який поєднує національну специфіку з універсальними поетичними структурами, інтегруючись у глобальний культурний діалог і засвідчуючи тривалість та гнучкість української літературної традиції.

Ключові слова: адаптація, архетип, імагологія, китайська мова, культурна ідентичність, культурний контекст, Леся Українка, літературознавство, літературна традиція, переклад, перекладацькі трансформації, поезія, стратегія перекладу, образ.

ABSTRACT

Benedik Kateryna. Rendering the Lyric Subject in Chinese-language Translations of Lesia Ukrainka's Works: An Imagological Approach. – A qualification scholarly work submitted as a manuscript.

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

Lesia Ukrainka's works represent one of the most prominent achievements of Ukrainian literature, while its translations in other languages and cultures open new perspectives for understanding in the global cultural space and the intensification of cross-cultural interactions highlight the need to examine how her works function beyond the Ukrainian context. This dissertation offers a comprehensive examination of how the lyric subject is rendered in Chinese-language translations of Lesia Ukrainka's works through the lens of imagology. Such an approach enables a clearer understanding of the mechanisms that shape her within a foreign linguistic environment and reveals broader patterns of the cross-cultural transformation of the Ukrainian poetic tradition as it enters the Chinese literary space. The growing presence of Ukrainian literature in China, the need for a systematic analysis of the reception of Lesia Ukrainka within the Chinese-language cultural space, and the necessity to examine translation as a vehicle of cultural transfer shaping cohesive or transformed perceptions of national identity and of the original subject together determine **the relevance** of this study. **The methodological framework** of the study is grounded in contemporary comparative literary theory, drawing on imagology, reception aesthetics, intertextual and intermedial analysis, as well as the theory of cultural transfer, complemented by principles of Gestalt theory. This combination makes it possible to conceptualize translation as a poly-structured act of intercultural communication in which the author, translator, and recipient interact. The research employs historical-literary, comparative-typological, contextual-intertextual, semantic-stylistic, and reception-based **methods**.

The aim of the dissertation is to identify the specific features of rendering the lyric subject in Chinese-language translations of Lesia Ukrainka's poetic, dramatic, and prose works within an imagological framework, and to determine the mechanisms through which her cultural image is shaped in the Chinese reception space. **The object** of the study comprises Chinese-language translations and their Ukrainian originals, while the subject is the transformation of the lyric subject, the system of imagery, and national-cultural meanings in the process of the cross-cultural transfer. In line with this aim the study addresses a set of interrelated research tasks. These include: clarifying the theoretical and methodological foundations of the research (Chapter I); examining the imagological interaction between Lesia Ukrainka and Qiu Jin, as well as the shared systems of imagery in their poetry (Chapter II); analyzing the corpus of Chinese-language translations of Lesia Ukrainka's works (dramatic, prose, poetic) with the aim of identifying translation strategies, approaches to rendering the lyric subject, and mechanisms of conveying national-cultural elements (Chapter III); determining how translations influence the integrity of the artistic image and the aesthetic perception of Lesia Ukrainka's works by the Chinese-language recipient (Chapter III). The consistent completion of these tasks has made it possible not only to outline the multifaceted nature of Lesia Ukrainka's reception within the Chinese cultural space, but also to propose a new approach to interpreting her works in the context of intercultural communication. This constitutes **the scholarly novelty of the study**, which for the first time offers a comprehensive imagological analysis of Chinese-language translations of Lesia Ukrainka's works, encompassing poetic, dramatic, and prose materials, and demonstrates how the systematization of translation strategies reveals the underlying mechanisms that shape the writer's image within a foreign reception environment.

In the first chapter, the theoretical and methodological foundations of comparative studies are outlined as an interdisciplinary field that integrated literary, cultural, and translation approaches. Particular attention is devoted to imagology as a tool for the analysis of representations of the *Self* and the *Other* formed through intercultural communication. Intertextual, intermedial, reception-oriented, and the cultural-transfer models, together with the application of Gestalt theory, provide a coherent methodological framework for

examining Chinese-language translations of Lesia Ukrainka's works and for describing the specific ways in which the lyric subject functions within a foreign cultural context.

In the second chapter, the main stages of the reception of Lesia Ukrainka's works in China are reconstructed and the formation of her imagological image is traced. It is shown that the earliest translations of the 1920s emerged from the interest of Chinese-language intellectuals in the "literatures of oppressed peoples" and developed within the ideological climate of the May Fourth Movement. In the second half of twentieth century, however, her reception was shaped largely through ideological motivations and mediated by Russian-language relay translations, which reinforced the image of Lesia Ukrainka as a "revolutionary" figure. At the turn of the nineteenth and early twentieth centuries, a new vector of reception emerged, oriented toward the philosophical, intimate, and landscape lyricism of Lesia Ukrainka's oeuvre. A significant aspect of this development is the set of parallels with the Chinese poet Qiu Jin. Within the Chinese literary space, Lesia Ukrainka and Qiu Jin came to embody symbolically related archetypal figures associated with themes of female dignity, heroism, sacrifice and resistance. A comparison of their poetic imagery, archetypes and symbolic structures makes it possible to identify the mechanisms of associative convergence and demonstrates how local Chinese cultural codes shape the interpretation of the Ukrainian writer.

In the third chapter, an analysis of the Chinese translations of the dramatic poem "*Babylonian Captivity*", a selection of poems and Lesia Ukrainka's short prose is carried out, enabling the identification of stylistic and semantic transformations in the system of imagery and in the rendering of the lyric subject. Mao Dun's 1921 translation illustrated a combination of *baihua* language with *wenyan-inflected* stylistic archaisms, employed to signal an elevated register and to maintain a balance between accessibility for the recipient and preservation of the original text's biblical-symbolic character. The analysis reveals the adaptation of religious intertexts, the contextual reformulation of idioms and a tendency to amplify the motif of suffering as a culturally resonant interpretive code for the Chinese-language reader. In the poetic translations by Ge Baoquan, Li Hai, Lan Man, a clear predominance of domestication strategies can be observed: the introduction of *chengyu*, Chinese cultural allusions and natural imagery that situate Ukrainian poetry within an

imagistic system familiar to the target audience. The analysis also records the emergence of archetypal images, such as the “white lily of the valley”, “fate” and “home”, which required cultural reinterpretation. In addition, the study examines contemporary translations of Lesia Ukrainka’s short prose by Cheng Meng, representing the first steps toward direct translation from Ukrainian. These versions highlight new modes of adaptation while simultaneously demonstrating a tendency to simplify certain imagistic structures in the translated text to ensure greater accessibility for readers.

The findings indicate that the translation of Lesia Ukrainka’s works into Chinese constitutes a multi-stage process of cultural mediation, within which the artistic image is transformed, adapted, and reinterpreted in accordance with the local Chinese cultural codes. The study shows that the imagological dimension of translation plays a determining role in the rendering of the lyric subject of Lesia Ukrainka’s works in the Chinese-language context, primarily through the adaptation of symbolic structures, the interpretation of archetypes, the selection of emotional domains and the reframing of cultural codes. The reconstruction of Lesia Ukrainka’s reception makes it possible to outline the evolution of her image: from the politicized “voice of an oppressed nation” to a complex, multidimensional figure of an artist whose poetics is marked by profound spiritual and existential depth. The dissertation synthesized the stages of Lesia Ukrainka’s reception in China and systematizes the translation strategies employed in the adaptation of her works, while also proposing an analytical model that explains why particular imagistic, lyrical and cultural components of her oeuvre underwent specific transformations. The application of a comprehensive methodological framework makes it possible to trace how the Ukrainian text enters into dialogue with the Chinese tradition, which elements acquire translational resonance in the context of another culture and which require adaptation or symbolic reconfiguration. Ultimately, the study reveals translation as a space of intercultural encounter within which the contemporary image of Lesia Ukrainka in China is formed. This image combines national specificity with universal poetic structures, integrating into the global cultural dialogue and attesting to the continuity and adaptability of the Ukrainian literary tradition.

Keywords: adaptation, imagology, Chinese language, cross-cultural interaction, Lesia Ukrainka, literary studies, translation, translation transformations, poetry, translation strategy, literary image.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Бенедік К. Ю., Воробей О. С. Специфіка відтворення релігійної лексики китайською мовою в перекладі поеми Лесі Українки «Вавилонський полон». *Китаєзнавчі дослідження*. 2022. № 2. С. 79–89. DOI: <https://doi.org/10.51198/chinesest2022.02.079>.
2. Бенедік К. Ю., Воробей О. С. Формування образу Лесі Українки в китайськомовному літературному просторі: психолінгвістичні та соціокультурні особливості взаємодії між автором і перекладачем. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури*. 2024. № 1(29). С. 50–55. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-242X.2023.29.08>.
3. Бенедік К. Ю. Варіативність перекладацьких інтерпретацій поезії «Мій шлях» Лесі Українки китайською мовою: імагологічний аспект. *Китаєзнавчі дослідження*. 2024. № 2. С. 30–43. DOI: <https://doi.org/10.51198/chinesest2024.02.030>.
4. Бенедік К. Ю. Специфіка відтворення українських традиційних та архетипних образів у китайськомовних перекладах поезій Лесі Українки. *Вісник науки та освіти. Філологія*. 2025. Вип. 1(31). С. 147–161. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-1\(31\)-147-161](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-1(31)-147-161)

Опубліковані праці апробаційного характеру:

1. Бенедік, К. Ю. (2023). Актуальність залучення імагологічного аспекту у перекладознавчій компаративістиці. У *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Тези VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених (6–7 квітня 2023 р.) (с. 24–25). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>
2. Бенедік, К. Ю. (2024). Імагологічний аспект у деяких особливостях китайськомовних перекладів поезії Лесі Українки «Мій шлях». У *Сходознавство*.

Актуальність та перспективи. Матеріали доповідей V Міжнародної науково-методичної конференції (29 березня 2024 р.) (с. 67–69). Київ. <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/66635b77-fd1a-4992-b382-e5871d9cfd9c>

3. Бенедік, К. Ю. (2024). Особливості відтворення традиційних українських образів у китайськомовних перекладах Лесі Українки. У *Українська гуманітаристика в координатах сучасності*. Тези міжнародної наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.) (с. 12–13). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/ukrainian-humanities-in-the-coordinates-of-contemporary-time/>
4. Бенедік, К. Ю. (2025). Поетична образність як засіб репрезентації: китайськомовні переклади Лесі Українки крізь призму поетичної спадщини Цю Цзінь. У *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Тези ІХ Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених (10–11 квітня 2025 р.) (с. 30–32). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>
5. Бенедік, К. Ю. (2025). Особливості трансформації лексеми «Господь» у китайськомовному перекладі драматичної поеми Лесі Українки «Вавилонський полон». У *Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи*. Матеріали ІV Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2025 р.) (с. 188–190). Харків. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/69acf344-0755-463e-8108-a81241158196/content>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ	26
1.1 Формування теоретико-методологічних основ сучасної компаративістики.....	26
1.1.1 Генетико-контактний підхід	30
1.1.2. Зіставно-типологічний аналіз	39
1.1.3 Теоретико-методологічні орієнтири сучасної компаративістики.....	43
1.2 Імагологічний підхід у компаративних студіях	48
1.2.1 Ключові теоретичні засади імагології	49
1.2.2 Імагологія в контексті постколоніальних студій	54
1.2.3 Імагологічний аналіз у перекладознавстві	58
1.3 Перекладознавча компаративістика: міждисциплінарний вимір	60
1.3.1 Переклад у літературній компаративістиці	60
1.3.2 Теорія культурного трансферу	67
1.3.3 Гештальт-теорія в контексті компаративного перекладознавства	73
Висновки до розділу I	77
РОЗДІЛ II. ЛЕСЯ УКРАЇНКА В КИТАЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРИ: РЕЦЕПТИВНО-ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТ	81
2.1. Історико-літературні чинники формування образу Лесі Українки в китайському культурному контексті	81
2.1.1. Рецепція образу Лесі Українки в китайському літературному дискурсі.....	81
2.1.2. Рецептивна динаміка творчості Лесі Українки в китайському культурному полі	91
2.2. Взаємозв'язок образів Лесі Українки та Цю Цзінь у китайському культурному дискурсі	99
2.2.1. Культурно-літературна рецепція Цю Цзінь у Китаї	100
2.2.2. Історико-культурні та імагологічні паралелі між Лесею Українкою та Цю Цзінь	106

2.2.3. Китайськомовні переклади Лесі Українки крізь призму поетичної творчості Цю Цзінь	112
Висновки до розділу II.....	120
РОЗДІЛ III. ІМАГОЛОГІЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ВИМІРИ КИТАЙСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	123
3.1. Переклад драматичної поеми «Вавилонський полон» у рецептивному полі Китаю: культурний трансфер та інтертекстуальний вимір	123
3.1.1. Мовно-стилістичні стратегії перекладу.....	123
3.1.2. Відтворення релігійно-символічного коду.....	129
3.1.3. Фразеологічні трансформації.....	140
3.2. Відтворення образної системи поезії та малої прози Лесі Українки в китайському перекладі: імагологічний аналіз.....	144
3.2.1. Варіативність перекладацьких інтерпретацій поезії «Мій шлях» у китайськомовній рецепції	145
3.2.2. Семантико-символічні трансформації традиційних та архетипних образів у китайськомовних перекладах Лесі Українки.....	159
3.2.3. Імагологічні й рецептивні аспекти перекладу малої прози Лесі Українки китайською	170
Висновки до розділу III	176
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	185

ВСТУП

У сучасних міжнародних відносинах культура і, зокрема, література, виступає одним з найефективніших інструментів «м'якої сили», яка сприяє налагодженню гуманітарних зв'язків, взаєморозумінню між культурами і популяризації окремої національної та культурної ідентичності у світі. З огляду на українсько-китайський культурний діалог це питання набуває особливої ваги, оскільки саме літературна взаємодія між двома країнами демонструє послідовне поглиблення інтересу китайських читачів до українського слова, його художньої та філософської глибини.

Творчість Лесі Українки, як однієї з центральних постатей української літератури, є яскравим прикладом культурного феномену, який долає мовні й часові бар'єри. З початку ХХ ст. і до сьогодні, її твори неодноразово перекладались китайською мовою. Це відбувалось у різні історичні періоди розвитку Китаю, що відзначались зміною ідеологічних, естетичних і культурних орієнтирів. Такий інтерес засвідчує наявність стійкого запиту китайськомовної аудиторії на осмислення поетичного світу Лесі Українки, а також про здатність її творчості резонувати з універсальними цінностями свободи, духовної гідності та пошуків сенсів.

Протягом ХХ – поч. ХХІ ст. китайські переклади творів Лесі Українки (戈宝权, 1948; 藍曼, 1987; 麦莘禾, 1962; 茅盾, 2013; 孙凤城, 1995; 飞白 & 吴笛, 1994) відображали передусім ідеї любові до батьківщини, боротьби за незалежність, моральної сили та героїзму, що відповідало ідеологічним маркерам китайського суспільства в різні епохи. Відтак у китайському рецептивному полі сформувався стереотипізований образ Лесі Українки як «сильної жінки-революціонерки», чия боротьба органічно вписувалася в локальні ідеологічні наративи. Однак зміни соціокультурних орієнтирів у Китаї наприкінці ХХ ст. спричинили переосмислення цього образу, увага змістилася від героїко-революційної риторики на філософсько-ліричні мотиви, гармонію з природою та внутрішній світ героїні. Осмислення постаті Лесі Українки крізь призму образу китайської поетеси Цю Цзінь надало інтерпретації української письменниці додаткових смислових вимірів, пов'язаних із жіночим

героїзмом і жертовністю, а також сприяло її актуалізації в контексті розвитку гендерних студій і феміністичної критики.

Поява перших китайськомовних перекладів творів Лесі Українки без використання іншомовного підрядника на початку ХХІ ст. ознаменувала новий етап рецепції, у межах якого українська поетеса затвердилась у китайськомовному культурному просторі, як багатовимірна постать, що поєднує жіночу суб'єктність, інтелектуальну глибину та національну самобутність.

Сучасні студії, присвячені рецепції Лесі Українки, демонструють, що процес інтерпретації та перекладу її поетичної спадщини іншими мовами, зокрема східними, є безперервним і динамічним. Окрім китайськомовних перекладів та перекладів європейськими мовами (німецька, італійська, грузинська), твори Лесі Українки перекладаються і арабською мовою: у 2017 році в Каїрі за підтримки Посольства України в Єгипті було опубліковано збірку «Леся Українка: вибрані поезії та листи» у видавництві «Дар аль-Ейн» (Хоміцька & Мунді, 2017). Переклад виконали викладачка Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, директорка Єгипетського центру арабської мови та культури Олена Хоміцька та єгипетський дослідник доктор Самір Мунді. Згодом почали з'являтися і арабськомовні переклади прози Лесі Українки.

Окремої уваги заслуговує переклад «Лісової пісні» мовою гінді, здійснений викладачем КНУ імені Тараса Шевченка Ю. В. Ботвінкіним (Ботвінкін, 2016). Ця публікація засвідчує розширення перекладацької рецепції творчості Лесі Українки в напрямку південноазійського культурного простору. Серед найновіших перекладів також варто відзначити японськомовні версії творів письменниці, які здійснює японський дослідник Такеучі Такаакі. Зокрема, ним перекладені «*Contra spem spero*» та «Лісова пісня» (остання має вийти друком у 2025 році).

Упродовж останніх десятиліть з'являються також і антології та коментовані видання, які підтверджують сталу актуалізацію творчості Лесі Українки у різних культурних середовищах. Цю тенденцію системно репрезентує навчальний посібник «Леся Українка у світі перекладу (вибрані твори європейськими та східними мовами)» (Воробей, 2021, с. 278–284), у якому вперше впорядковано представлено корпус перекладів творів письменниці понад десятком мов світу. Сукупність цих матеріалів

демонструє розгалуженість і сталість перекладацької рецепції та дозволяє простежити, як тексти Лесі Українки інтегруються у ширші транснаціональні літературні процеси.

Таким чином, *актуальність* нашого дослідження зумовлена:

1. необхідністю моделювання рецепції творчості та образу Лесі Українки в Китаї з позиції сучасних міждисциплінарних методологій (імагології, рецептивної естетики, теорії культурного трансферу, інтертекстуальності, гештальт-теорії);
2. важливістю вивчення механізмів міжкультурного перенесення української поетичної традиції у китайськомовне середовище;
3. потребою детальнішого вивчення специфіки вторинних перекладів, зокрема проблематики використання іншомовних підрядників у процесі перекладу творів Лесі Українки китайською мовою;
4. доцільністю систематизації наявних досліджень і створення цілісної моделі аналізу перекладів української літератури китайською;
5. практичною значущістю окресленої проблеми для подальшого розвитку перекладознавства, компаративістики та гуманітарного дискурсу в цілому.

Мета дослідження – визначити специфіку відтворення ліричного суб'єкта у китайськомовних перекладах творів Лесі Українки в імагологічному вимірі, розкрити механізми формування образу української поетеси у іншомовному культурному просторі та виявити ключові чинники, які повпливали на міжкультурну трансформацію її поетичного образу.

Задля реалізації мети дисертації поставлено наступні *завдання*:

- 1) розглянути еволюцію наукових підходів у галузі літературознавчої компаративістики та перекладознавства, визначити теоретико-методологічні засади дослідження;
- 2) простежити процес входження творчості Лесі Українки у китайський літературний простір та поетапне формування її образу у рецепції китайськомовної аудиторії протягом ХХ - початку ХХІ ст., а також виявити історико-культурні фактори, які зумовили специфіку сприйняття поетеси;

- 3) дослідити імагологічний взаємозв'язок між образами Лесі Українки та китайської поетеси Цю Цзінь у контексті китайського культурного простору, а також простежити вплив поетеси Цю Цзінь на рецепцію Лесі Українки та інтерпретацію її творчості китайською мовою;
- 4) провести текстовий аналіз вибірки поезій Цю Цзінь та китайськомовних перекладів Лесі Українки з метою дослідження наявності спільних образів та лейтмотивів у творчості обох поетес;
- 5) здійснити компаративний аналіз усього корпусу китайськомовних перекладів творів Лесі Українки з метою виявлення основних перекладацьких стратегій та методів відтворення ліричного суб'єкта україномовного оригіналу;
- 6) виявити особливості передачі національно-специфічних елементів поетичного тексту (фразеологізмів, біблійних інтертекстуальних зв'язків, реалій, традиційних та архетипних образів тощо) у китайськомовних перекладах;
- 7) проаналізувати, як вибір перекладацьких стратегій та методів позначався на збереженні або трансформації цілісного художнього образу та естетичного сприйняття творів Лесі Українки китайськомовною аудиторією.

Об'єкт дослідження – китайськомовні переклади творів Лесі Українки як явище міжкультурної рецепції, у межах якого формується та функціонує образ ліричного суб'єкта в китайському культурному контексті.

Предметом дослідження є імагологічні та поетичні особливості відтворення образної системи та ліричного суб'єкту творчості Лесі Українки, що охоплюють національно-культурні образи, мотиви та стилістичні домінанти, а також роль стратегій перекладу у формуванні цілісного образу української поетеси в іншомовному середовищі.

Методи дослідження. Методологічною системою дослідження є сучасна літературознавча та перекладознавча компаративістика, яка поєднує поліметодологічний інструментарій для аналізу міжкультурних літературних зв'язків. У даному дослідженні ключовим є *імагологічний* підхід, який дозволяє проаналізувати формування та функціонування образів своєї та чужої культури у перекладі. Також застосовано комплекс методів: *історико-літературний* (для

реконструкції етапів рецепції Лесі Українки у Китаї та визначення історико-культурних підстав для перекладу); *порівняльно-топологічний* та *контекстуально-інтертекстуальний* аналіз (для зіставлення оригінальних текстів та їх перекладів, виявлення інтертекстуальних зв'язків та їх трансформацій у перекладах); метод *рецептивної естетики* (для врахування читацького сприйняття та оцінки впливу перекладів на формування образу Лесі Українки у китайському культурному просторі). Розглядаючи переклад як особливий вид міжкультурної комунікації важливим аспектом було залучення до методології дослідження теорії *культурного трансферу*, яка розглядає переклад як динамічний процес перенесення та трансформації змістів під впливом соціокультурних факторів. Окрім того було застосовано принципи *геіштальт-теорії*, яка акцентує на цілісності художнього твору, що дозволило оцінити наскільки досліджувані переклади зберігають структурно-семантичну єдність оригіналу, його образну систему та емоційно-естетичний вплив. Комплексне поєднання перелічених методів, підходів та методологій забезпечило всебічний аналіз перекладів і дало змогу простежити взаємозв'язок між текстом оригіналу, стратегіями перекладу та їх рецептивним ефектом у цільовій культурі.

Теоретико-методологічну базу дисертації формують праці науковців, які займалися дотичними до предмету нашого дослідження питаннями. Зокрема, класичні концепції Й. Гете та Й. Гердера (Herder, 1792; 1924/2024) щодо взаємозв'язку національних літератур та універсальності літературного процесу, а також праці французьких та німецьких компаративістів XIX – XX ст. (М.-Ф. Гюйар (Guyard, 1978), П. Ван Тігем (Van Tieghem, 1931), Г. Познет (Posnett, 1886), Р. Веллек (Wellek, 1963; 2009), У. Вайсштайн (Weisstein, 1974), Р. Етьембль (Étiemble, 1963) та ін.), які заклали методологічні засади порівняльного літературознавства. Вагоме значення мають праці українських вчених у етнопсихологічному напрямку (М. Костомаров (Костомаров, 1861), В. Янів (Янів, 1965; 1993), І. Мірчук (Мірчук 1942)) та роботи Д. Наливайка (Наливайко 2007; Наливайко та ін., 2009), присвячені національним варіантам компаративістики та розширенню її методів. Важливими були теоретичні положення імагології, сформовані французькою школою компаративістики Ж.-М. Карре та М.-Ф. Гюйаром та розвинуті Д.-А. Пажо (Пажо, 2011, с.396-430),

Г. Дизерінком (Дизерінк , 2011, с. 382-395), Й. Лірсеном (Лірсен, 2011, с. 362-375). Теоретичні засади інтертекстуальності були розглянуті у межах досліджень М. Лановик (Лановик, 2006; Лановик 2009), Ю. Крістевої (Kristeva, 1968), Ж. Женетта (Genette, 1982); інтерпретаційний потенціал тексту та його соціокультурний контекст досліджувався з огляду на праці М. Ріффатера та М. Фуко. Підґрунтя рецептивної естетики у роботі становлять концепції Г. Яусса (Яусс, 2009). Також було враховано сучасні дослідження з перекладознавчої компаративістики (С. Баснет (Bassnett, 2002), Л. Венутті, Ю. Найда (Nida, 2003)) з культурного трансферу (М. Вернер, М. Еспань (Espagne & Werner, 1987)) та гештальт-теорії у перекладознавстві (М. Вертгеймер (Wertheimer & Riezler, 1944), Г. Цукерманн (Zuckermann, 1999)), які запропонували нове бачення перекладу, як цілісного феномену міжкультурної комунікації. Емпіричною базою роботи стали: корпус китайськомовних перекладів творів Лесі Українки (戈宝权, 1948; 蓝曼, 1987; 麦莘禾, 1962; 茅盾, 2013; 孙凤城, 1995; 飞白 & 吴笛, 1994) та іншомовних підрядників з яких були створені переклади (Vechhofer, 1916; Українка, 1940, 1975, 1946, 1950, 1951, 1953, 1971, 1984, 1976, 1988). китайськомовні джерела, що відображають рецесію Лесі Українки в Китаї та специфіку перекладацької практики (Ге Баоцюань (Ге Баоцюань, 1987), Чжу Хун, Хе Жунчан (Чжу & Хе, 1994) та ін); наукові розвідки останніх років виконані у межах близької тематики (Н. Ісаєва (Ісаєва, 2002; Isaieva & Vorobei, 2021), О. Огнева (Огнева, 1993), О. Воробей (Воробей, 2021a, 2021b; Vorobei & Shnaider, 2025), К. Мурашевич (Мурашевич, 2009, 2010, 2011, 2012). Було залучено довідкові матеріали китайських енциклопедій і літературних антологій, які відображають уявлення про українську культуру в китайському інтелектуальному середовищі (20 世纪外国文学辞典, 1991; 中国翻译词典, 1997). В контексті огляду перекладознавчих дискусій для теоретичної частини роботи було враховано праці китайських дослідників перекладу, зокрема, Лян Цічао (梁启超, 1984), Лі Яньсюе (Лі, 2024), Сюй Юаньчун (许渊冲, 2000), Лю Інкай (Liu, 1994), які дозволили зіставити зарубіжну та українську історіографію із локальною перекладацькою традицією.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні першого комплексного аналізу китайськомовних перекладів поезії, прози і драми Лесі Українки в межах імагологічного підходу. Уперше було систематизовано корпус перекладів, визначено їхні основні тенденції та відмінності, а також окреслено специфіку формування образу Лесі Українки в китайському культурному контексті. Новизну також становить поліметодологічність дослідження, що поєднує імагологічний аналіз із положеннями гештальт-теорії, теорії культурного трансферу, а також інтертекстуального та рецептивного методів. Застосування цієї моделі дало змогу розглядати переклад не лише як мовну трансформацію, а як багатовимірний акт міжкультурної комунікації, з урахування вторинного характеру більшості перекладів (автор–підрядник–перекладач–реципієнт).

Подальшого розвитку набуло імагологічне осмислення рецепції творчості Лесі Українки в китайськомовному культурному просторі шляхом зіставлення її образу з образом китайської поетеси Цю Цзінь. У межах дослідження виявлено символічні перетини та культурно-сміслові паралелі між цими постатями, а також обґрунтовано вплив рецепції образу Цю Цзінь на інтерпретацію творчості Лесі Українки та на стратегії перекладу залучені для адаптації її творів китайською мовою.

Уперше здійснено компаративний аналіз китайськомовних перекладів малої прози Лесі Українки, у межах якого простежено всі етапи перекладацького процесу, від авторської інтенції до рецепції тексту в конкретному соціально-історичному та культурному контексті. Це дозволило виявити закономірності трансформації художнього образу та ліричного суб'єкта в умовах міжкультурного перенесення.

Теоретичне значення дисертаційної роботи полягає у поглибленні уявлень про закономірності відтворення ліричного суб'єкта у перекладі поетичних та прозових творів як рецептивно зумовленої категорії, що формується у взаємодії авторської поетики, перекладацької інтерпретації та культурного контексту сприйняття. У дослідженні розглядаються підходи до аналізу ліричного суб'єкта в іншомовному середовищі з урахуванням міжкультурних трансформацій образної системи. Застосування імагології у поєднанні з рецептивною та перекладознавчою

перспективами сприяє розширенню методологічного інструментарію досліджень міжкультурної літературної комунікації.

Теоретичну цінність має також осмислення перекладу як механізму культурного трансферу в контексті українсько-китайських літературних взаємин, що дозволяє конкретизувати загальні положення теорії поетичного перекладу та рецепції на матеріалі неєвропейського культурного простору.

Важливим є обґрунтування евристичного потенціалу імагологічного підходу в перекладацьких студіях, зокрема для аналізу рецептивних образів автора в поетичному перекладі.

Практичне значення. Результати дослідження мають прикладне значення для кількох галузей. Зокрема, узагальнені у роботі висновки можуть бути використані у викладанні університетських курсів та спецсемініарів з теорії перекладу, літературної компаративістики, східних літератур та україністики, зокрема з огляду на питання перекладу поетичних творів, міжкультурної рецепції та імагології. Також, матеріали дослідження та зазначені висновки оцінки перекладу будуть корисними для перекладачів та перекладацьких проєктів українських художніх та поетичних текстів китайською (та навпаки), оскільки вони розглядають типові труднощі та успішні стратегії передачі культурно маркованих образів і понять. Окрім цього, висвітлення досвіду рецепції Лесі Українки в Китаї сприятиме поглибленню культурного діалогу між Україною та КНР, адже виявлені у дослідженні механізми культурного трансферу можуть бути враховані у процесі подальших потенційних двосторонніх літературних проєктах (антологія перекладів, взаємних літературних студіях тощо). Окремі положення роботи можуть знайти застосування при підготовці довідкових та енциклопедичних видань, присвячених світовій рецепції української літератури, а також слугувати базою для подальших наукових досліджень у галузі компаративного літературознавства, перекладознавства та культурології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею, в якій здобувачкою особисто здійснено весь комплекс дослідницьких дій: від постановки мети та завдань до інтерпретації отриманих результатів. Усі проаналізовані джерела і

фактичний матеріал було опрацьовано самостійно. Використання результатів наукових досліджень інших авторів у тексті оформлені покликанням на дані 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. Зміст дисертації відповідає кафедральній темі 20КП044-08 «Актуальні проблеми лінгвістики, літературознавства та освіти країн Далекого Сходу та Південно-Східної Азії» на 2020–2025 роки (протокол засідання Вченої ради № 5 від 26.12.2022 р.) у рамках комплексної наукової програми Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Модернізація суспільного розвитку України в умовах світового процесу глобалізації».

Апробація основних ідей та результатів дослідження здійснювалась шляхом публічного представлення на фахових обговореннях. Зокрема, текст дисертаційної роботи було обговорено на розширеному засіданні кафедри 25.02.2026 р.; основні положення та висновки дослідження оприлюднено у доповідях на 5-ти науково-практичних конференціях різного рівня (у тому числі міжнародних):

1. Бенедік, К. Ю. (2023). Актуальність залучення імагологічного аспекту у перекладознавчій компаративістиці. У *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Тези VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених (6–7 квітня 2023 р.) (с. 24–25). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>
2. Бенедік, К. Ю. (2024). Імагологічний аспект у деяких особливостях китайськомовних перекладів поезії Лесі Українки «Мій шлях». У *Сходознавство. Актуальність та перспективи*. Матеріали доповідей V Міжнародної науково-методичної конференції (29 березня 2024 р.) (с. 67–69). Київ. <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/66635b77-fd1a-4992-b382-e5871d9cfd9c>
3. Бенедік, К. Ю. (2024). Особливості відтворення традиційних українських образів у китайськомовних перекладах Лесі Українки. У *Українська гуманітаристика в координатах сучасності*. Тези міжнародної наукової конференції (14–15 листопада

2024 р.) (с. 12–13). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/ukrainian-humanities-in-the-coordinates-of-contemporary-time/>

4. Бенедік, К. Ю. (2025). Поетична образність як засіб репрезентації: китайськомовні переклади Лесі Українки крізь призму поетичної спадщини Цю Цзінь. У *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Тези ІХ Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених (10–11 квітня 2025 р.) (с. 30–32). Київ. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>
5. Бенедік, К. Ю. (2025). Особливості трансформації лексеми «Господь» у китайськомовному перекладі драматичної поеми Лесі Українки «Вавилонський полон». У *Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи*. Матеріали ІV Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2025 р.) (с. 188–190). Харків. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/69acf344-0755-463e-8108-a81241158196/content>

Публікації. Основні результати дисертації відображено у чотирьох наукових публікаціях авторки, опублікованих у фахових рецензованих 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, що містить три розділи, висновків, списку використаних джерел (202 позицій). Загальний обсяг дисертації – 201 сторінок, із яких 184 – основного тексту.

РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

1.1 Формування теоретико-методологічних основ сучасної компаративістики

Порівняно з серединою 50-х рр. XIX ст., коли літературна компаративістика формувалась як наука, сучасні дослідження в цій галузі не тільки розширили свій спектр, але і збагатили її методологічний арсенал. Глобалізація та розвиток цифрових технологій значно розширили рамки традиційного порівняльного літературознавства та включили в нього міждисциплінарні дослідження, такі як культурологія, соціологія, інтермедіальні студії, лінгвістика, тощо. Все це сприяло інтеграції нових методів та підходів у дослідженнях в сфері літературної компаративістики, однак методологічна база, впроваджена впродовж різних етапів формування порівняльного літературознавства, все ще є основою для багатьох сучасних літературних досліджень.

Літературна компаративістика почала формуватися ще за доби античності, проте до середини XIX ст. це була лише емпірична наука без теоретичної бази та розробленої методології. Наприкінці XVIII ст. німецький філософ Й. Г. Гердер (1744-1803) у своїй роботі «Ідеї до філософії історії людства» (Herder, 2024) розмірковує над поняттям культури, пов'язуючи її формування з суспільством, релігією та етносами. Він виводить поняття «народна культура»¹, зазначаючи, що культури різних етносів шляхом взаємодій поєднуються та утворюють культуру людського суспільства (далі див. (Herder, 2024)). Й. Г. Гердер в свій час, був одним з перших, хто поставив питання культурного самовизначення народів, а також виступив з критикою ідей універсалізму та космополітизму, виступаючи за активізацію, насамперед, німецького культурного націоналізму. Він зазначав, що Європа, будучи центром змішання різних культур та націй, переживала період поступового згасання національного характеру. Та з іншого боку, будь-який прояв возвеличення однієї культури над іншою, Й. Г. Гердер вважав варварським актом (Schmidt, 1956, p. 408). Розмірковуючи про події Французької

¹ Народна культура – за Й. Г. Гердером, поняття яке об'єднує матеріальні та духовні цінності різних прошарків населення суспільства однієї народності.

Револуції², Й. Г. Гердер прийшов до висновку, що феодалізм та абсолютизм, як суспільно-економічна система та форма державного устрою вичерпали себе. У своїй роботі «*Zerstreute Blätter*» (1792) (Herder, 1792), філософ зазначав, що мудрий правитель має пристосовуватись до епохи, а не намагатись зупинити незворотній процес еволюційних змін: «Не революція, а еволюція – це природний цикл, за допомогою якого, вона пробуджує дремаючі сили, розвиває зародки, робить передчасне старіння молодим і часто замінює безперечну смерть на нове життя» (Schmidt, 1956, p. 409).

Пізніше у 1816 р., в університеті Сорбона (Франція) започатковується «Курс літературної компаративістики» (Tageldin, 2010, p. 424), а приблизно у 1830-х рр., відомий німецький літературний діяч В. Гете (1749-1832) вперше пов'язує проблему міжнаціональних літературних зав'язків з проблемою *світової літератури*³ (Наливайко та ін., 2009, с. 6–7) В. Гете був першим хто акцентував увагу на розширенні доступності літератури різних епох та регіонів, яка ставала доступнішою для більшої кількості людей та врешті-решт інтегрувалась в єдину цілість. У пошуках нової іноземної літератури В. Гете натрапив на німецький переклад китайського роману «Приємна історія» (здійснений з невдалого англійськомовного підрядника) (Bishop, 1761), що спонукувало дослідника до подальшого відкриття різноманітності не тільки китайської, але й світової літератур загалом. Сам термін *світова література* з'явився під враженнями від високохудожнього роману у віршах «Китайське залицяння» (Thoms, 1824). Окрім китайської літератури, Й. Г. Гете досліджував сербську поезію, народні казки, класичні твори написані на санскриті, а також казки зі збірки «Тисяча і одна ніч» (Пухнер, 2022, с. 283–291).

Таким чином, Й. Г. Гердер та В. Гете поклали початок розвитку методологічних та теоретичних засад літературної компаративістики. Й. Г. Гердер звернув увагу на національно-історичну ідентичність літератур, тим самим заперечуючи провідну в

² Французька Револуція – Револуція 1789 – 1799 рр. у Франції, яка завершилась поваленням монархії та встановленням республіки.

³ Світова література – нім. *Weltliteratur*, термін, який В. Гете запропонував у 1829-1831 рр. Він звернув увагу на однорідність загальних літературних процесів та цікавився взаємозв'язками різних літератур (зокрема між літературами Заходу та Сходу) (Наливайко та ін., 2009, с. 7).

теорії літератури думку, щодо універсальності форм та принципів літератур незалежно від її періодів та географічного фактору. А В. Гете, у свою чергу, усвідомив та сформував зв'язок між *світовою літературою* та дослідженнями у сфері національних літератур. Він не просто звернув увагу на існування різних національних літератур, а визнав факт їх взаємних впливів та обмінів. Це стало вагомим внеском вченого в формування літературної компаративістики, і фактично її відокремлення від теорії літератури (Наливайко та ін., 2009, с. 7).

Виокремлення літературної компаративістики в окрему дисципліну відкрило питання розробки її методології та формування нових підходів у дослідженнях. Німецька та французька школи стали провідними осередками становлення літературної компаративістики. Німецькі вчені (Й. Г. Гердер, В. Гете Л. Шиллінг, Г.Р. Яусс) зосереджували свою увагу не лише на сукупність текстів, але і на філософське осмислення літератури, її природу та естетику, проводячи більш емпіричні та прагматичні дослідження. Французька школа, представлена такими науковцями як П. В. Тігем, Ж.М. Карре, М.Ф. Гюйар, Ф. Бальдансперже та інші, в свою чергу, приділяла значну увагу аналізу текстів (їх структурі, стилю та жанровою специфікою). Науковці почали зосереджувати свою увагу на дослідженні контактів і впливів між літературами (Наливайко та ін., 2009, с. 7). Поступово почали формуватися і інші європейські школи літературної компаративістики, розроблялись нові підходи та методології. Наприклад, визначними працями для англійської школи компаративістики були: «Порівняльне літературознавство» Х.М. Поснета (1886), «Слабкість літературної компаративістики» (Posnett, 1886) Г.Г. Сміта (1901) (Smith, 1901) й «Майбутнє літературної компаративістики» Г.В. Рауза (1913) (Routh, 1913) (Наливайко та ін., 2009, с. 8). Згодом, у ХХ ст., під впливом європейських шкіл, літературна компаративістика як дисципліна, стала більш виразною в США (Р. Веллек («Криза компаративістики», 1959) (Wellek, 1963, р. 281).; Г. Левін («Рефлексії: Есеї з компаративної літератури», 1966) (Levin, 1966); Е.Саїд («Орієнталізм», 1978) (Said, 1978) тощо (Наливайко та ін., 2009, с. 96-103).

В Україні наприкінці ХІХ ст. також активно розвиваються дослідження у сфері літературної компаративістики, які мають глибокі історичні корені та пов'язані як із

науковими студіями, так і з перекладацькою практикою. Зокрема, варто виокремити праці М. Драгоманова («Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873), І. Франка («Поезія ХІХ віку і її головні представники», 1895; «Інтернаціоналізм та націоналізм в сучасних літературах», 1898), а також перекладацьку діяльність П. Куліша, який звертався до творчості В. Шекспіра, Дж. Байрона, Ф. Шиллера, Й. В. Гете, Г. Гайне та інших (Наливайко та ін., 2009, с. 374-379).

На теренах Китаю порівняльне літературознавство (*кит.* 比较文学)⁴ починає розвиватись лише на початку ХХ ст., коли китайські вчені починають виїжджати в інші країни на навчання, тим самим активно вводячи, перекладаючи та переосмислюючи західні твори в контексті китайської літератури. Поступово з'являються переклади художніх творів, здійснені Лінь Шу (林纾, 1857-1927), Лу Сюнем (鲁迅, 1881-1936)⁵ та іншими, а згодом починають виходити й наукові праці компаративістичного спрямування. До них належать, зокрема, есей Лян Цічао (梁啟超, 1873-1923) «Роздуми про роман та політика впливу на маси», стаття Лу Сюня «Про силу сатанинської поезії», передмова Мао Дуня (茅盾, 1896–1981) «Літератури пригнічених народів» до спеціального випуску журналу «Сяошо юебао», а також публікація У Мі (吴宓, 1894-1978) «Нове тлумачення «Сну в червоному теремі» та інші (Ісаєва, 2002, с. 149–162).

Сучасна літературна компаративістика є результатом тривалого методологічного та концептуального розвитку, що розпочався ще в епоху Й. Г. Гердера та В. Гете. Від початкового акценту на національно-культурній ідентичності та світовій літературі, дисципліна еволюціонувала до міждисциплінарного поля, яке поєднує філософію, лінгвістику, культурологію та соціологію. У межах цього процесу виокремилися національні школи компаративістики – німецька, французька, англійська, американська, китайська, українська – кожна з яких виробила власні методологічні домінанти: від філософсько-естетичного осмислення (Й. Г. Гердер,

⁴ У китайській науковій традиції термін 比较文学 охоплює як дисциплінарний, так і методологічний виміри.

⁵ Лу Сюнь – китайський письменник, перекладач, публіцист та літературознавець, вважається основоположником сучасної китайської літератури.

В. Гете, Г.Р. Яусс) до текстуального аналізу, інтертекстуальності, рецепції та культурного трансферу. Загальна тенденція полягає у поступовому переході від емпіричних студій до теоретично обґрунтованих досліджень, що сприяло формуванню літературної компаративістики як повноцінної академічної дисципліни з широким спектром підходів і практик.

1.1.1 Генетико-контактний підхід

Перший етап розвитку наукової компаративістики (остання третина XIX ст. – перша третина XX ст.) характеризується домінуванням генетико-контактного підходу, до якого вперше звернулись німецькі романтики (Я. Грімм (Grimm, 1819), А. Шлейхер (Schleicher, 1861)). Цей підхід, за визначенням В. Будного вивчає міждисциплінарні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міждисциплінарних і міжкультурних відносин (Бровко, 2012, с. 28–30).

Предметом генетико-контактного підходу виступають різні типи взаємодій у міждисциплінарному просторі та часі, які охоплюють такі поняття, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція тощо (Бровко, 2012, с. 28-47).

У своїй роботі «Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції» (2007) (Наливайко, 2007) Д. Наливайко зазначає, що типологічно та методологічно, генетико-контактний підхід є близьким до історії літератури, що пояснює той факт, чому на початковому етапі свого розвитку дослідження з порівняльного літературознавства здебільшого були обмежені полем історії літератури, що в подальшому призвело до кризи літературної компаративістики (Сиваченко, 2020, с. 8). Французький письменник Жан Марі Карре (1887-1958) у своїй передмові до посібника Маріуса Франсуа Гюяра «Літературна компаративістика» (Guyard, 1978) зазначав, що «порівняльна література є галуззю історії літератури, оскільки вона торкається міжнародної духовної спорідненості» (Enani, 2005, р. 12).

На фоні поширення вивчення генетичних літературних зв'язків, з'являється «міграційна школа», або «школа запозичень»⁶. Вона набуває значного поширення в європейському (насамперед англійському та німецькому літературознавстві). Так,

⁶ Міграційна школа (або школа запозичень) – це теорія у літературознавстві та фольклористиці, яка пояснює схожість міфологічних та фольклорних сюжетів їх міграцією зі спільного джерела.

німецький орієнталіст Теодор Бенфей (1809-1881) виявив схожість багатьох мотивів з «Панчатантри»⁷ у літературі народів Європи. Саме з дослідження міграції сюжетів починається історія становлення української компаративістики (М. Драгоманов, І. Франко, М. Дашкевич). Відтак, М. Драгоманов у своїй праці «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство» (Драгоманов, б. д.) працюючи в галузі фольклористики та літератури, зосереджував увагу на дослідженні історико-літературних контактів українського народу та інших націй, сліди яких так чи інакше мігрували в контекст української культури (Сиваченко, 2020, с. 39).

І. Франко, слідом за М. Драгомановим та М. Дашкевичем, розвивав галузь літературознавства, застосовуючи генетико-контактний підхід, при цьому орієнтуючись також на праці Т. Бенфея, зокрема на відому передмову до видання «Панчатантри», де німецький вчений виявив велику кількість відомих сюжетів, які пізніше мігрували у різні національні традиції і літератури (Сиваченко, 2020, с. 40-41).

Окрім того, що у своїх дослідженнях, І. Франко орієнтувався на контакти між Заходом та Сходом, зокрема у роботі «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1895-1897) (Франко, 1897). Він також започаткував дослідження літератур Сходу і Заходу в контексті мистецтв в українській компаративістиці, зокрема цьому питанню присвячена низка його робіт: «Із секретів поетичної творчості», розділи «Поезія і музика», «Поезія і малярство» (Франко, 1981), (Сиваченко, 2020, с. 40-41).

Частково свою прихильність «міграційна школа» знаходить і у французьких компаративістів (Ф. Бальдансперже⁸), проте основним предметом дослідження французького порівняльного літературознавства стає вивчення національних літератур в контексті їх контактних зв'язків з літературами інших культур (Нос, 2021, с.25-26).

⁷ Панчатантра – це староіндійська народна збірка, складена на основі фольклорних казок, новел, повістей тощо. Складання самої збірки датується приблизно між 100 р. до н.е. та 500 р. н.е., проте матеріали зібрані в ній, ймовірно набагато древніші.

⁸ Фернан Бальдансперже (1871-1958). – один з корифеїв французької школи компаративістики, член Американської академії наук та мистецтв (1940 р.).

Становлення порівняльного літературознавства у Франції також співпало з періодом інтенсивного впливу іноземної літератури, що призвело до боротьби між двома напрямками – космополітизмом і традиціоналізмом. Наприкінці ХІХ ст. спостерігається значний інтерес до літератур Північної та Центральної Європи, зокрема до творчості Ріхарда Вагнера, філософії Артура Шопенгауера, драматургії Генріка Ібсена та Августа Стріндберга.

У цей період розгортається широка дискусія, що охоплює і сферу літературної компаративістики як академічної дисципліни. Дебати велися між тими, хто вважав за необхідне вивчення національних літератур (Ф. Брюнетьєр (Brunetière, 1895), Ж. Текст (Texte, 1898, р. 21–22)), і тими, хто бачив у цьому загрозу для самобутності французької літератури (Ж. Леметр (Lemaître, 1894)). Компаративістика, що здобула в цей час популярність, часто називалася «космополітичною» дисципліною, оскільки вона орієнтувалася на порівняння та аналіз літератур різних народів, що дозволяло виявляти загальні тенденції та впливи між ними (Наливайко та ін., 2009, с. 27-30).

Відомий теоретик в галузі компаративістики, професор університету Сорбони, Поль Ван Тігем, як типовий представник генетико-контактології, говорив про еволюцію від порівняльної історії літератури до «загального літературознавства», окреслюючи це в своєму підручнику «Порівняльне літературознавство» 1931 р. (Van Tieghem, 1931). Науковець зазначав, що літературна компаративістика значно підвищує наукову цінність історико-літературних досліджень національної літератури в порівнянні з попередніми дослідженнями, і є складовою частиною історії кожної національної літератури (Наливайко та ін., 2009, с. 27); (Van Tieghem, 1931, р. 13).

Основну увагу він приділяв національним літературним зв'язкам та взаєминам між митцями різних літератур. Його не задовольняло те, що в компаративістиці часто досліджуються історії національних літератур, не пов'язані з загальною історією літератури. Крім того, він критикував захоплення компаративістів «бінарними опозиціями», що було характерно для методології того ж Ф. Бальдансперже, який у 1904 році публікує монографію «Ґете у Франції», яка слугує моделлю для багатьох подібних досліджень протягом наступних десятиліть, а також зазначає проблему

спільності певних творів, при відсутності контактів між ними (Наливайко та ін., 2009, с. 34-40).

Таким чином, Поль Ван Тігем займається теоретико-методологічними питаннями літературної компаративістики, розбудовуючи її в рамках порівняльно-історичного методу.

Відтак, у другій половині ХХ ст. основними категоріями генетико-контактного підходу стають такі категорії як **порівняння, джерело, рецепція, контакт та вплив**.

Категорія **порівняння** становить концептуальну основу літературної компаративістики, оскільки саме через зіставлення художніх явищ виявляються спільні мотиви, образно-поетичні структури та типологічні паралелі між різними національними літературами. **Рецепція** зосереджується на механізмах сприйняття іншомовного твору в новому культурному середовищі, відображаючи не лише естетичні параметри інтерпретації, а й особливості соціокультурного контексту. Категорія **джерела** передбачає виявлення первинних текстів або впливових літературних моделей, що стали основою для подальшого сюжетного, жанрового чи стилістичного розвитку у творах літератури-реципієнта.

Щодо категорій **контактів**, чеський літературознавець-славіст Ф. Вольман (1888-1969) та словацький теоретик та компаративіст Д. Дюришин (1929-1997 рр.) зазначали, що дослідження літературних контактів (зв'язків) дозволяє виділити їх два основні види:

1. Зовнішні зв'язки (не впливають на структуру тексту реципієнта).
2. Внутрішні зв'язки (проявляються на різних структурних рівнях тексту реципієнта (концептуально-тематичному, сюжетному, композиційно-стильовому, жанровому тощо). Ці зв'язки виявляються шляхом аналізу та порівняння з першоджерелом, під час якого визначається ступінь залежності (використання цитат, алюзій, ремінісценцій, пародіювання, наслідування, стилізації, продовження сюжету, розвитку традицій тощо) (Сиваченко, 2020, с. 29-30).

Прикметним є те, що багато сучасних дослідників виокремлювали **вплив** як центрову категорію «традиційної»⁹ або ж як її ще називали «французької школи» компаративістики. Німецький компаративіст Ульріх Вайсштайн (1925-2014) у своїй роботі «Comparative Literature and Literary Theory Survey and Introduction» (Weisstein, 1974) виділяє категорію **впливу**, яка поєднує обидва об'єкти дослідження і викликає дію між ними (Texte, 1898, p. 29–30). Окрім того, вплив частіше діє за допомогою посередників: перекладу, переказів, ремінісценцій, критичних статей (Наливайко та ін., 2009, с. 41-42).

Ул. Вайсштайн чітко розрізняє категорії впливу та рецепції в межах компаративного аналізу. На його думку, вплив стосується безпосередніх зв'язків між літературними творами, тоді як рецепція охоплює ширше коло соціокультурних чинників, зокрема реакції читачів, критиків, видавців і загального культурного середовища. Таким чином, вивчення рецепції передбачає міждисциплінарний підхід, що тяжіє до соціології та психології літератури. Окремим аспектом рецепції виступає популярність твору, яка хоч і показова, але часто має короткотривалий та зовнішній характер (Weisstein, 1974, p. 48); (Наливайко та ін., 2009, с. 41-42).

Яскравою ілюстрацією концепції Вайсштайна щодо дії впливу через посередництво перекладу та інтерпретації може слугувати й розвиток літературної компаративістики в Китаї, зокрема в контексті модернізаційних процесів початку ХХ ст. До прикладу, на початку ХХ ст. в Китаї активізується «Рух за нову культуру» (*кит.* 新文化运动), що сформувався в рамках «Руху 4-го травня» (*кит.* 五四运动)¹⁰ У цей період почали формуватися ідеї модернізації Китаю через оновлення традиційних китайських цінностей і культури. Зокрема, відбувається і оновлення літератури,

⁹ Традиційна компаративістика – тут мається на увазі період використання здебільшого генетико-контактного підходу для проведення компаративних досліджень. Здебільшого до цього напрямку відносять представників французької школи компаративістики.

¹⁰ Рух 4-го травня – масові протести, які тривали понад два місяці, в Пекіні та інших містах, проти підписання Версальського мирного договору, який регламентував передачу провінції Шаньдун (що певний час була колонією Німеччини) до складу Японської імперії, а не Китаю. Рух за четверте травня став прецедентом до громадської консолідації та поширенню антияпонських поглядів у суспільстві, а також стимулював розвиток культури та націоналістичних поглядів у Китаї.

шляхом заміни старої книжкової мови *веньянь*¹¹ (文言), на розмовну мову *байхуа* (白话)¹² (Воробей, 2021). Окрім цього, активізується процес перекладу китайською мовою різноманітних світових літературних та драматичних творів, що значною мірою приносить до китайської мови оновлену жанрову різноманітність. Саме шляхом перекладів та входження західної літератури у світ китайської, починається розвиток літературної компаративістики у Китаї. Дослідження китайського вченого Лян Цічао (1873-1923) «Роздуми про роман та політика впливу на маси» (梁启超, 1984) стало революційним в сфері теорії літератури в Китаї. У роботі він зазначав про необхідність розвитку романістики в китайській літературній традиції, і дослідження в цій сфері не можуть обмежуватись тільки кордонами Китаю. Пізніше вчений займався дослідженнями впливу буддійських канонів на китайську літературу (Ісаєва, 2002, с. 152–153). Активним дослідженням різних творів світової літератури, та їх перекладами також займався відомий китайський письменник, літературознавець та перекладач Лу Сюнь (1881-1936). Намагаючись окреслити певні тенденції розвитку зарубіжної літератури, вчений вивчав та зіставляв між собою роботи багатьох авторів різних національних літератур, їх ідеї та постаті, розглядаючи це в контексті літератури світової. Прикметними є його дослідження творчості українського письменника М. Гоголя. Високо оцінюючи його літературні доробки, Лу Сюнь прирівнював значимість М. Гоголя в українській літературі до постаті В. Шекспіра в контексті літератури Великої Британії. Китайський літературознавець, користуючись японськими підрядниками, переклав повість «Ніс» та поему «Мертві душі» (Ісаєва, 2002, с. 156–157), а повість «Записки божевільного» була переосмислена Лу Сюнем у його творі «Щоденник божевільного», ставши першим твором нової китайської літератури¹³.

¹¹ Веньянь (кит. 文言文) — класична писемна та літературна китайська, сформована на основі граматики та лексики стародавньої китайської мови, використовувалася як основний літературний код у Китаї до початку XX ст.; характеризується лаконічним синтаксисом, архаїчною лексикою та високим рівнем стилістичної формалізації.

¹² Байхуа (кит. 白话) — нова письмова літературна мова, заснована на живих розмовних формах китайської мови; запроваджена на початку XX ст., після Руху 4-го травня, як альтернатива *веньяню* з метою демократизації письма та наближення літератури до ширшого кола читачів.

¹³ Нова китайська література – мається на увазі література, сформована під впливом ідей руху 4-го травня.

Аналогічні процеси культурного впливу через переклад, адаптацію та засвоєння ключових мотивів світової літератури простежуються і в українському літературному контексті, де перекладна діяльність стає чинником формування національного канону та модернізації художньої традиції. Численні переклади Лесі Українки та Івана Франка сприяють оновленню української літератури та ознайомленню української інтелігенції з провідними творами зарубіжних класиків. Так, драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар» 1911 р., вперше в українській літературі змальовує світовий сюжет про чоловіка-спокусника Дона Жуана, що власне і є результатом тої самої категорії впливів.

Попри те, що в середині ХХ ст., внаслідок «кризи традиційної компаративістики», дослідження в рамках генетико-контактного підходу втрачають свою актуальність, «впливологія»¹⁴ все ще присутня у методології сучасних дослідженнях, зокрема в контексті сучасних інтертекстуальних досліджень (Наливайко та ін., 2009, с. 44).

Криза компаративних досліджень, заснованих на генетико-контактному підході, набуває критичної виразності в середині ХХ ст. У своїй доповіді на другому конгресі Міжнародної асоціації компаративістів 1958 р. американський літературознавець Рене Веллек (1903-1995 рр.) порушив це питання у доповіді «Криза компаративістики» (Веллек, 2009). Він зазначає, що найбільшою проблемою традиційної компаративістики того часу, було відсутність чіткого визначення її предмету та методології. Р. Веллек пише, що розробки М. -Ф. Гюйара, Ж. -М. Карре, Ф. ван Тігема та Ф. Бальдансперже були обмежені застарілою позитивістською методологією та історичним релятивізмом ХІХ ст. Генетико-контактний метод не дозволяв досліджувати явища, якщо відомості про певні зв'язки було втрачено, або не встановлено, що значно обмежувало коло досліджень. Тому, вчений виступав проти

¹⁴ Впливологія – тут мається на увазі термін, який вживає в своїх роботах Д. Наливайко говорячи про теорії впливів та їх використання у компаративних дослідженнях на основі генетико-контактних підходів. В процесі розвитку літературної компаративістики, і переходу до порівняльної типології, термін «впливологія» вживався в іронічному значенні, критикуючи черезмірне виділення значущості впливів у компаративних дослідженнях. Проте Д. Наливайко зазначає, що цей процес був закономірним для розвитку літературної компаративістики, та генетико-контактний підхід, з часом, по-суті інтегрувався порівняльною типологією (Наливайко та ін., 2009).

намагання окреслити штучну межу між компаративістикою і загальним літературознавством (Веллек, 2009, с. 113–114).

З іншого боку, говорячи про методологічні проблеми, Р. Веллек критикує М. -Ф. Гюйара та Ж. -М. Карре за намагання штучно розширити коло питань компаративістики шляхом вивчення стереотипів певних націй, по відношенню до інших народностей. Р. Веллек пише: «Подібний матеріал цінний для таких наукових дисциплін, як психологія, соціологія, а щодо літературознавства, то він є не більш, ніж ключем до відновлення «старої історії сюжету...» (Веллек, 2009, с. 115).

І хоч в час, коли літературна компаративістика не мала чітко визначеної методології та предмету, ця теза є релевантною, та ми не погоджуємось з думкою Р. Веллека у цьому питанні. З огляду на сучасні тенденції розвитку літературної компаративістики, а також на міждисциплінарний характер вивчення проблеми характеру як проблеми культури реципієнта, соціологія, психологія та етнологія виступають важливими побічними дисциплінами, які активно залучаються у методологію даного дослідження. Наразі, міждисциплінарність літературознавчої компаративістики дозволяє розширити та поглибити дослідження в цих галузях, аналізуючи зразки різних жанрів в сфері інтермедіальних студій. Таким чином, це розширяє не тільки дисципліну літературної компаративістики, позбавляючи її однорідності, але її методологію.

Проте, не можна не погодитись з критикою Р. Веллека щодо політики космополітизму, та залучення тих самих методів дослідження М. - Ф. Гюйара та Ж. - М. Карре задля доведення впливу однієї нації на іншу, або демонстрації асиміляції певного етносу в результаті політичної експансії, тим самим демонструючи вторинність розгляду певного тексту, щодо іншого (Веллек, 2009, с. 118). Європоцентризм в подальшому не раз буде критикуватись, як проблема для розвитку літературної компаративістики. Так, у своїй праці «Порівняння ще не доказ» (Étiemble, 1963), французький дослідник Рене Етьємбль (1909 – 2002 рр.) прямо критикує тогочасну методологію традиційного компаративізму, зокрема надмірну увагу до вивчення мотивів і тем. Вчений зазначав необхідність розширення дослідження літератур різних культурних регіонів (Китаю, країн Африки та Латинської Америки

тощо). Вивчаючи поезику європейської та східної літератур, він прагнув позбавити компаративістику європоцентризму, повноцінно представивши ці студії в контексті світового простору (Наливайко, 2007, с. 19).

Таким чином, генетико-контактний підхід був важливим етапом у розвитку літературної компаративістики. Цей підхід базувався на дослідженнях літературних запозичень, впливів та перекладів; встановлення контактів між літературами в історичному та соціокультурному аспектах; порівняльному аналізі мотивів, сюжетів текстів; а також із частковим залученням інтертекстуальних методів аналізу. Наприкінці ХІХ ст. до нього звертаються німецькі романтики (Я. Грім, А. Шлейхер), пізніше на початку ХХ ст. відбувається його розквіт та формується французька школа компаративістики (М. -Ф. Гюйар, Ж. -М. Карре, П. Ван Тігем), дослідження якої вписують у рамки так званої «традиційної» компаративістики. З поширенням вивчення генетико-контактних зв'язків набуває популярності «міграційна школа» (переважно серед кола англійських та німецьких вчених). З досліджень міграційних зв'язків починається і становлення української літературної компаративістики (М. Драгоманов, І. Франко, М. Дашкевич), де дослідження здебільшого зосереджувались в галузі фольклористики та історико-літературних контактів. Категорія впливів займає центрову роль у генетико-контактних дослідженнях за допомогою перекладів, переказів, ремінісценцій тощо. Активне підтвердження цьому ми можемо спостерігати на прикладі розвитку української та китайської літературної компаративістики. У другій половині ХХ ст. вибухає криза компаративних досліджень. Генетико-контактний підхід зазнає широкої критики за свій європоцентризм та методологічну обмеженість (Р. Веллек, Р. Етьємбль). Вплив структуралізму та постструктуралізму зміщує акцент з генетичних зв'язків на семіотичні та текстуальні структури, а розвиток колоніальних та постколоніальних студій сприяє появі нових, більш глобальних підходів. Це все дозволяє розширити предмет та дослідження літературної компаративістики, і у середині ХХ ст. провідна роль у дослідженнях цієї галузі на певний час переходить до порівняльної типології.

1.1.2. Зіставно-типологічний аналіз

У середині ХХ ст. компаративні дослідження зосереджуються на аналізі подібностей та аналогій літературних об'єктів, контекстів та систем. Генетико-контактний підхід залишається присутнім у галузі компаративістики, однак поступово втрачає своє провідне значення. Певною мірою ці процеси можна пояснити і кризою структуралізму, яка також припадає на 50-ті рр. ХХ ст. Структуралістські підходи в компаративістиці, які досліджували літературні явища (сюжет, тема, стиль, тощо) за допомогою ідеї знаку і форми, робили неможливим вивчення впливів однієї літератури на іншу. Типологічний підхід, навпаки, дозволив розробити методологію порівняльного літературознавства на діахронному та синхронному рівнях (Сиваченко, 2020, с. 47). Використання типологічного підходу значно розширює сферу компаративних досліджень. Починають вивчатись та порівнюватись літератури різних регіонів, включаючи Схід, Латинську Америку тощо. Окрім цього, типологічний підхід дозволяє зіставляти не тільки цілі твори, але і його окремі компоненти. Таким чином, це частково вирішує одну з основних проблем кризи літературної компаративістики.

Однією з перших праць, що демонструють застосування порівняльної методології, є «Порівняльне літературознавство» Г. М. Познета. Вчений зміщує акцент з дослідження генетико-контактних зав'язків на схожість у тенденціях та закономірностях різних національних літератур (Наливайко та ін., 2009, с. 44–45). Про відхід від так званої «впливології» та залучення до порівняльного літературознавства нових явищ, які не пов'язані між собою генетичними контактами заговорили на II Міжнародному конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства у 1958 році. Окрім згаданого вище виступу американського вченого Р. Веллека, увагу на цю методологію також звернули Ул. Вайсшайн, Р. Етьємбль, Г. Р. Кайзер, К. Пішуа та інші (Будний, 2007, с. 335). Р. Етьємбль, демонструє залучення типологічного підходу у вже згадуваній вище праці «Порівняння ще не доказ». Шляхом пошуку аналогій¹⁵ він зазначає схожість між роботами європейського романтизму та

¹⁵ Пошук аналогій – одна з зіставних методик, пошук відповідностей між літературними явищами.

китайської поезії періоду від IV – III ст. до н.е. до приблизно XIII ст. н.е. Як зазначає вчений, ця подібність прослідковується у високій емоційній напруженості творів, а також у звернення до народної творчості (Будний, 2007, с. 335).

Під впливом західних вчених, застосовують у своїх дослідженнях типологічний підхід і китайські компаративісти. У працях Вана Говей (王国维, 1877–1927), натхненних філософськими ідеями І. Канта та А. Шопенгауера, крізь призму рецептивної естетики, характерної для німецької школи, простежується зіставлення китайської та західної ментальності. У цьому контексті китайська література розглядається з позицій західних теоретичних підходів, що відкриває можливості для нового осмислення її специфіки та взаємозв'язків із європейською культурною традицією. До прикладу, в своїх коментарях до роману «Сон в червоній вежі» (曹雪芹, 1982) вчений прирівнює його до роману «Фауст» В. Гете, говорячи про подібність ідей головних героїв роману (Ісаєва, 2002, с. 153). Таким чином, вчений зіставляє та звертає увагу на окремі компоненти двох творів, які не мали між собою генетико-контактних зв'язків. Такий підхід, безумовно, сприяв розвитку китайської компаративістики та дозволив глибше вписати національну літературу в контекст світової.

Дмитро Наливайко у своїй статті «Французька літературна компаративістика в європейському континуумі» (Наливайко та ін., 2009, с. 44–45) зазначає, що між порівняльною типологією та генетико-контактним підходом важко провести чітку лінію (Наливайко та ін., 2009, с. 47). Це також можна простежити у дослідженнях українського літературознавця, поета, перекладача в еміграції І. Качуровського (1918 – 2013). У своїх роботах він демонструє функціональність типологічного, генетико-контактного, а також, інтермедіального підходів у сфері літературної компаративістики, вписуючи таким чином українську літературу у світовий контекст. З точки зору порівняльної типології цікавими є спостереження І. Качуровського в сфері шевченкознавчих студій. Так, він фіксує певні «перегуки» у зображенні пустки

в творчості Тараса Шевченка та китайського поета часів династії Тан¹⁶ Лі Бая (李白, 701 – 762) . Або ж помічає подібні метафори та символи у роботах Т. Шевченка та німецького поета Й. фон Айхендорфа (1788 – 1857) , тим самим підтверджуючи їх приналежність до одного літературного напрямку романтизму, попри відсутність прямих зв'язків (Тетеріна, 2020, с. 45–46).

Д. Наливайко зазначає, що якщо французька школа все ще приділяла увагу генетико-контактним зв'язкам у своїх дослідженнях, то компаративісти американської школи (Р. Велек, Г. Ремак та інші) надавали перевагу порівняльній типології (Наливайко та ін., 2009, с. 47). Початок Другої Світової війни фактично призвів до еміграції в США інтелектуалів з Європи, чимало вчених компаративістів почали викладати в американських вузах. До прикладу, у 1961 році, етнічний чех Р. Веллек призначається головою Міжнародної Асоціації Компаративної літератури (Наливайко та ін., 2009, с. 96). Все це фактично стимулює розвиток компаративістики в США. Так, починає виходити збірник «Порівняльне літературознавство» за редакцією американського дослідника А. О. Олріджа, який містить чимало статей про дослідження порівняльної типології: «Літературні теми», «Літературні форми (жанри)», «Літературні рухи (напрями) тощо (Наливайко, 2007, с. 20).

Американський компаративіст німецького походження Г. Ремак (1916-2009) у своїй статті «Літературна компаративістика: її визначення та функції» (1961 р.) (Ремак, 2009, с. 44–58) визначив *літературну компаративістику* як «... дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, – з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії» (Ремак, 2009, с. 44–45). Це визначення істотно відрізняється від поняття порівняльного

¹⁶ Династія Тан (кит. 唐朝, 618 – 907 рр.) – одна з китайських династій, наступниця династії Суй (кит. 隋朝, 581-618 рр.). Період активного розвитку китайської економіки, торгівлі та культури. Династія Тан ознаменувала «золоту добу» в історії Китаю.

літературознавства у французькій школі, яку Г. Ремак критикує. На думку вченого, французька компаративістика розглядає цю дисципліну вузько, занадто сильно покладаючись на факти, коли ж американська компаративістика пропонує розширити об'єкти досліджень, до прикладу, порівнюючи літературні твори з явищами інших мистецтв. Ці ідеї спричинили багато дискусій серед компаративістів, проте згодом це знаменувало новий етап розвитку компаративних студій. Розширення векторів дослідження літературної компаративістики в контексті типологічного підходу логічним чином призвело до залучення нових методів. В останні десятиліття ХХ ст. фактично спостерігається формування нового, сучасного етапу розвитку наукової літературознавчої компаративістики. У 1976 році на VIII конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики відбувається розширення методологічної бази літературної компаративістики з огляду на історичні, семіотичні, структуральні, соціологічні та семантичні аспекти. Поступово методологія продовжує розширюватись, як і регіон досліджень. Стрімкий розвиток літературної компаративістики спостерігається в країнах Латинської Америки, Індії, Японії, а також в Китаї (Наливайко, 2007, с. 25–26).

Отже, типологічний підхід дозволив вченим простежувати універсальні тенденції в різних національних літературах, незалежно від наявності безпосередніх контактів між ними, що значно розширило можливості дисципліни та сприяло подальшому розвитку літературної компаративістики. Від середини ХХ ст. під впливом європейських традицій формується американська школа компаративістики (Г. Ремак, Р. Веллек та інші). Американська школа, використовуючи типологічний підхід, зосереджувала увагу на розширенні об'єкта дослідження та винесення літературної компаративістики за межі європейської літератури. Таким чином, почали з'являтися дослідження з аналізу літератур азійського, африканського та латиноамериканського регіонів, поступово розвиваючи свою методологію та інтегруючи гендерні, інтермедіальні, постколоніальні студії тощо. Генетико-контактний підхід, основна відмінність якого від типологічного, полягала у підтверджених фактах взаємодії національних літератур, відійшов на другий план. Проте, в залежності від мети дослідження, цей метод все ще використовувався,

здебільшого, французькою школою компаративістики. Загалом, процес розвитку літературної компаративістики мав складний етап еволюції різноманітних методів та підходів, в якому типологічний підхід дозволив доповнити та розширити генетико-контактні дослідження, а розширення методології компаративістики започатковане американською школою, поклало розвиток міждисциплінарному підходу у компаративістиці. Враховуючи філософські, культурологічні, соціальні аспекти літературних процесів та в контексті глобалізаційних процесів у світі, сучасна літературна компаративістика поступово набуває поліметодологічного характеру.

1.1.3 Теоретико-методологічні орієнтири сучасної компаративістики

Сучасна літературна компаративістика розвивається у тісному зв'язку з теорією літератури, відповідно поглинаючи та адаптуючи її різноманітні методи та напрямки (психоаналіз, структуралізм, постструктуралізм, герменевтика, антропологія, тощо), що робить її наукою міждисциплінарною (Наливайко та ін., 2009, с. 16–17).

У межах даного дослідження важливо окреслити ті наукові методи та методологічні підходи, які виявляються найбільш релевантними у контексті поставлених завдань та специфіки обраного матеріалу. Передусім, у цьому підрозділі буде здійснено огляд методологічного інструментарію інтертекстуальності та рецептивної естетики як ключових методологій сучасного літературознавчого та перекладознавчого дискурсу. Подальші другий і третій підрозділи першого розділу присвячено докладному огляду імагологічного підходу, теорії культурного трансферу, а також гештальт-теорії, яку доцільно розглядати в межах психоаналітичної методології у зв'язку з проблематикою перекладу та перекладознавчої компаративістики. Вибір зазначених методологій зумовлений їхньою здатністю виявляти глибинні смислові зв'язки між літературними традиціями та культурними контекстами, а також пояснювати специфіку міжкультурного діалогу. Застосування цих методологічних інструментів набуває особливої значущості у процесі аналізу перекладів поетичної творчості Лесі Українки китайською мовою, оскільки саме вони дозволяють простежити трансформацію поетичного дискурсу в іншомовному культурному середовищі та виявити закономірності рецепції української літератури в китайському культурному контексті.

З точки зору компаративістики, методологія *інтертекстуальності* надала інструментарій для глибшого аналізу та інтерпретації літературних творів. Термін «інтертекстуальність» вперше було введено в історіографію французькою вченою болгарського походження Юлією Крістевою (1941 -). За її визначенням: «Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитат, будь-який текст – це засвоєння й трансформація якогось іншого тексту. Тобто поняття інтерсуб'єктивності замінене поняттям інтертекстуальності» (Сиваченко, 2020, с. 125). У своїй статті «Закритий текст» (Kristeva, 1968) дослідниця розширяє своє визначення, говорячи про те, що текст фактично є багаторівневим взаємообміном різних текстів та його фрагментів, які можуть заперечуватись, руйнуватись, або навпаки відроджуватись. Подібна постійна текстова динаміка говорить про інтертекстуальність як безкінечний процес. Пізніше дослідниця відмовляється від терміна «інтертекстуальність», замінюючи його на транспозицію, визначаючи це явище не як відтворення чи наслідування, а як перенесення (транспозиція) певних знакових систем в інші (Сиваченко, 2020, с. 125–126).

Проте витіснення поняття *інтертекстуальності* не відбувається. Так, виокремлюються три основні наукові напрями, кожен з яких пропонує унікальний підхід до аналізу текстів.

По-перше, *деконструктивістський* напрям, представлений ідеями французького філософа та літературознавця Р. Барта (1915-1980), розглядає текст як своєрідну гру, в якій читач грає активну роль. Р. Барт підкреслює, що текст є динамічною системою, яка постійно взаємодіє з читачем, надаючи йому можливість різних інтерпретацій. Проте як і попереднє визначення Ю. Крістевої, так і теоретичні ідеї Р. Барта, занадто сильно розмивали поняття інтертекстуальності, що ускладнювало практичні дослідження в цій сфері. Проблему вирішив французький літературознавець Ж. Женетт (1930 – 2018). У межах подальшого розвитку інтертекстуальних студій Ж. Женетт запропонував концептуальне уточнення і водночас розширення термінологічного апарату, увівши поняття транстекстуальності. На його думку, інтертекстуальність у постструктуралістському трактуванні, зокрема в інтерпретації Ю. Крістевої, залишалася надто розмитою і всеохопною. З огляду на

це, Ж. Женетт запропонував системну класифікацію типів текстових взаємозв'язків, у межах якої інтертекстуальність постає лише однією з форм транстекстуальних відносин. У своїй книзі «Вступ до архітексту» (Genette, 1979), Ж. Женетт виділяє такі типи:

- інтертекстуальність, яка полягає у присутності одного тексту в іншому;
- метатекстуальність, як зв'язок між текстом і коментарем до нього;
- паратекстуальність, як зв'язки, що зводяться до наслідування і трансформації;
- архітекстуальність, що визначається зіставленням тексту зі своїм архітекстом¹⁷ (Сиваченко, 2020, с. 130–132).

У монографії «Палімпсести. Література в другому ступені» (Genette, 1982) він пропонує термін «гіпертекстуальність» для більш специфічних відносин між текстами. Вчений також уточнює семантику терміну «паратекстуальність» і перетворює концепцію інтертекстуальності на об'єкт наукової рефлексії, який можна класифікувати й аналізувати.

Другий напрям – *семіотичний*, зокрема розроблений американським філологом французького походження М. Ріффатерром (1924-2006), зосереджується на значенні знаків та символів у тексті. Цей підхід дозволяє читачеві широкую свободу в інтерпретації, оскільки кожен елемент тексту може бути прочитаний по-різному, залежно від контексту і особистого досвіду читача. М. Ріффатерр розрізняє три типи інтертекстуальності: додатковий, опосередкований (через третій текст – інтерпретанта) та інtrateкстуальний (коли інтертекст конфліктує з основним текстом через стилістичну або семантичну несумісність) (Сиваченко, 2020, с. 132–134).

Третій напрям – *соціально-політичний*, який знаходить своє відображення у рецептивній естетиці французького філософа Мішеля Фуко (1926 – 1984 рр.). Цей підхід наголошує на важливості соціального та політичного контексту при аналізі текстів. Фуко стверджує, що сприйняття тексту значною мірою визначається

¹⁷ Архітекст – тут мається на увазі неявне або ж прихована приналежність тексту до якоїсь категорії (форма, стиль, жанр тощо). Тобто те, що дозволяє реципієнту трактувати текст твору відповідно до певних жанрових чи стилістичних очікувань.

суспільними умовами та історичними обставинами, в яких знаходиться читач (Сиваченко, 2020, с. 127–129).

Інтертекст може проявлятися у різних формах, зазвичай це алюзії, ремінісценції, цитування, присвяти, переклад тощо. Д. Наливайко зазначає, що в сучасних інтертекстуальних дослідженнях прослідковуються елементи аналізу категорії впливів, зокрема це вивчення претекстів досліджувальних явищ (Наливайко та ін., 2009, с. 44). З точки зору перекладознавчої компаративістики, в процесі трансформації тексту, перекладачі навмисно чи підсвідомо, можуть залучати елементи інших текстів культури реципієнта, до тексту перекладу, тим самим утворюючи інтертекст. Таким чином, ця методологія є актуальним в контексті даного дослідження, оскільки його предметом є китайськомовні переклади творів Лесі Українки, здійсненні різними китайськими перекладачами (часто використовуючи іншомовні підрядники), які використовували різні методи перекладу, намагаючись відтворити оригінал та зробити його зрозумілим для китайськомовного реципієнта.

Поняття *рецептивної естетики* у сфері літературознавчої компаративістики більш широко обґрунтували та розширили представники Констанцької школи¹⁸, зокрема німецький літературознавець Ганс Роберт Яусс (1921-1997). У своїй роботі «Естетичний досвід і літературна герменевтика» (Яусс, 2009, с. 178–194) дослідник тлумачить поняття «рецепція» як двосторонній акт, де реципієнт спочатку приймає певний художній твір, а потім на нього реагує (шляхом критики, тлумачення, заперечення, захоплення, створення нового твору тощо) (Яусс, 2009, с. 178–194). Рецепційні переживання є множинними і ніколи повністю не співпадають з авторськими, оскільки кожен реципієнт сприймає твір через призму власного життєвого досвіду. Твір, як подразник, здатний викликати у кожного читача широкий спектр думок і емоцій, які залежать від його особистого досвіду. Таким чином, читання носить суб'єктивний характер. У процесі читання в уяві реципієнта образи можуть інтерпретуватись за межею авторських намірів і задумів. Отже, інтерпретація

¹⁸ Констанцька школа – дослідники університету у місті Констанца (ФРН), який на той був одним з головних європейських вузів, де активно досліджували теорію та методику рецептивної естетики. Окрім Г. Яусса, до цієї школи також належали його колеги В. Ізер, В. Кемп та інші.

не має межі, оскільки вона постійно змінюється та розвивається (Яусс, 2009, с. 178–194). Якщо сформулювати даний ланцюг з точки зору процесу перекладу, то перекладач виступаючи і автором, і реципієнтом, інтерпретує певний текст з огляду на власні почуття, знання та досвід. Відтак, з огляду на методологію рецептивної естетики, проблема перекладача, як реципієнта та посередника, є медіальною для даного дослідження.

Розглядаючи переклад крізь призму культурологічного підходу, у перекладознавстві розвинулась дискусія щодо використання стратегій *доместикації* та *форенізації* (теоретично розроблених американським перекладачем Л. Венуті (1953). В рамках стратегії доместикації, або ж адаптації, були розроблені і теорії «динамічної еквівалентності» американського теоретика в галузі перекладу Ю. Найди (1914-2011) (Nida, 2003) та «культурного еквіваленту» британського дослідника П. Ньюмарка (1916-2011) (Newmark, 1981). Італійський філософ та теоретик культури Умберто Еко (1932 – 2016 рр.) вважав адаптацію більш вдалим підходом, що наближує реципієнта до сприйняття та розуміння тексту іншої культури; Л. Венуті, навпаки, був прихильником форенізації, з можливістю компенсувати відмінність *іншої* культури від *своєї* шляхом зовнішньотекстового коментаря (Копильна, 2018, с. 160). Більш детально міждисциплінарний аспект перекладу, що залучає сучасні підходи літературознавчої компаративістики в систему своєї методології буде розглянуто у третьому підрозділі.

Отже, у межах сучасної літературної компаративістики ключового значення набувають міждисциплінарні підходи, зокрема інтертекстуальність та рецептивна естетика. Інтертекстуальний аналіз дозволяє простежити взаємозв'язки між текстами, рецептивна естетика, у свою чергу, зосереджується на ролі читача, який активно формує смисли, інтерпретуючи текст крізь призму власного досвіду. Це підкреслює відкритий, динамічний характер літературного сприйняття, залежного від історичного, культурного та особистісного контексту. Водночас інтертекстуальність у сучасному гуманітарному знанні розглядається як цілісна система культурних кодів, що взаємодіють у процесі інтерпретації. Сучасні інтертекстуальні дослідження (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Женетт) дали змогу розглядати цей метод, як складну

систему смислових і культурних перетинів, що виходить за межі суто текстових відсилань і охоплює ширший простір транстекстуальних зав'язків. У перекладознавстві це набуває особливої ваги, оскільки переклад стає актом міжтекстової взаємодії, у якій оригінал і текст перекладу утворюють нову смислову єдність. Таким чином, інтертекстуальність постає методологічним принципом, який дозволяє виявити глибші культурні, семантичні та рецептивні зв'язки.

1.2 Імагологічний підхід у компаративних студіях

Серед сучасних методологій компаративних досліджень, імагологічний аспект почав зароджуватись ще у повоєнний період, у французькій школі (Ж. -М. Карре, М. -Ф. Гюйар), представники якої прийшли до висновку, що імагологія являє собою розгалужену систему споріднених до неї дисциплін (психологія, соціологія, антропологія, історія, культурологія, тощо) (Наливайко та ін., 2009, с. 69). Тому, з огляду на свою міждисциплінарність, літературна імагологія існує в тісному зв'язку з наведеними вище сферами гуманітаристики. Предметом імагології¹⁹ виступають певні образи (іміджі), які формуються в свідомості, в контексті *своєї* культури. Філософсько-етична концепція *свого* та *чужого*, або ж *свого* та *іншого*²⁰ значною мірою вписалась в теоретико-методологічні засади літературознавчої імагології (Наливайко та ін., 2009, с. 69). У перекладознавстві, методи описані у попередньому підрозділі актуалізують питання еквівалентності, адаптації культурних реалій та репрезентації *іншого*. Виходячи з цього, залучення імагологічного підходу дає змогу поглибити аналіз міжкультурного трансферу та інтерпритаційних зрушень, що постають у процесі перекладу й рецепції літературного тексту, і є необхідним у контексті даного дослідження. Зі становленням в останній третині ХХ ст. течій постмодернізму, структуралізму, деконструктивізму та постколоніальних студій, погляди світової гуманітаристики все більше почали звертатись до імагології та до проблем стереотипів та образів національної ідентичності.

¹⁹ Імагологія – (з лат. *imago* – образ, *logos* – наука), тобто наука про образи. Звідси, «гетерообраз», «гетероімідж» – *інше* (тобто *чуже* в рідній культурі); «автообраз», «автоімідж» – *своє* (*рідне* в чужій культурі) (Сиваченко, 2020, с. 60).

²⁰ В історіографії вживаються обидва терміни, проте в цій роботі перевага надається дихотомії «своє / інше», яка, на відміну від конотативно забарвленої опозиції «своє / чуже», краще відповідає порівняльному аналізу в межах постколоніальних студій.

1.2.1 Ключові теоретичні засади імагології

Міркування щодо концепції образу зароджуються ще за часів розвитку філософської думки античності. Пізніше, образи *свого* та *іншого* та феномен національного стереотипу починають з'являтися в європейській літературі та культурі (Беллер, 2011). Так, у грецькому культурному дискурсі епохи еллінізму персів змальовували як варварів, що протиставлялися грекам як носіям цивілізації. Прикладом подібної трансформації *іншого* стало й формування стереотипного образу в епоху Просвітництва, зокрема в інтерпретації монгольської тематики у творчості Вольтера. У своїй трагедії «Китайський сирота», що є літературною переробкою китайської драми XIII ст. Цзі Цзюньсяня (纪君祥) «Сирота із роду Чжао» (《赵氏孤儿》), Вольтер формує образ Чингісхана як уособлення абсолютного зла – дикого, жорстокого й кривавого завойовника. У такій інтерпретації він постає символом руйнівної сили, що походить із позацивілізаційного простору, протиставленого культурі та розумові, які для Вольтера становили основу гуманістичного світогляду. Таким чином, крізь спрощений образ історичної постаті Чингісхана як завойовника, Вольтер вводить політичну алегорію на французького короля Людовіка XV, зображуючи його як деспота, позбавленого морального авторитету (Weatherford, 2004, с. 20–22; Воробей, 2021, с. 89–91). Подібний процес відбувався і в китайській культурі, де в часи династії Чжоу²¹ починає формуватися концепт «Піднебесної» (天下). За цією концепцією, Середина держава (中国) є центром Піднебесної, яка включає в себе весь відомий географічний простір. За конфуціанською концепцією, весь світ мав керуватись імператором (сином Неба, 天子), який отримав від Неба мандат (天命), тобто легітимізацію своєї влади. Політичний та моральний порядок здійснювався шляхом суворого дотримання ритуалів (礼) та доброчесності (德). Все, що знаходилося поза межами досягнення Піднебесної, вважалось дикими землями, які населяли варвари. Через те, що влада імператора не обмежувалась географічними кордонами, його завданням було перетворити варварів, на цивілізоване населення в

²¹ Династія Чжоу (кит. 周朝, при бл. 1100–256 рр. до н. е.) – династія в історії Китаю. В свою чергу поділяється на два періоди: Західна Чжоу (1046-771 рр. до н.е.) та Східна Чжоу (771-256 рр. до н.е.).

контексті китайської культури (Кіктенко, 2019). Подібна концепція китаєцентризму фактично має таку ж схему, як період еллінізації та насадження грецької культури.

До середини ХХ ст. дослідники розглядали окремі аспекти імагологічної проблематики на перетині літературознавства, етнографії, етнопсихології, культурної антропології та соціології. У 1950-х роках, коли у Франції імагологія розглядається в контексті літературознавчих наук, як досліджені образів інших етнокультур у національній літературі, біля її витоків стояли Ж.-М. Карре та його учень і послідовник М.-Ф. Гюйяр. У свою чергу Р. Веллек, як вже прихильник неокритицизму, не тільки мав сумніви щодо доцільності включення імагології до літературної компаративістики, а й взагалі відмовлявся визнавати її як наукову дисципліну, не вбачаючи різниці між нею та соціологічним дослідженням громадської думки чи етнопсихологією (Веллек, 2009).

Проте, на сучасному етапі розвитку компаративістики, методологічні засади імагології є актуальними з огляду на тенденцію зацікавлення у проблемах національної та культурної ідентичності, або ж постколоніальних студіях. Очільниками основних шкіл європейської компаративістики стають французький компаративіст Даніель-Анрі Пажо (1939) та бельгійський дослідник Гуго Дизерінк (1927 – 2020).

Г. Дизерінк виділяє імагологію як сталу дисципліну компаративістики, яка раніше була складовою «порівняльного літературознавства» ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Говорячи про те, що дослідження в сфері порівняльного літературознавства були націлені на вирішення проблеми європейської багатонаціональної ідентичності, Г. Дизерінк заперечує звинувачення у штучності імагології. У своїй роботі «Імагологія та питання етнічної ідентичності» (Дизерінк, 2011) бельгійський дослідник також відмічає внесок Ж.-М. Карре та М.-Ф. Гюйяра в становленні імагології, критикуючи при цьому позицію Р. Веллека. Г. Дизерінк формує завдання імагології не стільки в контексті її відокремлення від етнопсихології та становлення раціонального обґрунтування, скільки в контексті проблеми

національної та культурної ідентичності. На прикладі країн Бенілюксу²², вчений зазначає, що нації та народи не є перманентними явищами, а радше формують певну тимчасову модель, яка в певний період набуває конкретизації. Проте він тут же уточнює, що імагологія має зазначати бажання цих структур до певної належності та спорідненості, відносячи імагологічні студії до периферії загальної філософії антропології (Дизерінк, 2011).

У своїй роботі «Від культурних кліше до імажинарного» (Pageaux, 1989) Д.- А. Пажо окреслює поняття образу та стереотипів в контексті імагологічних досліджень, а також говорить про перспективи розвитку цієї науки в сфері літературної компаративістики. Дослідник окреслює поняття образу як певну літературну, або ж нелітературну тезу, що окреслює відмінності між двома культурними реальностями. Говорячи про образи та соціальні уявлення, Д.- А. Пажо виділяє бінарне співвідношення *ідентичності/відмінності*, яке є важливим в контексті сприйняття, вивчення та розуміння *образів*, як в культурному контексті, так і з зворотного напрямку. Дослідник вважає, що образи слід досліджувати фокусуючись на його «істинності» та логічності, а не «помилковості» (Пажо, 2011, с. 399–400). Голландський історик культури та компаративіст Дж. Лірсен (1955 р.н.) зазначає, що розвиток імагології в контексті вивчення процесу утворення національних характеристик відбувався завдяки припиненню сприйняття «національних характерів», як реальних моделей поведінки того чи іншого суспільства (Лірсен, 2011, с. 363). Поняття «національного характеру» тут, є спорідненим до поняття «образу», який окреслює Д.- А. Пажо.

За Д.- А. Пажо, образ не є аналогом реальності, це радше симбіоз певних моделей та схем у культурі, які репрезентують відповідну реальність. Образ *іншого* може трактуватись на трьох різних рівнях: індивідуальному (письменник), колективному (нація, країна, соціум) та напівколективному (спорідненість мислення, думок) (Пажо, 2011, с. 396–403).

²² Країни Бенілюксу – Бельгія, Нідерланди та Люксембург, політично-економічний союз у Європі, створений в 1944 р.

В роки кризи першого етапу розвитку літературної компаративістики Р. Велек та Р. Етьємбль критикували французьку школу за подібну бінарність компаративних досліджень, з огляду на обмеженість подібних досліджень, а також їх колоніальний характер. Проте, образи *свого – іншого*, які виступають центральною опозицією у імагологічних студіях, також являють собою бінарну сполуку, тим не менш, імагологічний аспект яскраво демонструє свою міждисциплінарність. Тому, на нашу думку, проблема колоніалізму та зверхності однієї культури (своєї) над іншою (чужою), полягала головним чином не в бінарності, а в односторонності та упередженості.

Д.-А. Пажо частково окреслює дану проблематику розмірковуючи над феноменом стереотипності, як частини образу. Він описує стереотипні образи, як форму «елементарну, та часто карикатурну», а поняття імажинарності визначає, як частину історії (подієвої, політичної, соціальної), яка формується незалежно від значних явищ (колоніалізм, расизм). Імажинарність тісно пов'язана з минулим і майбутнім суспільства, маючи свою власну історію, ритм, принципи та правила, і не є простою репродукцією фактів або заміником політичної, економічної чи дипломатичної історії (Пажо, 2011, с. 420–422).

Наголошуючи на міждисциплінарності імагології, дослідник пропонує кілька послідовних етапів імагологічного аналізу. Насамперед, це ідентифікація культурних кліше, що полягає у виявленні стереотипних уявлень про інші нації чи культури, закріплених у літературному творі (**1-ий елемент: слово**). Далі досліджується історичний, соціальний і політичний контексти їх виникнення, що дозволяє зрозуміти передумови формування цих образів. Важливим аспектом є також аналіз функції стереотипів у тексті, зокрема їхньої ролі в структурі твору та впливу на сприйняття читачем (**2-ий елемент: ієрархічність**). Завершальним етапом є компаративний аналіз, який передбачає зіставлення літературних уявлень із реальними характеристиками відповідних культур для виявлення можливих розбіжностей, упереджень і механізмів їхнього закріплення (**3-ий елемент: канва**) (Пажо, 2011, с. 408–418).

В українській науці цією проблематикою займалися в етнопсихологічному аспекті М. Костомаров (Костомаров, 1861), В. Янів (Янів, 1993; (Янів, 1965)), І. Мірчук (Мірчук, 1942) і чимало їх попередників та наступників, у суто імагологічному аспекті – зокрема, Д. Наливайко. Погоджуючись з Д.-А. Пажо, вчений також визначає образи *чужого* та *іншого*, як предмети імагології, не лише в етнонаціональному аспекті, а й у соціальному, культурному, ідеологічному, психологічному тощо. Він виділяє проблеми національної та культурної ідентичності, які є ключовими в сфері літературної компаративістики, об'єднуючи їх в так звану «етнокультурну» ідентичність. Торкаючись проблем національних стереотипів, Д. Наливайко, заперечує їх ототожнення з імагологічним образом *іншого*. Формуючись на побутовому рівні, стереотипи трансформуються на інші рівні культури, проте явище образу є більш повною репрезентацією *іншого* в певній культурі (Наливайко, 2007, с. 36).

Отже, імагологія як наукова дисципліна досліджує формування та функціонування образів *свого* та *іншого* у міжкультурному просторі, інтегруючи методології літературознавства, етнопсихології, соціології та культурної антропології. Її витoki сягають античної філософії, однак як окремий напрям вона сформувалася в середині ХХ століття, коли у французькій школі компаративістика набула характеру дослідження репрезентації інших етнокультур у національній літературі. Визначальну роль у її становленні відіграли Ж.-М. Карре, М.-Ф. Гюйяр, Д.-А. Пажо та Г. Дизерінк, які заклали її методологічні засади. Г. Дизерінк окреслив імагологію як дисципліну, що досліджує проблематику національних образів у літературі, наголошуючи на її відмінності від етнопсихології та соціології громадської думки. Д.-А. Пажо наголошував на тому, що образ у літературі не є прямим відображенням реальності, а радше симбіозом культурних моделей і схем, що репрезентують відповідні суспільні уявлення, стереотипи. Д.-А. Пажо виокремив три рівні формування образу – індивідуальний (авторський), колективний (національний) та напівколективний (групова ідентичність). Він також розробив поетапний метод імагологічного аналізу, який включає ідентифікацію стереотипних уявлень, дослідження їх історико-соціального контексту та компаративний аналіз з метою виявлення механізмів їх

закріплення та трансформації. В контексті питання про співвідношення імагологічного образу та національного стереотипу, Д. Наливайко, погоджуючись із Д.-А. Пажо, розглядає образ *іншого* як більш комплексний феномен, що включає культурні, ідеологічні та психологічні аспекти, на відміну від побутових стереотипів.

Таким чином, імагологія, яка спочатку викликала дискусії щодо її місця в літературознавстві, сьогодні є важливим напрямом компаративістики, зокрема в дослідженнях національної та культурної ідентичності, а також у контексті постколоніальних студій. Міждисциплінарний підхід цього аспекту дозволяє не лише аналізувати механізми конструювання образів, а й оцінювати їхній вплив на культурну політику та міжкультурну комунікацію.

1.2.2 Імагологія в контексті постколоніальних студій

У 1960-х роках формується так званий «постмодерністський виклик», який сприяє розвитку нарративістської філософії історії, антропологізації історичних досліджень та утвердженню постструктуралізму. Це зумовило зростання інтересу до антропологічних підходів у межах нової культурної історії. В контексті постмодернізму з'являється тенденція до різних нових підходів, які характеризувались своєю міждисциплінарністю та методолгією, яка ще перебувала на етапі розвитку (Троян, 2013, с. 75). Зокрема, активно починають розвиватись і постколоніальні студії. Засновником постколоніальних студій прийнято вважати палестинсько-американського літературознавця, культуролога та інтелектуала Е. В. Саїда (1935-2003). У 1978 році виходить одна з його найвідоміших праць «Орієнталізм»²³ (Said, 1978), в якій він активно засуджує колоніальну політику стосовно Сходу, яка насаджувала стереотипи та виправдовувала імперське панування, таким чином критикуючи європоцентризм та виступаючи за деконструкцію імперіалізму. У своїй книзі вчений зазначає: «Схід не лише суміжний з Європою; це також місце найбільших, найбагатших і найдавніших колоній Європи, джерело її

²³ Орієнталізм (*анг.* Orientalism) – Е. Саїд вживає цей термін (та похідні від нього слова) здебільшого у іронічній формі. Таким чином, він звертає увагу на цікавість до Сходу та його вивчення крізь призму європоцентризму. Він демонструє, що тенденції до вивчення Сходу насправді націлені не на намагання зрозуміти цю культуру, а підлаштувати її під власні потреби. *Orientalist* (орієнталіст) за Саїдом, це не стільки сходознавець, скільки представник колоніальної традиції, він «любить» Схід, лише з позиції сили, як колоніальний об'єкт – щось примітивне, підлегле та екзотичне. Таким чином, термін *орієнталізм* використовується для опису колоніального дискурсу.

цивілізацій та мов, її культурний суперник і один з найглибших та найпостійніших образів Іншого» (Said, 1978, с. 1). Таким чином, Е. Саїд показав, що Захід не лише створює образ Сходу, а й конструює його як свого *іншого* – протилежність власної культурної ідентичності. Схід зображувався через систему стереотипів як статичний, відсталий і позбавлений прогресу, що слугувало способом самовизначення та утвердження європейської переваги (Троян, 2013, с. 76). Далі у своїй роботі, він зазначає: «Знання про Схід, оскільки вони породжені з позиції сили, в певному сенсі створюють сам Схід, орієнтала і його світ» (Said, 1978, с. 40). Ця цитата повертає нас до проблеми «традиційної компаративістики», яка активно зазнавала критики через свій європоцентризм, та відповідно, обмеженість у сфері досліджень. Таким чином ми бачимо, що проблема європоцентричності в середині ХХ ст. виникає не тільки в контексті компаративістики, але і в контексті загальному (включаючи світову політику, історію, літературу, економіку, тощо). Це підтверджує тезу Д. Наливайка про те, що «...судження про кризу компаративістики великою мірою є нічим іншим, як екстраполяцією твердження про загальну кризу літературно-теоретичної думки» (Наливайко, 2007, с. 25).

Окреслюючи теоретичні засади імагологічних студій Д.- А. Пажо, Г. Дизерінк та Дж. Лірсен також не раз звертались до проблематики постколоніальних студій, яка надалі набувала актуальності в контексті літературної компаративістики. Дж. Лірсен в своєму дослідженні «Імагологія: історія та метод» (Лірсен, 2011) зазначає, що у ХХ ст. компаративістика спочатку характеризувалася некритичним підходом до текстуальних репрезентацій національних характеристик, проте згодом відбулася концептуальна переорієнтація, спрямована на відмову від національного есенціалізму та детермінізму. Це зумовило формування імагології як аналітичного напрямку, заснованого на деконструктивному дослідженні риторичних стратегій конструювання національних образів (Лірсен, 2011, с. 362). Досліджуючи поняття стереотипів, Дж. Лірсен звернув увагу на той факт, що література відіграє ключову роль в їх формуванні, часто створюючи узагальнюючі образи *іншого*. Окрім цього, стереотипи не виникають у вакуумі; вони формуються під впливом конкретних історичних, політичних та соціальних обставин, які впливають на сприйняття однієї культури

іншою. З іншого боку, ці образи не є статичними, вони мають змогу змінюватись з часом, відображаючи трансформації в міжкультурних відносинах та внутрішні зміни в самих суспільствах (Лірсен, 2011, с. 369-375).

Д.- А. Пажо також досліджує питання стереотипів в імагології. В своїй роботі «Від культурного до імаджинарного» (Пажо, 2011) він розмірковує над механізмами формування та функціонування літературних стереотипів, які впливають на сприйняття образу *іншого*, або ж *чужинця* в контексті літератури та культури певного регіону. Наголошуючи на негативних аспектах формування стереотипів, вчений виділяє чотири випадки аналізу образу *іншого* в контексті двох типів культур:

1. Ідеалізація чужої культури, де *інше*, сприймається як певний «міраж». До прикладу, англоманія чи іспаноманія, поширені у Франції в певні історичні періоди.
2. Сприйняття чужої культури як вторинної (по відношенню до своєї), де певні «фобії», витісняють позитивні уявлення про чужу культуру, що в процесі може спровокувати расистські настрої певних соціальних груп.
3. Позитивне сприйняття чужої культури, а при інтеграції до культури-реципієнта, вони обидві отримують позитивну конотацію. Така подвійна позитивна оцінка отримала назву «філія». Д.-А. Пажо вважає «філію» шляхом реабілітації культур, зруйнованих «фобіями» та «маніями», проте зазначає, що це вимагає тривалого діалогу між культурами.
4. Бажання до уніфікації, з метою реконструювати втрачену єдність або ж створити нову систему (космополітизм, шовінізм, антисемітизм) (Пажо, 2011, с. 419–422).

Таким чином, Д.- А. Пажо акцентує увагу на тому, як література здатна конструювати образи «чужинців» (*іншого*), відображаючи їх протилежно до образу *свого*. Ці образи можуть бути як позитивними, так і негативними, але в обох випадках вони слугують для визначення та підтвердження власної ідентичності через протиставлення. Такий підхід дозволяє зрозуміти механізми формування національної та культурної ідентичності через літературні тексти. Пропонуючи імплементувати в контекст літературної компаративістики імагологічний підхід, він

зазначає: «Отож образ, будучи передусім образом *іншого*, – це факт культури, зрештою, ідеться про культурну імагологію. І вивчати його потрібно як об'єкт, як антропологічне явище, котре має своє місце та функції в контексті іншого символічного поняття – культурного уявлення. Воно, своєю чергою, становить невід'ємний елемент будь-якого різновиду соціальної чи культурної організації, бо саме через нього суспільство дивиться на себе, описує й осмислює себе» (Пажо, 2011, с. 402).

У своїй праці «Імагологія та питання ідентичності» (Дизерінк, 2011) Г. Дизерінк розглядає роль «іміджів» та «міражів» у літературі, а також їх вплив на літературну критику, історіографію та процеси перекладу. Вчений зазначає, що такі іміджі не є реальним відображенням колективних характеристик націй чи народів, а скоріше культурними фікціями, які формуються в певний історичний період і можуть змінюватися з часом. Він зазначає, що гетероіміджі (образи *іншого*) та автоіміджі (образи *свого*) взаємопов'язані, і тому об'єктивне дослідження імагологічних процесів можливо лише з нейтральної позиції, поза національними рамками, з урахуванням політичних аспектів та історичних контекстів (Дизерінк, 2011, с. 388–390)

Таким чином, у 1960-х роках постмодерністський виклик сприяв розвитку міждисциплінарних підходів, зокрема постколоніальних студій, що критично переглядали європоцентричні наративи та імперські дискурси. У своїй роботі «Орієнталізм» Е. Саїд проаналізував західну традицію формування образу Сходу, використовуючи стереотипізацію для легітимації колоніального домінування. Він підкреслював, що репрезентація Сходу є не лише геополітичним конструктом, а й важливим механізмом європейської ідентичності. Імагологічні дослідження з середини ХХ-го ст. також починають розвиватись в контексті постколоніальних студій. Концепції імагології, окреслені в роботах Д.- А. Пажо, Г. Дизерінка та Дж. Лірсена аналізують механізми конструювання та закріплення образів *іншого* в умовах колоніального та постколоніального контекстів. Імагологічний підхід дозволяє виявити, як колоніальні наративи створювали та підтримували стереотипи про підкорені народи, виправдовуючи домінування колонізаторів. Стереотипи є не

відображенням реальності, а скоріше фікціями та кліше, що формуються в певних історичних умовах і можуть змінюватися з часом. Окрім цього, такі фікції, передаючись з покоління в покоління, можуть набувати нових значень, відмінних від початкових намірів їхніх творців.

1.2.3 Імагологічний аналіз у перекладознавстві

Окреслюючи основні тенденції розвитку імагології, Д. Наливайко зазначав: «За своїм характером і структурою імагологія є галуззю міждисциплінарною, поряд із літературознавцями нею займаються антропологи й етнологи, соціологи й культурологи, історики ментальностей та історики ідей, психологи тощо» (Наливайко та ін., 2009, с. 69). Продовжуючи цей перелік, ми можемо відокремити і галузь перекладознавства, адже сучасні компаративні дослідження активно розвиваються в зазначеній сфері.

Розглядаючи переклад з точки зору імагологічного аспекту, образи, які спершу формуються у свідомості автора, є ментальними репрезентаціями, забарвлені стереотипами, що потім вербалізуються у художньому творі. Під час сприйняття тексту реципієнт здійснює зворотний процес: розшифровує створений автором образ і конструює власну ментальну репрезентацію, яка, однак, формується під впливом його власних національних стереотипів. У результаті образ, що виникає в читача, ніколи не буде повністю ідентичним вихідному авторському, оскільки їхня структура та сприйняття обумовлені різними когнітивними та культурними чинниками (Rebrii, 2024, с. 29). Окрім цього, у межах вище описаного процесу роль додаткового медіатора відіграє перекладач, який опосередковує трансляцію та сприйняття художнього образу. Попри прагнення до максимальної об'єктивності, перекладач неминуче інтерпретує текст крізь призму власної культурної свідомості. Як наслідок, у перекладеному тексті художній образ постає не лише крізь авторську призму, а й через культурно обумовлену рецепцію перекладача, що впливає на його семантичне та імагологічне наповнення у свідомості реципієнта.

Виходячи з цього, імагологічний аспект перекладознавства нерозривно пов'язаний з ідеологічними чинниками, особливо в умовах, коли образ *іншого* сприймається цільовою аудиторією як ворожий або концептуально протилежний, а

сприйняття образу *іншого* крізь призму сформованих в культурі *своїй* національних стереотипів, часто негативного характеру формує основну проблематику перекладознавчої імагології (Ребрій & Сиса, 2022, с. 45).

У збірці статей «Взаємозв'язок перекладознавства та імагології» (Doorslaer et al., 2016) за редакцією європейських дослідників Л. ван Дорслаера, П. Флінна та Й. Лірссена представлено дослідження взаємозв'язку між перекладознавством та імагологією та зазначається, що ці дві сфери мають міцну міждисциплінарну основу (Doorslaer et al., 2016, с. 2). В контексті того, як переклад впливає на формування та передачу національних образів. Окрім того, що перекладач активно формує та трансформує національні стереотипи, автори вказують також на те, що переклад окрім передачі, здатен створювати культурні відмінності, маючи вплив на репрезентацію *іншої* культури в контексті *своєї* (Doorslaer et al., 2016, с. 6-8).

Національні образи формуються через історичні, соціокультурні та політичні процеси. Проте в умовах сучасних глобалізаційних процесів, транснаціоналізму та мультикультуралізму ці образи більше не є статичними: вони постійно трансформуються під впливом міжнародної комунікації, зокрема і шляхом перекладу. Вище зазначені процеси призводять до змін у способах формування та сприйняття національних образів, поширення цих образів за межі вихідної культури. Сьогодні переклад є стратегічним інструментом формування національного іміджу в умовах міжнародної конкуренції та політичного дискурсу. Держави, шляхом підтримки перекладацьких проєктів здатні контролювати репрезентацію власної культури у світовому інформаційному просторі. Водночас незалежні або неофіційні переклади можуть сприяти виникненню альтернативних інтерпретацій, що зумовлює варіативність національних образів. Взаємодія авто та гетерообразів у перекладі висвітлює потенційні розбіжності між власною репрезентацією нації та її зовнішнім сприйняттям, що підкреслює необхідність імагологічного підходу до аналізу перекладацької діяльності в міжкультурному контексті (石欣 & 黄立波, 2024, с. 90–96).

Отже, імагологічний аспект є перспективним напрямком в контексті сучасних перекладознавчих досліджень. Переклад у межах імагологічного підходу є процесом

трансформації художніх образів, у якому перекладач виступає посередником між авторським задумом і рецепцією реципієнта. Взаємодія культурних і когнітивних чинників унеможливорює повну ідентичність вихідного та перекладеного образу, зумовлюючи його варіативність у сприйнятті цільової аудиторії. Таким чином, вплив національних стереотипів на сприйняття *іншого*, зумовлює ідеологічну забарвленість перекладених образів і впливає на міжкультурну комунікацію, що і формує головну проблематику імагологічного аспекту в контексті перекладознавчих досліджень. У контексті глобалізації переклад стає ключовим механізмом формування національних образів, сприяючи їхній трансформації та поширенню. Він може слугувати як інструментом контролю репрезентації культури, так і джерелом альтернативних інтерпретацій, що підкреслює значущість імагологічного аналізу для розуміння впливу перекладу сприйняття та реконструкцію образу *іншого* в міжкультурному дискурсі.

1.3 Перекладознавча компаративістика: міждисциплінарний вимір

Перекладознавча компаративістика (або ж порівняльне перекладознавство) є однією з складових компаративної науки, де порівняльний метод використовується як базова аналітична стратегія (Лещенко, 2011, с. 90). Літературна компаративістика, яка тісно пов'язана і з сферою перекладознавства, як наука, включає в себе порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, їх взаємовплив та взаємодію, а також зіставлення різних культур, базуючись здебільшого на порівняльно-історичному підході дослідження (Наливайко, 2007, с. 5–43).

1.3.1 Переклад у літературній компаративістиці

Переклад зазнав значних трансформацій впродовж багатьох епох. Від часів античності, коли відомі оратори переказували твори зберігаючи тільки загальні ідеї оригіналу, повністю підлаштовуючи текст під мову перекладу; до сучасності, коли перекладачі мають намір передати не тільки зміст, ідею та форму перекладу, а і декодувати художні засоби та особливості оригіналу, намагаючись відтворити індивідуальний стиль автора у тексті. Переклад, як поняття, в рамках теорії перекладу, і його тісний зв'язок з літературознавчою компаративістикою, вчені почали активно досліджувати з другої половини ХХ ст. (Ю. Найда, Л. Венуті, С. Басснетт,

Д. Дюришин та інші). До цього, ще у ХІХ ст. переклад часто сприймався як хибне тлумачення. До прикладу, переклади релігійних текстів сприймалися критично, через можливу втрату їх точного значення і тогочасне прагнення до текстового фундаменталізму²⁴ (Jahan, 2023). Так, у своїй книзі «Писаний світ», Мартін Пухнер наводить приклад традиційного текстового фундаменталізму описуючи складний та суперечливий процес перекладу тексту Біблії з давньоєврейської мови на грецьку, який відбувався ще у ІІІ ст. до н.е. Внаслідок поширення грецької культури на території Єгипту і той факт, що сформована там єврейська громада вже не володіла ні гебрейською, ні арамейською мовами, виникла необхідність перекладу Святого Письма, аби не допустити його втрати. Щоб пом'якшити суперечливість самого факту перекладу Біблії мовою «греків-язичників», з'явилась легенда, що Святе Письмо перекладали 72 гебреї, які, незалежно один від одного, створили абсолютно ідентичний текст. Звісно, цей переклад не уникнув критики, проте тепер Біблію могло використовувати грекомовні християни (Пухнер, 2022, с. 117–119).

Наприкінці ХХ-го ст., стало зрозумілим те, що теорія перекладу має поглибити свій зв'язок з літературною компаративістикою, аби позбутись кліше про те, що переклад ніколи не може стояти поруч з оригіналом, а точний переклад потенційно стає «буквальним», а отже, втрачає дух та атмосферу оригіналу (Пухнер, 2022). Словацький літературознавець Д. Дюришин (1921–1997) підкреслював важливість включення перекладознавства до літературної компаративістики. Він зазначав, що переклад є невід'ємною складовою будь-якого ґрунтового порівняльного дослідження. Водночас вчений також звертав увагу на методологічні труднощі, зумовлені відсутністю єдності в підходах до аналізу перекладу та дискусійністю його місця в системі міжлітературних зв'язків (Приходько, 2022, с. 285).

Французька вчена-компаративістка Ф. Тудуар-Сюрлап'єр виділяє поняття перекладу у літературній компаративістиці як явище, що робить продукт іншої

²⁴ Текстовий фундаменталізм – тут мається на увазі поняття, яке описує Мартін Пухнер у своїй книзі «Писаний світ». Він описував це явище з точки зору тлумачення релігійних текстів, де текстовим фундаменталізм спирається на два принципи: тексти є зафіксованими та незмінними (тобто переклад автоматично є порушенням текстового фундаменталізму; та тексти мають тлумачитись, зазвичай вузьким колом спеціально вповноважених осіб (Пухнер, 2022, с. 87–88).

культури – зрозумілим, і є певним актом трансферу, а парадокс такого тексту полягає в тому, що він, де-факто, має свою систему культурно-історичних взаємозв'язків (Приходько, 2022, с. 286).

Українська дослідниця М. Лановик у монографії «Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції» (Лановик, 2006), розглядає переклад як інтердисциплінарний феномен, зазначаючи при цьому, що сьогодні важливим завданням компаративістики є діалог між різними культурами, насамперед через мистецтво та літературу (Лановик, 2006).

Літературний аспект перекладу неможливо досліджувати поза контекстом художнього перекладу. Художній переклад є самостійною дисципліною, і в сфері компаративних досліджень, зокрема перекладознавства і порівняльного літературознавства, художній переклад є одним з ключових понять. Окрім того, такі вчені, як Дж. Стайнер (Steiner, 1998), С. Баснетт (Bassnett, 2002), зазначали тісний зв'язок між перекладознавством, лінгвістикою та семіотикою. А Р. Якобсон у статті «Про Лінгвістичні аспекти перекладу» (Jakobson, 1959), виокремив поняття «переклад», як основне в семіотиці, і розглядав цей процес, як функціонування знакових систем загалом (Приходько, 2022).

Ю. Найда, американський лінгвіст, перекладач і теоретик перекладу зробив значний внесок в розвиток сучасної теорії перекладу, зокрема представивши концепцію еквівалентності (термін, що був введений Р. Якобсоном у його статті «Про Лінгвістичні аспекти перекладу»). У своїй концепції Юджин Найда²⁵ розрізняє два типи еквівалентності перекладу: динамічний та формальний. Формальний тип має на меті зберегти як форму, так і зміст: поезія перекладається поезією, поняття – поняттям, тощо. Подібні переклади є важкими для сприйняття реципієнтами та вимагають багато приміток і уточнень. Динамічна еквівалентність має на меті передати зв'язок між повідомленням і одержувачем у мові перекладу подібний на зв'язок між повідомленням і одержувачем мовою оригіналу. Тобто реципієнт не переноситься у

²⁵ Юджин Альберт Найда — американський лінгвіст, автор численних праць із синтаксису та семантики, багаторічний виконавчий секретар і науковий консультант відділу перекладів Американського біблійного товариства, під керівництвом якого здійснено переклади Біблії понад 200 мовами у 75 країнах.

іншу культуру, скоріше отримує модус поведінки релевантний своїй культурі. Ю. Найда вводить також термін «природнього перекладу», як крайній ступінь динамічної еквівалентності, коли у тексті не лишається жодного слова іноземного походження, а на змістовному рівні відбувається культурна адаптація (Nida, 2003). В контексті еквівалентності, варто також розглянути поняття семіотики. Семіотика, як наука, поділяється на три галузі: синтактика, семантика, прагматика. Фактично, при перекладі, синтактика, семантика і прагматика є основними сферами зосередженості перекладача, де синтактика відповідає за форму; семантика відповідає за зміст; а прагматика, за взаємодію і вплив оригіналу та перекладу твору на реципієнта, а також вплив самого перекладача на текст перекладу. Тобто, семіотика допомагає перекладачу досягнути умовної еквівалентності в процесі перекладу.

Таким чином, шляхом використання тих чи інших стратегій перекладу, перекладач виконує певні маніпуляції над текстом, з ціллю досягнути певного типу еквівалентності. Якщо розглядати художній переклад з точки зору концепції Ю. Найди, то подібний переклад є прикладом динамічної еквівалентності, адже формальна еквівалентність зруйнувала б аспект «художності» у тексті перекладу.

Британська дослідниця та літературознавиця С. Баснетт (1945-) у своїй фундаментальній роботі «Перекладацькі студії» (1980) розвиває ідею, що переклад виходить за межі простої передачі слів і потребує глибокого розуміння культурних кодів, зазначаючи що це процес інтерпретації, а не просто заміщення слів (Bassnett, 2002). Спираючись на типологію перекладу, запропоновану Р. Якобсоном, С. Баснетт виокремлює три його основні види: перефразування, власне переклад і трансмутацію. Розвиваючи концептуальні засади Ю. Найди, вона пропонує детальне моделювання процесу прийняття перекладацьких трансформацій з урахуванням когнітивних та прагматичних факторів. Дослідниця наголошує на принциповій відмінності між семантичною еквівалентністю та функціональною відповідністю перекладу, підкреслюючи, що еквівалентність є не абсолютною тотожністю, а динамічним процесом співвіднесення знакових структур, детермінованих як текстовими, так і позатекстовими чинниками (Прокопенко, 2012, с. 47).

У процесі перекладацької трансформації тексту перекладач балансує між стратегіями *форенізації* та *доместикації*. Зазначені поняття були концептуалізовані в теорії перекладу Лоуренсом Венуті. За Л. Венуті, надмірне застосування стратегії доместикації, за якої читач не усвідомлює іншокультурного походження тексту, розглядається як ідеологічно зумовлена практика, спрямована на утвердження певних культурних цінностей і ієрархій. Такий переклад може прибрати цінності іншої культури та викликати небезпечно відчуття єдиної правильності його власної системи культурних цінностей (Сиваченко, 2019). З іншого боку, художній переклад має викликати у реципієнта відповідні когнітивні асоціації та емоційну реакцію, коли ж переклад сповнений культурними реаліями, що викликають лакуну у свідомості реципієнта, ланцюг сприйняття твору обривається, та, відповідно, переклад не виконує своєї основної мети (Рябчук & Шмідт, 2022). Проблема лакунарності, безеквівалентної лексики та перекладу культурних реалій, розвиває поняття «гарного або правильного» перекладу. Так, у 90-х рр. ХХ ст. на заході формується напрям «культурологічного перекладознавства», яке вибудовує критерії оцінки перекладу згідно з його завданнями, ситуації та інтересом замовника. Пізніше, поняття еквівалентності також відходить на другий план, зміщуючи фокус перекладознавців на сприйняття перекладу, його функціях і контексту створення. Ці зміщення у векторі сприйняття перекладу, як продукту декодування меседжу мови однієї культури, на мову іншої, спричинили ще глибше поєднання перекладознавства з іншими, суміжними гуманітарними науками (Сиваченко, 2019).

Серед сучасних літературознавчих та лінгвістичних розвідок існує чимало праць, присвячених проблемам дослідження та перекладу подібної лексики. До прикладу, в своїй дисертації «Лакунарність у китайсько-українських літературних перекладах» (Лі, 2024) Лі Яньсює, на основі аналізу попередніх робіт зарубіжних та вітчизняних дослідників узагальнює визначення та класифікацію таких понять, як *реалія*, *лакуна* та *безеквівалентна лексика*. Таким чином, *реалії* визначається, як «особливі категорії слів і засобів вираження, що позначають предмети та явища, пов'язані з історією або культурою, економікою або побутом країни- “носія” вихідної мови, але які відрізняються повністю або частково від лексичних понять і слів мови

перекладу»; «...*реалії* включають поняття географічного, етнографічного, суспільно-історичного, міфологічного та фольклорного змісту»; (Лі, 2024, с. 30) «під *безеквівалентною лексикою* зазвичай маються на увазі іншомовні лексичні фонди й граматичні одиниці, що позначають предмети, процеси та інші явища життя, які на цьому етапі не мають прямих відповідників у мові перекладу, і ця ситуація мовних розбіжностей є наслідком впливу культурних розбіжностей, що діють у полі функціонування двох відповідних мов. Тому *безеквівалентна лексика* виявляється тільки в порівнянні двох конкретних мов, а термін *безеквівалентна лексика* стосується тільки вихідної мови» (Лі, 2024, с. 36). Врешті речт, поняття лакуарності Лі Яньсює пропонує узагальнити наступним чином: «термін *лакуна* може мати широке чи вузьке значення, і в широкому розумінні термін *лакуна* вживається для співставлення не лише мов, але й інших аспектів культури. У вузькому розумінні *лакуна* – це явище культурно-семантичної невідповідності на рівні мовної системи в ситуації порівняння двох мов, коли культурна конотація або смислова основа, висловлена вихідною мовою, не може бути представлена еквівалентною лінгвістичною одиницею в цільовій мові. Таким чином, *лакуна* стосується ширшого кола понять і явищ, ніж *безеквівалентна лексика*» (Лі, 2024, с.40-41). Розглядаючи вирішення проблем вербалізації²⁶ лакун, Лі Яньсює розглядає теорії адекватності, в яких якісний переклад з точки зору адекватності, має враховувати наміри автора, реципієнта та перекладача. Через **збереження значення** (форми та змісту), досягається мета автора тексту; через **легкість сприйняття** (враховуючи як лінгвістичні, так і культурні особливості), досягається мета реципієнта; а через **відтворення форми** (на структурному, функціональному та стилістичному рівнях), зберігається мета перекладача (Лі, 2024, с.54-55). Таким чином, адекватний переклад подібної лексики має забезпечувати баланс між змістом, сприйняттям і формою тексту.

З огляду на різні трактування поняття адекватності, багато вчених розглядають переклад саме в контексті *еквівалентності* (Ю. Найда, Дж. Кетфорд, Л.С. Бархударов). Проте працюючи з реаліями, лакунами та безеквівалентною

²⁶ В дослідженні під терміном *вербалізація*, мається на увазі теорія лінгвістичної *реномінації*.

лексикою, збереження змісту та форми може нівелювати легкість сприйняття, або ж взагалі є неможливим. Окрім того, згідно з основними засадами теорії гештальту, яку детальніше буде розглянуто у третьому підрозділі першого розділу, в перекладознавстві, перекладач активно засвоює, не тільки когнітивну, але і естетичну інформацію з тексту оригіналу, відповідно в процесі перекладу, він має відтворити обидва рівня інформації в тексті перекладу (Лі, 2024, с. 55-70). Відповідно це підіймає питання не перекладу, як проблеми реципієнта, але і перекладу, як проблеми зв'язку автор – перекладач, та здібностей перекладача відчутти та відтворити мовну картину світу автора.

Тому, ми погоджуємось з тезою французького літературознавця та імаголога, Д. -А. Пажо, який визначав процес перекладу як утопію, де перекладений текст зовсім не є аналогом оригіналу. Переклад все ще обмежений певними рамками, де перекладач трансформує текст оригіналу в своєрідний інтертекст²⁷. М. Лановик також відмічала взаємозв'язок інтертекстуальності та перекладу в межах деконструктивістського підходу, підкреслюючи нестабільність значень і їхню залежність від контексту. Дослідниця зазначає, що межах постструктуралізму текст зазнає саморуйнування, змінюючись навіть у межах однієї мови, а в процесі перекладу ці трансформації лише посилюються. Внаслідок цього переклад постає не просто як відтворення, а як деконструкція, що водночас розвінчує та переписує оригінальний текст (Лановик, 2009, с). Вона виділяє три проблеми перекладознавства в контексті деконструктивізму: це «проблема знака», «проблема дискурсу» та «проблема інтертекстуальності». Через те, що знак у деконструктивізмі є явищем мінливим і позбавленим стабільності, його сенс залежить від контексту та взаємозв'язку з іншими знаками. Тому ця проблема ускладнює переклад, оскільки передача значення не є точною, а лише варіативною інтерпретацією. Проблема дискурсу характеризується тим, що у перекладі дискурс змінюється, і це потребує адаптації тексту до нової системи смислів та комунікативних норм. Інтертекстуальність як явище полягає в тому, що кожен текст існує у взаємодії з

²⁷ Інтертекст – наявність одного тексту в іншому. Інтертекстуальність, як явище – це співвідношення літературних творів за допомогою наступних художніх засобів: цитати, алюзії, пародії, ремінісценції, тощо (див. розділ 1.1.3).

іншими через цитати, алюзії та культурні референси тощо, тому проблема інтертекстуальності в контексті перекладознавства полягає в тому, що переклад не лише відтворює текст, а й змінює його інтертекстуальне поле, що може призводити до втрати або трансформації вихідних смислів (Лановик, 2009, с. 149–153).

Отже, у другій половині ХХ ст. теорія перекладу зміцнила зв'язок із літературною компаративістикою, що сприяло подоланню уявлень про вторинність перекладу. Переклад визнано важливим засобом міжкультурного діалогу та інструментом компаративних студій. Сформувався інтердисциплінарний підхід до перекладознавства. Ю. Найда виокремив формальну та динамічну еквівалентність, наголосивши на збереженні емоційного та когнітивного впливу. Л. Венуті запровадив поняття *форенізації* й *доместикації*, вказавши на ризики ідеологічної трансформації тексту. В контексті перекладознавчої компаративістики набуває актуальності дискусія щодо адекватності перекладу, зокрема в умовах безеквівалентної лексики, яка ускладнює досягнення повної відповідності між оригіналом і перекладеним текстом. Д.-А. Пажо розглядає переклад як процес інтертекстуальної трансформації, у якому новий текст водночас репрезентує й переосмислює оригінал. У цьому ж руслі М. Лановик, спираючись на деконструктивізм, трактує інтертекстуальність як зміщення семантичних і культурних зв'язків, що може спричинити зміну або втрату первинних смислів.

1.3.2 Теорія культурного трансферу

Сучасне розуміння перекладу формується як міждисциплінарне та багатовимірне поняття, що охоплює різні аспекти комунікації, лінгвістики та культурної взаємодії. Критерії оцінки перекладу або норм перекладу варіюються в залежності від його завдань та ситуації. Перекладознавча компаративістика, як наука, що набула поширення завдяки літературознавчій компаративістиці, виносить поняття перекладу як головний об'єкт дослідження. Сучасні перекладознавчі студії пропонують досліджувати текст залучаючи різноманітні теорії та методи, такі як імагологія, інтертекстуальність, гештальт-теорія, тощо. Окрім цього, переклад може розглядатись, і з точки зору теорії культурного трансферу, де увага приділяється не синтактиці і семоітиці тексту, але і прагматиці.

Теорія культурного трансферу, як нова методологія у сфері компаративістики, почала активно досліджуватись у середовищі французьких філологів-германістів з 1980-х рр. Термін «культурний трансфер» був запропонований французькими культурологами М. Вернер та М. Еспань (Espagne & Werner, 1987). 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).

Поняття культурного трансферу, як його формулює німецький історик і теоретик глобальної історії Матіас Міддель (1961), розглядається як активний процес привласнення культурних елементів, що здійснюється через посередницькі групи і детермінується потребами культури-реципієнта. До прикладу, у межах дискусії між М. Вернером та М. Еспанем піддається критиці традиційне розуміння культурної «дифузії» чи «впливу», яке передбачає односторонню передачу від домінантної до підлеглої культури. Зокрема, вони заперечують інтерпретацію поширення абсолютистської моделі Людовіка XIV та образу Версаля як прикладу прямого наслідування. Такий підхід ігнорує активну роль приймаючої сторони та її здатність трансформувати запозичене відповідно до власного культурного контексту, що є ключовим у парадигмі культурного трансферу (Duthille, 2022, с. 304). Крізь призму теорії культурного трансферу можна також розглянути політичну модель Китаю часів династії Цін (清朝, 1636-1912 рр.). Маньчжурські завойовники, утвердившись у Китаї, активно впроваджували елементи власної культури – зокрема, регламентовані зачіски, одяг та придворний етикет – як засоби символічного контролю та культурної ідентифікації. Водночас вони свідомо зберегли ключові інститути традиційної китайської управлінської системи, конфуціанську ідеологію та ритуальні практики, що було необхідним для забезпечення легітимності влади та ефективної інтеграції в локальний соціокультурний простір. Цей приклад ілюструє не механічне нав'язування

культурної моделі, а складний процес взаємодії, переосмислення і пристосування, який є характерним для парадигми культурного трансферу.

Методологія культурного трансферу спершу зосереджувалися переважно на франко-німецькому контексті XVIII–XIX ст., але згодом увага змістилася на локальні й регіональні рівні (наприклад, Саксонія, Бордо, Гамбург), а також на більш складні конфігурації, зокрема Балтійському регіоні (до прикладу, Тартуський університет), який М. Еспань розглядає як приклад культурної гібридності, зумовленої багатшаровою історичною належністю міста. Крім того, культурний трансфер почали застосовувати в колоніальних контекстах, хоча в цих випадках термін нерідко використовується в розширеному, не завжди строго методологічному сенсі (Duthille, 2022, с. 306–307).

Таким чином, теорія культурного трансферу, постає як критична альтернатива до традиційної компаративістики. На думку М. Еспаня, класичне порівняльне літературознавство ґрунтується на попередньо сконструйованих уніфікованих образах національних культур, що призводить до виключення елементів змішаного або запозиченого походження – саме тих, які є ключовими у процесах міжкультурної взаємодії. Крім того, компаративістика часто зосереджується на синхронному аналізі культур, нехтуючи діахронічним виміром, який дозволяє простежити динаміку змін і адаптацій. Матіас Міддель, у свою чергу, розвиває концепцію культурного трансферу як методологічно відкритої й інструментально гнучку модель, яку можна адаптувати до конкретних дослідницьких завдань. У цьому контексті культурний трансфер не заперечує цінності компаративного підходу, але пропонує іншу оптику: з акцентом на процесах привласнення, гібридизації, адаптації та взаємного впливу, що відбуваються в історичному й культурному розвитку. З методологічного погляду цей підхід передбачає діахронічний аналіз, міждисциплінарність, увагу до локального контексту та відкритість до взаємодії з іншими дослідницькими парадигмами, такими як глобальна історія, постколоніальні студії чи історія транскультурних контактів. Таким чином, теорія культурного трансферу постає не як заперечення компаративістики, а як її трансформація, із фокусом на взаємозв'язках, змінах і культурній мобільності (Duthille, 2022, с. 307–308).

У цьому контексті теорія культурного трансферу становить особливий інтерес для перекладознавства, оскільки переклад виступає не лише засобом міжмовної комунікації, а й формою опосередкування міжкультурної взаємодії. Так, французький соціолог і філософ А. Лефевр, говорить, що переклад є лише одним з прикладів переломлення (поруч з коментарями, рецензіями, працями історіографів, тощо). Саме ж переломлення, є більш загальним поняттям, яке має на меті адаптувати літературний текст для реципієнта, і вплинути на подальше сприйняття цього тексту. А. Лефевр виокремлює три компоненти, що впливають на обрання перекладачем стратегії перекладу для трансформації тексту: ідеологія, поетика та культурна специфіка (Lefevre, 1982). Теорія культурного трансферу пропонує розглядати взаємодію культур як динамічний процес взаємних трансформацій, на відміну від компаративних досліджень, які трактують їх у бінарній опозиції «донор—реципієнт».

У межах цього підходу переклад розглядається як складний процес смислової трансформації, у якому здійснюється не лише передача, а й адаптація та переосмислення культурного змісту відповідно до контексту цільової культури. Це дозволяє подолати традиційну опозицію «оригінал – переклад» і осмислювати перекладний текст як результат багаторівневої культурної взаємодії. Розглядаючи поняття перекладу в цій теорії, М. Еспань (Espagne, 1999) визначав переклад, не як процес втрати, під час декодування однієї системи символів в іншу, а як процес перетворення в результаті переходу з однієї культури, в іншу, де обмін – це завжди двобічний процес. Так, прихильники теорії трансферу, пропонують замінити класичні завдання компаративістики, як пошук подібностей та відмінностей, на аналіз форми культурного заміщення, взаємопроникнення, симбіозу та в результаті гібридизації певних культур (Сиваченко, 2019). Історія перекладу є прямим об'єктом теорії культурного трансферу, адже засвоєння певного культурного явища вже можна вважати перекладом, який впливає не тільки на культуру-реципієнта, але і на культуру оригіналу. Прихильники теорії культурного трансферу не розглядають переклад, як еквівалентне оригіналу явище, а радше, як процес обміну та діалогу культур (Сиваченко, 2020, с. 392–393). У межах культурного трансферу будь-який елемент, потрапляючи в нове середовище, втрачає первинний контекст і набуває нових смислів.

Культурний обмін полягає не в простій передачі об'єктів чи ідей, а в їхній постійній реінтерпретації. При аналізі перекладу стає очевидним, що навіть загальноживані поняття в різних мовах можуть мати відмінні конотації. М. Еспань також зазначає, що вивчення культур обох сторін – джерела й реципієнта – доцільно здійснювати в діяхронічному вимірі, оскільки в різні історичні періоди домінують різні контексти: від релігійно-династичних у середньовіччі до національних у Новий час (Сиваченко, 2019, с. 73).

Дослідження в сфері культурного трансферу мають численні точки дотику з традиційними підходами порівняльного літературознавства та перекладознавства, проте водночас значною мірою від них відрізняються. В подібних дослідженнях, враховуючи вплив країни-посередника на текст перекладу, дослідження двох культур з точки зору бінарної опозиції не враховує всіх чинників, які впливають на процес перекладу. Окрім цього, дана методологія виокремлює певних агентів трансферів, тобто людей, які сприяють переміщенню культури (перекладачі, експанти, ЗМІ, тощо). Таким чином, це дозволяє розширити сферу перекладознавчої компаративістики, досліджуючи також і роль перекладача, у процесі перетворення тексту (Сиваченко, 2019, с. 74). Проблематика явища вторинного перекладу також може розглядатись з точки зору теорії культурного трансферу. Теорія культурного трансферу розглядає переклад як багатосаровий культурний обмін, у якому перекладач виступає посередником між культурними «світами». У випадку вторинних перекладів, твір проходить через посередницьку культуру, відповідно бінарна схема «оригінал-переклад» не є релевантною, адже важливо враховувати, як культура-посередник та конкретні агенти коригують зміст тексту, змінюючи його семантичну та контекстуальну структуру. Таким чином, орієнтація на сам процес перекладу демонструє нам, як додаткова культурна ланка формує нові сенси і як очікувана рецепція може впливати на перекладацькі рішення, що робить методологію культурного трансферу незамінною для аналізу вторинних перекладів.

Окрім того, що теорія культурного трансферу розглядає взаємини між культурою-донором та культурою-реципієнтом, як процес динамічний, вона також зосереджується і на об'єкті «посередника», який здійснює трансфер. Вводячи

перекладача, як ще одну змінну у схему процесу перекладу, ми отримуємо більш складну картину, що розширює саме поняття переклад, як нескінчену кількість інтерпретацій, які залежать від соціокультурних факторів та індивідуальних рис стилю перекладача. Перекладач завжди переломлює текст оригіналу крізь призму своєї культури, адже мова сама по собі, вже є елементом іншої культури. Таким чином, перекладна література сприяє розширенню та оновленню літературного репертуару, оновлює саму мову, вводить нові моделі та жанри (Сиваченко, 2019, с. 74).

Отже, теорія культурного трансферу є новою методологією в сфері компаративістики, що виникла наприкінці ХХ ст. Французькі культурологи М. Вернер та М. Еспань, розглядали культурний трансфер як явище, яке протистоїть бінарному підходу та позитивістським наративам, пропонуючи більш динамічний і комплексний аналіз культурних зв'язків.

Поняття перекладу відіграє значну роль в теорії культурного трансферу. Так, переклад розглядається не як втрата значень, а як процес трансформації при переході між культурами. Замість пошуку подібностей і відмінностей, ця теорія акцентує увагу на механізмах культурного заміщення, взаємопроникнення та гібридизації, підкреслюючи двосторонній характер обміну культур. До того ж, значна увага приділяється історії та процесу самого перекладу. Таким чином, теорія культурного трансферу дозволяє нам розглядати переклад як динамічний процес, у якому важливу роль відіграє не лише взаємодія культур-донорів і реципієнтів, а й посередник – перекладач. Вплив країни-посередника та індивідуальний стиль перекладача формують нескінченну кількість інтерпретацій, залежних від соціокультурних факторів.

Таким чином, перекладна література не лише передає зміст, а й оновлює мову, розширює літературний репертуар та сприяє культурному обміну. Залучення теорії культурного трансферу в контекст даного дослідження не лише сприятиме виокремленню текстів оригіналу та перекладу для аналізу і порівняння з позицій культури їхніх реципієнтів, але й дозволить розглядати як об'єкти дослідження постаті автора й перекладача, а також феномен вторинності перекладів. Такий підхід

забезпечує комплексне вивчення перекладу як процесу міжкультурної взаємодії, враховуючи соціокультурні фактори та вплив перекладача на трансформацію тексту.

1.3.3 Гештальт-теорія в контексті компаративного перекладознавства

Гештальт-теорія в сучасному перекладознавстві допомагає подолати протиставлення буквального та адаптативного перекладу, а також є новим поглядом на проблему *форенізації* та *доместикації*. Загалом, слово гештальт (*нім.* Gestalt), має значення цілісної форми чи структури. Вперше, з точки зору психології, це поняття окреслив один з засновників гештальтпсихології, німецький та американський психолог австро-угорського походження М. Вертгеймер (1880–1943). У своїй лекції в Берліні у 1924 р. він представив ідеї гештальт теорії (Wertheimer & Riezler, 1944, с. 78). Вчений зазначав, що: «Лише шляхом поєднання елементарних даних та встановлення взаємозв'язків між окремими частинами проблему може бути розв'язано» (Wertheimer & Riezler, 1944, с. 83–84). Основна ідея його доповіді полягала в тому, що ціле є більшим, аніж сума його частин, адже людський розум сприймає об'єкти не як набір окремих деталей, а як структуровані, взаємопов'язані цілісності (Wertheimer & Riezler, 1944, с. 83–99).

Саме за рахунок ідей цілісності гештальт-теорія і проникає в контекст перекладознавчої дискусії. Загалом, *доместикація* тексту перекладу, її адаптація до культури, історії та суспільно-політичних аспектів реципієнта позитивно сприймається в сучасній теорії перекладу, як зазначалось раніше, перевагу цьому способу надає і Л. Венуті. Адаптація та в подальшому, легше сприйняття тексту читачем видається логічним кроком, проте з іншого боку, суперечить тенденціям глобалізації, адже перешкоджає поширенню та взаємному обміну між культурами (Shah, 2011, с. 5–6). До того ж, зловживання стратегією *доместикації*, особливо у художньому перекладі, призводить до втрати тексту перекладу своєї автентичності, і як правило не сприймається реципієнтом, через втрату атмосфери оригіналу та відсутність емоційного зв'язку. Яскравим прикладом є існуючі альтернативні (російськомовні) версії перекладу серії книг та фільмів про Гаррі Поттера, які мали часткову популярність до виходу офіційного україномовного перекладу від Віктора Морозова (Ролінг, 2002). Зловживання стратегією *доместикації* у цих перекладах ,

проявлялась у калькуванні власних назв та імен, що, в свою чергу, призвело до порушення атмосферної цілісності оригінального тексту. Оскільки події, описані у книзі, відбуваються в Англії 1990-х рр., застосування калькованих назв, таких як «Пуфендуй», «Когтевран» чи «Злодіус Злій», спричиняє розрив між культурним контекстом оригіналу та сприйняттям реципієнтом. Така адаптація, намагаючись привести текст до локальних реалій, руйнує важливу культурну й соціальну належність, закладену у творі, що відповідала британському контексту. Це призводить до втрати автентичності оригіналу, оскільки адаптований текст більше не відображає реалії Великої Британії, а натомість набуває ознак іншої культурної традиції, що не відповідає інтенціям авторки. Як наслідок, цей переклад, хоча й не здобув широкого визнання та популярності, однак частково сприяв закріпленню в суспільній свідомості (українських реципієнтів в тому числі) калькованих варіантів перекладу факультетів школи Гогвартс у вигаданому світі Джоан К. Ролінг.

Відзначений випадок яскраво ілюструє важливість інтерпретації у процесі перекладу. Це питання перетинається з теоретичними підходами, зокрема, герменевтикою²⁸, яка наголошує на необхідності глибокого розуміння та інтерпретації тексту перед його трансформацією в іншу мовну та культурну реальність. З поширенням герменевтики в літературознавстві інтерпретація тексту здобула новий імпульс у літературній критиці. Застосовуючи цю теорію до процесу перекладу, можна стверджувати, що без глибокого розуміння та інтерпретації тексту переклад неможливий, і саме інтерпретація має бути першим етапом у будь-якому перекладацькому процесі. Інтерпретативна теорія перекладу також охоплює такі аспекти, як лінгвістика, психолінгвістика, семантика, прагматика, культурний контекст та комунікативна компетенція, у рамках аналізу тексту, орієнтованого на переклад. Це багатоаспектний і комплексний підхід до феномену перекладу. З герменевтичної точки зору, можна стверджувати, що переклад є неможливим без попередньої інтерпретації, при цьому цей процес неминуче включає врахування культурних факторів, які мають бути пріоритетними в перекладацькій діяльності

²⁸ Герменевтика – з грец. «пояснюю», теорії та філософські концепції, які мають на меті спростити процес розуміння та інтерпретації текстів, а також інших аспектів людського буття та діяльності (Лісовий, 2025).

(Shah, 2011, с. 6-7). Отже, герменевтичний підхід підкреслює важливість інтерпретації тексту в контексті перекладу, враховуючи культурні та структурні аспекти оригіналу. Упродовж ХХ ст. розвиток критичних теорій, таких як структуралізм, деконструкція, психоаналіз, тощо сприяв зміні підходів до аналізу текстів, наголошуючи на тому, що жодне явище не можна оцінювати ізольовано, а його значення визначається лише в межах ширшої структури, що його оточує. У цьому контексті принципи гештальт-теорії, розширюючи межі герменевтики, дозволяють розглядати переклад як цілісну систему, де значення формується через взаємозв'язки між його складовими, а не як механічне перенесення змісту з однієї мови в іншу.

В контекст перекладознавства вперше вводить теорію гештальту ізраїльський лінгвіст Г. Цукерманн (1971-), відомий дослідженнями в галузі відродження мов, контактної лінгвістики та лексикології. У своїй статті «Рецензія на Оксфордський англо-івритський словник» (Zuckermann, 1999), він порівнює «гарний» переклад (*beautiful*) та буквальний (*faithful*), зазначаючи, що «...Він/вона повинен(на) уникати надмірної буквальності (дослівності), яка призводить до так званих «карикатурних перекладів»...» При цьому, «гарний» переклад, він називає «гештальтичним», зазначаючи, що перекладачам варто також уникати і надмірної адаптації (краси) (Zuckermann, 1999). Далі він цю теорію не розширює, та не зазначає причину ідентифікації «гарного» перекладу, як гештальтичного. Проте його тези демонструють необхідність балансу в контексті перекладу.

Британський літературознавець Дж. Хоторн (1942-) у своїй праці «Глосарій сучасної літературної теорії» (Hawthorn, 2000) інтегрує принципи гештальт-психології в герменевтику. Говорячи про поняття гештальту, вчений повторює думку М. Вертгеймера про те, що ціле є більшим, ніж сума його частин, зазначаючи, що такий підхід є актуальним і в питаннях сприйняття або інтерпретації (Hawthorn, 2000, с. 142; Shah, 2011, с. 6–7).

Дослідниця Ф. Фарагзад, у своїй статті «Гештальт-підхід до маніпуляції» (Farahzad, 1998) зазначає, що у процесі перекладу вихідний текст і текст перекладу функціонують як дві незалежні, але взаємопов'язані цілісності, оскільки вони пов'язані через інтертекстуальність. Збереження цілісності кожного з текстів можливе

лише за умови дотримання принципів структурної єдності. Переклад, в даному випадку, виступає не просто як відтворення окремих елементів, а як створення нової цілісної структури на основі вихідного матеріалу, відповідно до принципів гештальтизму (Farahzad, 1998). Оскільки мова є невід'ємною частиною культури, а культура, інтегрована у ширший контекст світової цивілізації, переклад, якщо розглядати його крізь призму гештальт-теорії, виходить за межі дихотомії *доместикації* та *форенізації*. Літературний твір існує в межах національної літератури, яка є складовою світового літературного процесу, і перекладач має усвідомлювати цю ієрархію для забезпечення міжкультурної комунікації. Таким чином, цілісність перекладу визначається не сумою його частин, а їх взаємозв'язком у межах загальної структури Shah, 2011, с. 14).

Отже, гештальт-теорія, що виникла на початку ХХ ст. в межах когнітивної психології, базується на принципі цілісного сприйняття, згідно з яким «ціле більше, ніж сума його частин». У перекладознавстві гештальтизм знайшов застосування через розгляд перекладу як процесу формування нової цілісності на основі вихідного тексту, що передбачає не механічне відтворення окремих мовних одиниць, а збереження внутрішніх зв'язків, структури та атмосфери оригіналу, забезпечуючи відповідність культурному контексту цільової аудиторії. Оскільки герменевтичний аналіз акцентує увагу на необхідності інтерпретації вихідного тексту перед його трансформацією в іншу мовну систему, інтеграція гештальт-теорії з герменевтикою стала логічним розвитком концепції текстової цілісності.

Таким чином, гештальт-теорія в перекладознавстві виходить за межі дискусії про *доместикацію* та *форенізацію* і дозволяє подолати традиційну дихотомію між перекладом дослівним та адаптативним. Гештальтизм акцентує увагу на міжкультурному балансі та збереженні естетичної єдності тексту. Розглядаючи переклад як цілісне явище, а також беручи до уваги, що перекладач має мати певний досвід і знання, ми потенційно можемо отримати той самий «ідеальний» переклад, який не тільки буде сприйматись реципієнтом на текстовому та емоційному рівні, але і відтворювати автентичність та атмосферу оригіналу, тим самим поглиблюючи зв'язок та культурний обмін між двома (або більше) культурами.

Висновки до розділу I

На етапі свого формування, теоретичні та методологічні засади компаративістики були закладені в роботах Й. Гете та Г. Гердера, що визначили подальший розвиток дисципліни як науки про міжкультурні та міжлітературні зв'язки. Упродовж XIX – XX ст. французькі та німецькі компаративісти продовжують розширювати та розробляти методологічні підходи цієї дисципліни, формуючі нові напрямки досліджень, зокрема в рамках генетико-контактного підходу.

Генетико-контактний підхід (Я. Грімм, А. Шлейхер, М.-Ф. Гюйар, Ж.-М. Карре, П. Ван Тігем, М. Драгоманов, І. Франко та М. Дашкевич) став важливим етапом розвитку літературної компаративістики. Він зосереджував увагу на дослідженні літературних впливів, перекладів та міжлітературних контактів у різних соціокультурних та історичних контекстах. З середини XX ст. генетико-контактний підхід переживає свою кризу та зазнає критики за європоцентризм і методологічні обмеження, що сприяє розширенню предмету літературної компаративістики та формуванню порівняльної типології як провідного напрямку в середині XX ст.

Типологічний підхід (Г. М. Познет, Р. Веллек, Ул. Вайсшайн, Р. Етьємбль, Г. Р. Кайзер) дозволяє розробити методологію порівняльного літературознавства на діахронному та синхронному рівнях. Поступово, в умовах постколоніалізму та глобалізації, літературна компаративістика продовжує розвиватись як поліметодологічна наука.

Методологічним ядром даного дослідження є **імагологічний підхід**, на засадах якого буде вибудовано аналітичну модель і здійснюватиметься подальша інтерпретація наявного матеріалу. Особливу увагу приділено теоретичним **концептам інтертекстуальності та рецептивної естетики** як актуальним методологічним підходам у сучасній літературній компаративістиці. Детально розглянуто **теорію культурного трансферу та гештальт-теорію** як інструменти опису міжкультурних трансформацій і забезпечення цілісності перекладацьких рішень.

В контексті методології **інтертекстуальності** (Р. Барт, Ж. Жанетт, М. Лановик, М. Ріффатерр, М. Фуко) метою застосування інтертекстуального аналізу у цьому

дослідженні є виявлення рівня відтворення або трансформації у китайськомовних перекладах інтертекстуальних зав'язків, що наявні у оригінальних текстах Лесі Українки. Завданнями є: (1) ідентифікація у перекладах цитування, алюзій, ремінісценцій, тощо; (2) простеження впливу цих зав'язків та аналіз того, як інтертекстуальні маркери зникають або змінюються під час перекладу, і як це впливає на рецепцію тексту. Отже, інтертекстуальність у нашій роботі є необхідною для моделювання культурного та літературного контекстів, у яких функціонують переклади, та для оцінки рівня їх відповідності імагологічним завданням.

Методологія рецептивної естетики (Г. Яусса, В. Ізер, В. Кемп) розкриває текст крізь призму його емоційного та когнітивного сприйняття реципієнтом. У межах нашого дослідження ця методологія дозволяє: (1) визначити очікуваний «горизонт сприйняття» китайськомовними реципієнтів українських перекладів Лесі Українки, враховуючи культурні та історичні відмінності; (2) проаналізувати рівень перекладу та його сприйняття китайськомовними реципієнтами як взаємодія між автором, перекладачами та реципієнтами відбувається у формуванні багат шарового образу Лесі Українки у китайському культурному полі. Таким чином, дана методологія дозволяє поєднати текстологічний аналіз із вивченням потенційної аудиторії, демонструючи як переклад впливає на формування образу автора і загалом на уявлення про *іншу* культуру.

Імагологічний підхід (Ж.-М. Карре, М.-Ф. Гюйар, Д.-А. Пажо, Г. Дизерінк, Дж. Лірсен, М. Костомаров, В. Янів, І. Мірчук, Д. Наливайко) є ключовою методологією дослідження, оскільки аналізує формування та функціонування образів *свого* та *іншого* у міжкультурному просторі, що є актуальним для перекладознавства. Імагологічний підхід у даній роботі застосовується з метою дослідження того, як: (1) китайськомовні переклади конструювали образи змальовані Лесею Українкою у своїх творах; (2) як формувалася образ української поетеси у процесі перекладу і роль перекладача у формуванні цих образів та етностереотипів. Таким чином, імагологічний підхід дозволяє нам поєднати текстологічний, культурологічний та рецептивний аналіз дослідження образу *іншого*.

У компаративних дослідженнях феномен перекладу активно вивчається з другої половини ХХ ст. (Ю. Найда, Л. Венуті, С. Басснетт, Д. Дюришин) та розглядається не лише як баланс між *доместикацією* та *форенізацією*, а й як процес, що змінює інтертекстуальне поле твору, впливаючи на його семантику й естетику. Відтак, переклад стає актом культурної медіації, що сприяє розвитку нових теорій, зокрема культурного трансферу та гештальт-теорії.

Теорія культурного трансферу (М.Вернер та М.Еспань) певною мірою сформувалась в рамках протистояння французькій школі компаративістики та передбачає комплексний підхід до аналізу перекладу, враховуючи взаємодію між культурою-джерелом, культурою-реципієнтом та перекладачем як посередником, що є особливо значущим у дослідженні феномену вторинних перекладів. У нашому дослідженні, це дає змогу: (1) простежити, як соціокультурні чинники впливають на вибір стратегій перекладу та рішень; (2) проаналізувати феномен вторинних перекладів та культурної гібридизації; (3) з'ясувати, які культурні елементи та реалії перетворювались, адаптувались або ж зникали у процесі перекладу китайською мовою. Таким чином, це дозволяє нам вийти за межі традиційного текстуального аналізу та врахувати ширший культурний обмін в контексті міжкультурної комунікації.

Гештальт-теорія (М. Вертгеймер, Г. Цукерманн) в перекладознавстві виступає як методологічний підхід, що долає розмежування між буквальним і адаптивним перекладом, а також переосмислює проблему доместикації та форенізації. У нашому дослідженні, застосування гештальт-теорії дозволяє: (1) дослідити переклад, як цілісне явище, у якому форма, зміст та культурна складова взаємопов'язані; (2) виявити, як структурна та семантична єдність оригіналу зберігається або ж трансформується у процесі перекладу; (3) переосмислити погляд на проблематику вживання стратегій доместикації та форенізації крізь призму цілісності перекладу. Відтак, переклад розглядається не як механічне перенесення змісту, а як динамічний міжкультурний процес, що забезпечує автентичність, стилістичну відповідність та комунікативну ефективність.

Таким чином, дослідження, здійснюване в межах перекладознавчої компаративістики та засноване на імагологічному підході з міждисциплінарним

підґрунтям, спирається на визначені в цьому розділі методи, теоретичні засади й методологічні принципи, які слугують концептуальною основою та будуть застосовані для аналізу китайськомовних перекладів творів Лесі Українки у другому та третьому розділах.

РОЗДІЛ II. ЛЕСЯ УКРАЇНКА В КИТАЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРИ: РЕЦЕПТИВНО-ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТ

2.1. Історико-літературні чинники формування образу Лесі Українки в китайському культурному контексті

У контексті сучасних компаративних студій актуальними є дослідження шляхів входження національних літератур в інші культурні простори, що зумовлює необхідність залучення понять культурного трансферу та рецепції. Відтак, особливого значення набуває аналіз формування образу автора-представника *инош* культури у свідомості реципієнта, з огляду на імагологічні, психолінгвістичні та перекладацько-комунікативні чинники. Дослідження рецепції творчості Лесі Українки у китайському літературному полі дозволяє простежити не лише історію перекладу її творів, а й інтерпретацію постаті письменниці крізь призму ідеологічних та естетичних парадигм Китаю періоду ХХ-ХХІ ст.

Формування образу Лесі Українки у китайському середовищі постає результатом тривалого процесу міжкультурної рецепції, що розгорнувся під впливом історико-літературних, соціально-політичних і перекладацьких чинників. У межах цього процесу простежується взаємодія перекладу, критичної рецепції та культурного переосмислення, які формують специфічну модель китайського прочитання постаті Лесі Українки. Аналіз зазначених тенденцій становить методологічну основу для подальшого компаративного дослідження поетичних і світоглядних паралелей між Лесею Українкою та Цю Цзінь²⁹, спрямованого на виявлення закономірностей культурного діалогу двох традицій.

2.1.1. Рецепція образу Лесі Українки в китайському літературному дискурсі

Аналіз рецепції постаті Лесі Українки у китайському літературному середовищі потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує психолінгвістичний, імагологічний та рецептивний виміри аналізу. У межах теорії культурного трансферу, переклад художнього твору є не лише відтворенням змісту та форми, а й процесом

²⁹ Цю Цзінь (秋瑾, 1875-1907) – китайська поетеса, відома своїми антиімперіалістичними ідеями та боротьбою за права та свободи китайських жінок. Цю Цзінь стає прототипом формування образу нової жінки в китайській культурі ХХ ст.

інтерпретації, у якому взаємодіють автор, перекладач і реципієнт. У цій взаємодії художній текст постає як результат складної комунікації, де особистісні та культурні чинники кожної зі сторін здатні змінювати спосіб сприйняття твору та його автора, а перекладач виступає у ролі «посередника», що інтерпретує текст крізь призму власних соціокультурних установок та індивідуального стилю. У цьому контексті важливим є аспект рецептивної естетики, який акцентує увагу на активній ролі реципієнта і перекладача у формуванні значення тексту та образу автора. Взаємодія цих методологічних перспектив дає змогу виявити, яким чином перекладені китайською мовою твори Лесі Українки не лише відтворюють її художню образність, а й формують певну модель сприйняття її постаті в іншій культурі, зумовлену як вибором перекладача, так і культурними очікуваннями реципієнта, що є важливим для подальшого текстового аналізу китайськомовних перекладів творів поетеси.

Протягом ХХ ст. у Китаї, під впливом глибинних революційних та ідеологічних зрушень, відбулося переосмислення й трансформація жіночого образу в культурі. Період «Руху за нову культуру» супроводжувався зростанням зацікавлення іноземною літературою. Це зумовлює появу двох основних підходів серед китайських літературознавців: романістів, які акцентували увагу на художньому втіленні центральних персонажів, та утилітаристів, які розглядали літературу передусім крізь призму її ідеологічної функції та соціальної мети. Творчість Лесі Українки, насичена патріотичними мотивами й спрямована на конструювання активного, внутрішньо сильного суб'єкта, виявилася особливо близькою утилітаристському напрямку, оскільки відповідала суспільно-ідеологічним запитам інтелектуального середовища Китаю періоду Руху 4 травня. Попри те, що переклади поетичних творів Лесі Українки китайською мовою з'являлися фрагментарно протягом ХХ-ХХІ ст, соціально-політичний контекст і загальний вектор розвитку китайської літератури кожного періоду суттєво впливав на інтерпретацію її постаті в межах китайської рецепції (Бенедік & Воробей, 2023, с. 51–52).

Перекладена Мао Дунем поема «Вавилонський полон», з її виразними мотивами національного визволення й боротьби проти гноблення, органічно вписувалася в контекст та резонувала із настроями китайського суспільства після

Сінхайської революції (辛亥革命, 1911-1912 pp.)³⁰ та «Руху четвертого травня» 1919 р., коли посилювалися патріотизм і прагнення модернізації країни. Переклад було зроблено не з оригіналу, а з англійської антології 1916 р. «Five Russian Plays: with one from the Ukrainian» (Bechhofer, 1916), у передмові до якої західний упорядник (Карл Ерік Бечхофер Робертс) наголосив на європейському масштабі творчості поетеси, яка вийшла за межі «ультранаціонального» і водночас репрезентувала боротьбу України за свободу (Bechhofer, 1916, с. 14). Такий акцент вплинув і на китайську рецепцію: Мао Дунь виокремив Лесю Українку як європейську інтелектуалку й носійку української культури, підкреслюючи притаманну їй творчості увагу до питань патріотизму, людської гідності, а також наголошуючи на мотиві постійної боротьби та опору українського народу поневолювачам (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 124). Така інтерпретація закріпила в китайському культурному просторі образ Лесі Українки в Китаї в контексті захоплення національно-визвольною боротьбою та пошуку культурних орієнтирів на шляху до оновлення країни.

Окрім цього, як уже зазначалося у підрозділі 2.1.1, значна частина китайських перекладів творів Лесі Українки здійснювалася не з мови оригіналу, а з посередництва російськомовних підрядників³¹. Вторинність перекладу зумовлювала відтворення не лише перекладацьких трансформацій, але й запозичення рецепції образу поетеси, сформованих у радянському культурному середовищі. Таким чином, китайськомовні переклади середини ХХ ст. та після утворення КНР (1949 р.) значним чином відображали корективи радянських перекладачів, спрямовані на надання поезіям ідеологічно забарвлення.

До прикладу, у перекладах Ге Баоцюаня (戈宝权, 1913-2000) (1948)³² тематика обраних поезій (туга за рідною землею, прагнення свободи, рівності та братерства, як алюзія на ідеї французької революції), органічним чином було вписано в радянський ідеологічний дискурс. Завдяки цьому у СРСР було сформовано та закріплено

³⁰ Сінхайська революція – політико-історична подія в Китаї 1911-1912 pp., яка завершилась поваленням династії Цін (кит. 清朝, 1636-1912) та проголосила створення Китайської Республіки (кит. 中華民國).

³¹ Єдиний випадок залучення не російськомовного підряднику творів Лесі Українки, як джерела для перекладу китайською мовою був англійський переклад поеми «Вавилонський полон».

³² Мається на увазі переклади наступних поезій: «Мій шлях», «Надія», «Скрізь плач, і стогін, і ридання», «Вечірня година», «Граї, моя пісне!».

деконструйований та редукований образ Лесі Українки як «дочки Прометея» (бунтівники, борці з тиранією та носії прометеїстських ідей часто ставали головними героями творів поетеси³³). Транслюючись через радянські джерела, китайські літературознавці також значним чином вкоренили дану модель образу у рецепцію Лесі Українки у своєму культурному просторі (Бенедік & Воробей, 2023, с. 52). До того ж, окрім китайськомовних перекладів творів, до збірки включили і статтю радянського критика Генріха Ейхельова «Про Лесю Українку» (Ге Баоцюань, 1987, с. 139–140), де її постать було канонізовано як образ «поетеси-борця», революціонерки, послідовниці ідей Тараса Шевченка, а також транслювалась теза Івана Франка про Лесю, як «єдиного мужчини в нашому письменстві» (Забужко, 2018), для підкріплення образу героїчної жінки (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 125).

Ще одним прикладом впливу радянських перекладів Лесі Українки в китайському літературному просторі є переклад вірша «Хто вам сказав, що я слабка». В перекладі Самуїла Маршака (Леся Украинка, 1953) цей вірш було штучно доповнено додатковою строфою, аби надати фіналу більш оптимістичного й революційного звучання, формуючи образ борця. Рукописна версія оригіналу поезії цієї строфи не містила (поетеса свідомо викреслила чернеткове закінчення). Відтак, радянський перекладач свідомо підкреслив образ незламності героїні поезії, відійшовши від більш ліричного та емоційного оригіналу. Китайський переклад Май Шеньхе (麦莘禾)³⁴ (1962) (麦莘禾, 1962), створений з радянського підрядника, також містив додаткову строфу. Перекладач в післямові підкреслив, що додаткова кінцівка глибше розкриває ідею твору. Тобто у даному випадку, переклад зазнав ідеологічної трансформації. Поєднання радянського перекладацького посередництва з домінантними ідеологічними орієнтирами китайського літературного поля сприяло рецепції Лесі Українки крізь призму інтерпретацій, зроблених у радянській літературі, часто тенденційних (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 126–127).

³³ Образ Прометея, зустрічається у таких творах Лесі Українки, як: поезіях «Fiat pox», «Ніобея», драматичних поемах «Орґія», «В Катакомбах», «Іфігенія в Тавриді».

³⁴ У минулій статті [5] ім'я подавалось як Май Сінхе, проте у китайській мові ієрогліф 莘 має два читання [xīn/shēn], де саме [shēn] відповідає за власні імена, тому у перекладі доречніше буде подавати дане ім'я, як Май Шеньхе.

У наступні десятиліття рецепція української поетеси у китайській літературній критиці частково набула етностереотипного образу поетеси революційно-демократичного напрямку, спадкоємиці Тараса Шевченка, яка оспівувала боротьбу за визволення народу (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 125–127). Лише у 2017 р. вперше з'явилися переклади прозових творів Лесі Українки безпосередньо з української мови, але основний корпус поетичних перекладів ХХ ст. був продуктом багаторівневого перекладацького посередництва.

Важливо зазначити, що поряд з ідеологічним спрямуванням китайські перекладачі зважали також на естетичну прийнятність і культурну близькість творів для китайськомовного реципієнта. Українська сходознавця О. Огнєва підкреслює роль особистості перекладача в процесі перекладу, зазначаючи, що саме від його естетичних уподобань, ідейних переконань і художнього чуття залежить, чи буде перекладений твір сприйнятий читацькою аудиторією, чи, навпаки, викличе неприйняття внаслідок культурної асиметрії. Аналізуючи переклади Ге Баоцюаня, дослідниця звертає увагу на особливу роль натяків, асоціацій, образності, других та третіх планів у традиційній китайській поезії. За думкою О. Огнєвої, саме на це і спирався Ге Баоцюань, обираючи поезії Лесі Українки для перекладу (Огнєва, 1993, с. 95). О. Огнєва звертає увагу на тематичну єдність перекладів китайського літератора. «Мій шлях» – «Надія» – «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» – «Вечірня година» – «Граї, моя пісне!», де послідовність добірки віршів окреслює символічний шлях людини: від початку, сповненого надією та вірністю ідеалам, через випробування та співчуття стражданням інших, до спогадів про Батьківщину, що надають нові сили продовжувати свій шлях. Подібна структура відтворює як внутрішню динаміку переживань людини, так і задає аксіологічний простір поета, де людина, рідна країна та народ постають як єдиний смисловий вимір (Огнєва, 1993, с. 95). В своєму дослідженні перекладів Ге Баоцюаня, О. Огнєва визначає образно-емоційні асоціації перекладів творчості Лесі Українки з творчістю низки китайських класиків (Лі Байом, Оуян Сю (欧阳修, 1007-1072), Се Лін'юнем (谢灵运, 385-433)) та авторів початку ХХ ст. (Цю Цзінь, Бін Сінь (冰心, 1900-1999) та ін.) (Бенедік & Воробей, 2023, с. 53;

Огнева, 1993, с. 95). Окрім цього, вона підкреслює контрастність Інь та Ян у ієрогліфічному відображенні образів поезії Лесі Українки «Вечірня година», що є типовим для китайської традиційної поезії (Там само; Isaieva & Vorobei, 2021, с. 125).

Прикметним є й те, що єдність цієї добірки поезій була підсилена хронологічним чинником, адже всі п'ять віршів Лесі написала впродовж одного року (1890), у період загострення симптомів хвороби, який водночас позначився і творчим натхненням та духовною бадьорістю. Отже, Ге Баоцюань фактично подає китайськомовному читачеві історію Лесі Українки, як оповідь про свободу творчості і думки. Крізь призму близьких для китайського культурного коду образів вітру, океану та чайок, які підкреслювали вільну натуру поетеси, китайськомовні переклади Лесі Українки органічно вписувались в контекст культури реципієнта (Огнева, 1993, с).

Таким чином, вибір поезій Лесі Українки у різні періоди становлення та розвитку КНР осмислювався китайськими перекладачами з урахуванням балансу двох чинників: ідеологічний аспект, та близькість образів та мотивів до китайської культурної естетики. Цікавим прикладом цієї тези є неодноразовий переклад китайською мовою поезії «Мій шлях». З ідеологічного боку, цей вірш утворює мотиви боротьби, самопожертви та віри у високі ідеали, які відповідали революційній риториці й патріотичним настроям Китаю впродовж ХХ ст.³⁵ Проте важливим був і культурно-естетичний чинник: мотиви долання перешкод, духовного шляху, стійкості перед життєвими випробуваннями є близькими насамперед для китайської традиційної поезії. Перекладачі намагалися вписати «Мій шлях» в контекст власної літературної традиції, використовуючи знайомі образні паралелі (наприклад, образ темних хмар³⁶), китайські фразеологізми та культурні реалії (дет. див. в розділі III) в процесі перекладу, спираючись на притаманну китайській поезії естетику (Бенедік, 2024). Крізь призму перекладу поезій Лесі Українки у китайській культурі

³⁵ Тема патріотизму та боротьби за інтереси КНР в різних її проявах, була актуальною з точки зору ідеології компартії як за часів Мао Цзедун (переклад 1948 р.), так і в період політики реформ та відкритості (переклади 1987 та 1995 рр.).

³⁶ Темні хмари (кит. 乌云) – у китайській літературній традиції образ темних хмар має багатозначне смислове навантаження. Він асоціюється з образом жіночої краси (зокрема чорного волосся, зібраного у традиційні зачіски, які нагадували форму хмар); та з передвістям негоди (буквально), і занепадом (до прикладу, держави), відображаючи при цьому порушення гармонії між людиною та Небом.

вибудовувався образ поетеси, як ідейно й естетично близької реципієнту постаті, для якої читачі вбачали відповідники і у власній літературній традиції (до прикладу, крізь призму паралелей з Цю Цзінь). Подібні нюанси сприяли нашаруванню нових деталей у рецепції її постаті та виявленню спільних мотивів між українською й китайською культурними традиціями.

Нашарування образу Лесі Українки в китайськомовній рецепції відбувається поступово і відповідає тенденціям епохи. Так, після тривалої культурної стагнації в результаті десятиліття «Культурної революції», зміна ідеологічного клімату у 1980-х рр. активізує зацікавленість китайськомовного читача в творчості Лесі Українки. Китайське суспільство щодалі звертається до переосмислення гуманістичних цінностей, людської особистості та власної історії. Відтак, змінюється і парадигма добору творів української поетеси для перекладу. У 1987 р. публікуються декілька ранніх поезій Лесі Українки у перекладі Ланя Маня (藍曼, 1922-2002) («Напровесні», «Конвалія», «Як дитиною, бувало...» та інші) (藍曼, 1987). Мотиви та алегоричні образи, використані в цих віршах, викликають асоціації з китайською літературною традицією так званої «туманної поезії» (朦胧诗)³⁷ 1970-80х рр., що демонструє китайськомовному реципієнту більш ліричний образ української поетеси (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 127). Набуття образом Лесі Українки більш романтичних та фемінінних рис, поєднане з відходом від суто революційного контексту, сприяє формуванню рецепції, де постать митця у пошуках свободи розкривається у більш людському та екзистанційному вимірі.

Упродовж 1990-х років, із поширенням у Китаї гендерного та феміністичного дискурсу, рецепція постаті Лесі Українки в контексті китайської культури зазнає нового етапу трансформації. Поштовхом стала Четверта всесвітня конференція зі становища жінок (Пекін, 1995), яка актуалізує увагу до питань гендерної рівності (Там само). У цей період виходить антологія «Вибрана жіноча поезія Європи й Америки» (孙凤城, 1995), де, у перекладі Лі Хая (李海) представлені дві поезії Лесі Українки:

³⁷ Туманна поезія – термін, який використовується для окреслення течії китайської поезії 1970-1980х рр. Цей напрям характеризувався метафоричністю, алегоризмом, символізмом та розмитим висловленням думок і почуттів, за допомогою використання містичних та туманних образів.

«Мій шлях» та «Чого марсельську пісню чути?». Вибірка цих поезій підкреслювала образ Лесі, як вільної жінки, здатної надихнути на боротьбу за свої права та феміністичні ідеї. Постать Лесі Українки прирівнювалась до жінки-войовниці, подібної до Жанни д'Арк у західній культурі. Ця паралель знайшла відгук і у китайськомовних реципієнтів, адже власним національним символом жінки-героїні в китайській культурі того часу була поетеса-революціонерка Цю Цзінь. Китайські дослідники (Чжу Хунь, Хе Жунчан) прямо вказують на типологічну близькість між Лесею Українкою та Цю Цзінь (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 127–128; Чжу & Хе, 1994), і хоч ці порівняння часто відображають контекстне забарвлення радянської критики, зберігаючи занадто революційний стереотип постаті поетеси, за ними стоїть глибший культурний сенс, вартий окремого дослідження. Тому феномен паралелізму образів Лесі Українки та Цю Цзінь в китайськомовному просторі буде детальніше розглянуто далі, у підрозділі 2.2.

На початку ХХІ ст. образ Лесі Українки, сформований під значним впливом радянського канону, поступово переглядається завдяки новим перекладам. В процесі поглиблення українсько-китайських культурних контактів, починаються з'являтися переклади творів поетеси, які не послуговувались іншомовним підрядником, а були здійсненні безпосередньо з мови оригіналу. Знаковим стає вихід «Антологія українського та китайського письменства» (2017) (Печарський & Сунь Кевень, 2017) у межах проєкту Львівського національного університету імені Івана Франка. Мала проза Лесі Українки була вперше перекладена китайською безпосередньо з української мови. Цікавою є вступна стаття перекладача, магістра Львівського національного університету імені Івана Франка Чена Мена (程萌). У своїй статті Чен Мен підкреслює поетичність і ліричність образної системи Лесі Українки, акцентуючи на образі рідного дому та виявляючи паралелі з китайською культурною традицією, що засвідчує зацікавленість і потенційну спорідненість китайськомовного читача з тематикою та стилем її творчості. Леся Українка писала: «Для нас у ріднім краю навіть дим солодкий та коханий...». Ці поетичні рядки геніальної української поетеси торували стежини в моїх думках до рідного краю, до мальовничих гір Ціньлін,

ландшафти яких славляться не лише екзотичною природою, але й ауурою духовного світу людини» (Печарський & Сунь, 2017, с. 172).

Водночас, перекладач відтворює й стереотипний образ письменниці, сформований у китайському культурному середовищі під впливом радянської літератури та російськомовних підрядників. Цитуючи її поезію «Слово, чому ти не криця твердая?», він зазначає: «Адже, будучи слабкою жінкою, яка все своє життя страждала важкою невиліковною хворобою (туберкульоз кісток), вона ні на мить не переставала вірити в незламний дух свого багатостраждального народу» (Печарський & Сунь, 2017, с. 176). Він також зазначає, що «Читаючи патріотичні твори Лесі Українки, я проймаюся любов'ю і до своєї китайської нації. Адже «прометеїзм» творчості Лесі Українки багато в чому споріднений із «прометеїзмом» Цюя Юаня...» (Там само).

Проте в контексті сучасної української історіографії, образ Лесі Українки інтерпретується не як жінки-революціонерки, а радше як постать романтичного плану. Її творчість нерідко зіставляється із лицарськими романами Середньовіччя, зокрема завдяки виразним міфологічним і релігійним мотивам. Так, у фундаментальному дослідженні «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (Забужко, 2018) Оксана Забужко визначає «Лісову пісню» як український варіант легенди про Грааль (Забужко, 2018, с. 264). Вона визначає образ Лесі Українки як архетипний образ Ідеальної Коханки, на противагу радянському кліше Великої Хворої (жінки-революціонерки, яка приречена на вічну боротьбу) (Бенедік & Воробей, 2023, с. 52). Як митець, народжена в аристократичній родині та вихована за зразками класичної освіти, Леся Українка формувалася під впливом європейського романтизму, надаючи своєму стилю виразного українського національного забарвлення. Її поетичний світ позначений символізмом, алюзіями та глибоким ліризмом, часто наповнений ремінісценціями класичних шекспірівських мотивів.

Зокрема, у циклі «Ритми» простежується образ Офелії (Моклиця, 2022, с. 225–234). І хоч творчість Лесі Українки важко віднести до одного художнього напрямку й однозначно окреслити його, як романтичний, проте на противагу ідеологічно нав'язаному в радянську добу й частково сприйнятому китайськими літераторами образу жінки-революціонерки, в сучасній українській інтерпретації утверджується

феміністично-лицарський образ письменниці (Бенедік & Воробей, 2023, с. 52–53). У сучасній україністиці переосмислення образу Лесі Українки відбувається не лише крізь призму виявлення модерних та романтичних аспектів її творів, але і на поєднання біографічного та творчого. Відтак українська літературознавиця і культурологиня Тамара Гундорова у своїй роботі «Книги Сивілли» (Гундорова, 2023) розглядає Лесю Українку, як легендарну пророчицю, що говорить іншою мовою та на певний час лишається незрозумілою для суспільства. У цій парадигмі акцент зміщується від міфу про страждальницю та «Велику хвору» до аналізу її інтелектуальної та емоційної сили та здатністю поднювати свою фізичну слабкість, культурний супротив та творчу самовираженність (Там само). Така наукова рецепція дозволяє зміцнити лицарський образ та пророчий вимір творчості відомої поетеси, та утвердити роль Лесі Українки у сучасному науковому дискурсі, як активної інтелектуалки та представниці жіночої емансипації. Таким чином, хоча в сучасній Україні Леся Українка постає як складна, новаторська постать європейського модернізму та фемінізму, її образ в очах китайськомовного реципієнта лише зараз зазнає переосмислення в світлі новітніх досліджень та перекладах. Він поступово звільняється від ідеологічної клішованості, проте все ще зберігає певні етностереотипи, вкорінені радянською рецепцією.

Отже, від початку знайомства китайського читача з творчістю Лесі Українки, що розпочалося у 1920-х роках, рецепція її постаті в контексті китайського культурного простору формувалась під впливом соціально-історичних обставин та домінуючих ідеологічних наративів. Протягом ХХ ст. значну роль у поширенні творів поетеси відіграв і радянський культурний вплив: більшість перекладів здійснювалася не з оригіналу, а з російськомовних текстів. Як наслідок, у китайському культурному середовищі утвердився стереотипний образ Лесі Українки як «жінки-революціонерки». Водночас, здебільшого починаючи з другої половини ХХ ст., китайські перекладачі звертали увагу і на естетичний вимір творчості Лесі Українки, відзначаючи спорідненість її образної системи з традиційною китайською поезією (у відчутті гармонії з природою, увазі до пейзажних деталей і глибокій ліричності). У 1990-х рр. образ Лесі Українки в Китаї набув нових рис, крізь призму гендерного та

феміністичного дискурсу. У цих інтерпретаціях ідея боротьби залишалася центральною, проте вона поєднувалася з підкресленням індивідуальної сили та духовної незалежності, внаслідок чого рецепція образу Лесі Українки не рідко осмислювалась крізь призму її сучасниці – китайської письменниці Цю Цзінь. В контексті сучасних китайсько-українських літературних контактів, твори Лесі Українки починають перекладатись з мови оригіналу. Відтак, увага зміщується від революційної риторики до глибинних емоційно-образних шарів її творчості, які резонують із китайською ментальністю. Китайські реципієнти виділяють мотиви туги за домом, духовного зв'язку з рідною землею, внутрішньої стійкості та гармонії з природою. Проте сформовані радянською історіографією стереотипи все ще значною мірою присутні у сприйнятті китайськомовними читачами образу Лесі Українки. Таким чином, сучасна рецепція образу Лесі Українки в Китаї перебуває на перетині двох традицій: сформованої під впливом радянської літератури, та нової, що розвивається завдяки первинності перекладів та зосередження уваги на близькості мотивів творів в контексті китайської культури. Це створює необхідність поглибленого наукового дослідження її постаті у китайській рецепції та виваженої презентації її образу, для остаточного формування автентичного уявлення про письменницю в іншомовному культурному середовищі.

Застосування імалогічного методу та гештальд-підходу, окреслених у першому розділі, дозволяє комплексно простежити механізми культурного трансферу, через які формується цей образ. Це дає нам змогу розглядати рецепцію образу Лесі Українки як цілісну систему взаємодій культурних кодів. Аналіз перекладів її творів китайською мовою наочно демонструє, що саме через переклад відбувається проєкція авторського образу та його адаптація до іншої ментально-естетичної традиції.

2.1.2. Рецептивна динаміка творчості Лесі Українки в китайському культурному полі

Вперше у китайському культурному просторі, українська література була представлена на початку ХХ ст., поезією Тараса Григоровича Шевченка «Ой три

шляхи широкії», що було перекладено китайською класичною мовою *веньянь*³⁸ (Воробей, 2021, с. 278). У 1919 р. після Сінхайської революції (*кит.* 辛亥革命, 1911-1912 рр.) та перетворення імперіалістичного Китаю на республіку, під егідою нової суспільно-політичної течії «Рух 4-го травня» (*кит.* 五四運動), створюється нова ідейна течія у китайській літературі – «Рух за нову культуру» (*кит.* 新文化运动). В контексті цього руху, відбувається перехід від китайської книжної мови *веньянь* до спрощеної, розмовної *байхуа*, що вимагало трансформацію літературної парадигми (Воробей, 2021, с. 278). До того ж, активні учасники руху, представники китайської інтелігенції, які часто отримували свою освіту за кордоном, звертають увагу китайської літератури на визначні у передових країнах світу твори. Це стимулює появу великої кількості перекладів всесвітньої літератури у китайській літературній традиції, не оминаючи і доробки відомих українських авторів (Т. Шевченка, Леся Українка, І. Франка, М. Рильського та інших) (Мурашевич, 2009, с. 136–137). Цей процес може бути розглянутий крізь призму *теорії культурного трансферу*: переклади та запозичення чужого літературного досвіду стали не лише засобом знайомства з іншою культурою, а й механізмом внутрішнього оновлення китайської літератури. У цій динаміці простежуються характерні для культурного трансферу механізми – адаптація, гібридизація та взаємовплив, завдяки яким західноєвропейські та, зокрема, українські тексти отримували нове звучання в китайському контексті, одночасно збагачуючи національну традицію. «Рух за нову культуру» таким чином став каталізатором модернізації китайської літератури як на жанрово-стильовому, так і на ідейному рівні.

Твори Лесі Українки почали входити у контекст китайської літератури у 20х рр. ХХ ст. На той час, у китайському літературному середовищі чітко виокремилися дві протилежні тенденції. Перша була зорієнтована на посилення суб'єктивного начала в художній творчості, з наголосом на індивідуальних особливостях, емоційній сфері та внутрішньому світосприйнятті ліричного героя. Подібний підхід був притаманний,

³⁸ Переклад вірша було здійснено братом видатного китайського письменника та літератора Лу Сіня Чжоу Цзоженем (*кит.* 周作人, 1885–1967) і надруковано у 1912 році у газеті «Мінсін» (*кит.* 民兴日报) (Воробей, 2021, с. 278).

зокрема, митцям літературного об'єднання «Творчість», які активно перекладали та надихалися доробком європейських романтиків: Дж. Г. Байрона, Г. Гейне, Й. В. Гете, Дж. Кітса, П. Б. Шеллі, Ф. Шіллера та інших. Основним критерієм добору текстів для перекладу в цьому колі була саме художня концепція твору. Водночас поезія Лесі Українки, попри її духовну та естетичну близькість до європейського романтизму, не була залучена китайськими авторами до цього дискурсу. Натомість ідейна спрямованість її творчості привернула увагу представників реалістичного напрямку нової китайської літератури, передусім членів «Товариства вивчення літератури», очолюваного видатним письменником, критиком і громадським діячем Мао Дунем³⁹ (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 123–124). Члени цього товариства виходили з переконання, що література має репрезентувати реалії суспільного життя, акцентуючи свою увагу на стражданнях та тяготах соціально-знедолених верств населення (Мурашевич, 2011, с. 48). Таким чином, першим твором Лесі Українки, що було перекладено китайською стала драма написана в період національно-визвольного руху в Україні – Вавилонський полон⁴⁰. У 1921 р. в тематичному випуску журналу «Щомісячник прози» (*кит.* 《小说月报》), який присвячувався літературі поневолених народів, Мао Дунь публікує свій власний переклад драматичної поеми Вавилонський полон, зумовлюючи свій вибір відповідністю соціально-історичній концепції, що він окреслює у вступному слові: «Література кожної нації – це відображення її національного характеру, сплав історичного та соціального тла і провідних ідей часу!» (Ге Баоцюань, 1987, с. 139). Зазначений тематичний розділ збірки отримує назву «Література пригноблених народів» (*кит.* 《被损害民族的文学号》), що зумовлюється інтересом китайської інтелігенції до літератур поневолених націй в контексті глобальних антиколоніальних тенденцій в світовому, та зокрема,

³⁹ Мао Дунь – справжнє ім'я Шень Яньбін (沈雁冰), провідний китайський письменник, перекладач та культурний діяч. Упродовж 1920-1922х рр. редагував журнал «Сяошо юебао» (《小说月报》) і став одним із ініціаторів створення «Товариства вивчення літератури» (1921). До 1927 р. Мао Дунь виступав як літературний критик, публіцист та перекладач, популяризував західноєвропейські та східноєвропейські літератури у Китаї. Будучи учасником руху 4го травня, Мао Дунь зазнає впливу ідей Жовтневої революції, що спонукає його вступити до Ліги лівих письменників у Китаї у 1930му р. В період після заснування КНР (1949) займає низку важливих посад: міністра культури (1949–1964); голови Спілки китайських письменників (1953–1981).

⁴⁰ «Вавилонський полон» – драма написана Лесею Українкою у Сан-Ремо (Італія) у 1903 році, і вийшла друком в альманасі «Нова рада» у 1908 році.

літературному просторі тих часів. Прикметним є те, що окрім перекладу «Вавилонського полону», в збірці були представлені твори авторів з Польщі, Фінляндії, Чехословаччини тощо. Іншою цікавою особливістю цієї збірки став переклад Лу Сюнем розділу «Стислого огляду малоросійської літератури»⁴¹, як перший приклад загального усвідомлення та осмислення української літератури в контексті китайського культурного простору (Воробей, 2021, с. 279).

Важливо зазначити, що як і подальші китайськомовні переклади Лесі Українки, переклад «Вавилонського полону» не був первинним. Мао Дунь використовує англomовний підрядник з перекладом виконаним відомою філологинею та громадською діячкою Софією Вольською (1894-1946), опублікованим у 1916 році в антології «Five Russian Plays: with one from the Ukrainian» (Bechhofer, 1916) (Бенедік & Воробей, 2022).

Впродовж 1940-1960х рр. з'являється все більше китайськомовних перекладів поезій Лесі Українки. Це зумовлено зміною політичної кон'юнктури початку та середини ХХ ст. і появою нових ідеологічних тенденцій в Китаї. Мотиви боротьби за незалежність, любові та туги за Батьківщиною, які часто зустрічались в творчості Лесі Українки були актуальними для національно-визвольних наративів новоутвореної КНР (Бенедік & Воробей, 2023, с. 50).

На відміну від перекладеного Мао Дунем «Вавилонського полону», китайські перекладачі та літератори, в подальшому, орієнтувалися на радянські дослідження та переклади поезій Лесі Українки, відповідно переймаючи і притаманний їм ідеологічний підтекст самого образу української письменниці.

Так, у 1948 р. до 35-ї річниці з дня смерті Лесі Українки, у липневому номері журналу «Література і мистецтво Радянського Союзу» (*кит.* 《苏联文艺》) (戈宝权, 1948) з'являється добірка перекладів творів Лесі Українки – «Мій шлях» (《我的路》), «Надія» (《希望》), «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» (《到处是哭声》), «Вечірня година» (《黄昏的时分》) та «Граї, моя пісне» (《唱吧, 我的歌》)

⁴¹ Стислий огляд малоросійської літератури – розділ великого дослідження німецького публіциста та історика літератури Густава Карпелеса (1848-1909) «Загальна історія літератури» (Karpeles, 1901).

(Воробей, 2021, с. 280; Чжу & Хе, 1994, с. 162). Перекладачем виступає відомий у Китаї дослідник та перекладач Ге Баоцюань, який провів масштабну роботу над перекладами української класики, зокрема переклавши близько 150ти поезій «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Добірка цих п'яти поезій вирізняється цілісністю тематики та образної системи: у ній поєднано мотиви любові й туги за рідним краєм, осмислення власних ідеалів та прагнень, інтимно-ліричні спостереження за природою й драматичні роздуми про людські страждання. Завдяки такій структурі твори утворюють завершений цикл, що виразно окреслює творче кредо поетеси (Воробей, 2021, с. 280). Ге Баоцюань послуговувався збіркою російськомовних перекладів Лесі Українки 1946 р. (Леся Українка, 1946) у виконанні Є. Благініної (Бенедік, 2024, с. 32).

На початку 1960-х років, у період культурного піднесення, публікація перекладів творів Лесі Українки в Китаї набуває нового імпульсу. У 1962 р. в журналі «Світова література» (《世界文学》) в перекладі Май Шеньхе виходить друком чотири поезії: «Хто вам сказав, що я слабка...» (《谁对您说我脆弱》), «Сон» (《梦》), «Сльози-перли» (《珍贵的眼泪》) та «Слово, чому ти не твердая криця» (《我的话, 你为什么不变成》) (麦莘禾, 1962). Для перекладу перших двох творів були використані російськомовні посередницькі тексти – версію Самуїла Маршака (1953) (Леся Українка, 1953) та Миколи Ушакова (Леся Українка, 1951), цикл «Сльози-перли» було перекладено з російськомовного підрядника Н. Заблоцького⁴² (Леся Українка, 1950), а поезію «Слово, чому ти не твердая криця» адаптовано з перекладу М. Комісарової (Леся Українка, 1951, с.225). Тематична єдність добірки будується навколо образу Лесі Українки, як незламної особистості, чиї переживання та особистісна боротьба переживалися з актуальними для китайського суспільства ідеями громадянської незламності та патріотизму (Бенедік, 2025, с. 150; Воробей, 2021, с. 280). Того ж року у першому номері журналу «Море перекладів» (《译海》) з'явився переклад поезії «Романс», у якій Леся Українка

⁴² Шляхом текстового аналізу було визначено, що існуючий інший російськомовний переклад В. Россельса, опублікований у збріці 1946 р. не слугував підрядником для перекладу Май Шеньхе.

звертається до образу місяця, як свідка її почуттів та спогадів. У китайській поетичній традиції, починаючи зі збірки фольклорних пісень «Шицзін» (《诗经》)⁴³ та поезій юефу (кит. 乐府)⁴⁴, місяць вважається одним з центральних ліричних символів, що пробуджує пам'ять та глибокі емоційні асоціації (Воробей, 2021, с. 280-281). У традиційній уяві китайців місяць символізує жіночий початок «інь» (кит. 阴) і протиставляється сонцю, як втіленню чоловічого принципу «ян» (кит. 阳). Особливе місце цей образ посідає і в китайській поезії, його сяйво традиційно навіювало самотні задумливі настрої та викликало тугу за рідним домом; до прикладу існує легенда про відомого поета Лі Бая, який будучи настільки зачарований місячним сяйвом під час розпиття вина, потонув, намагаючись обійняти відбиток повного місяця у воді (Williams, 2006, с. 236–238).

Після десятиліття «Культурної революції» (кит. 文化革命, 1966–1976 pp.)⁴⁵, що супроводжувалося руйнуванням культурних цінностей та фактичною ізоляцією від зовнішніх літературних впливів, відновлення україно-китайських літературних контактів стає можливим лише в середині 1980-х років у межах нового курсу «Політики реформ та відкритості» (кит. 改革开放)⁴⁶. У 1987 р. виходить спеціальний випуск журналу «Радянська література» (кит. 《苏联文艺》) (藍曼, 1987), присвячений літературам народів СРСР. Серед перекладів українських авторів (Тараса Шевченка, Івана Драча, Бориса Олійника та інших), збірка містила чимало поезій Лесі Українки, перекладених китайською Ланем Манем: «Напровесні» (《初春》), перекладено за російським текстом О. Благініної (Украинка, 1946, 25); «Конвалія» (《铃兰》); «Шлю до тебе малий сей листочок...» (《现在我寄你一片绿

⁴³ Шицзін – стародавня пам'ятка китайської літератури, що датується приблизно XII–VI ст. до н.е. та налічує близько 305 поетичних творів (ши) періоду стародавнього Китаю. Будова та зміст цих творів відображають соціально-політичне життя Китаю різних періодів, тому цю збірку нерідко визначають як енциклопедію стародавнього Китаю.

⁴⁴ Юефу – є жанром традиційної китайської ліричної поезії доби династії Хань (кит. 汉朝, 206 р. до н.е. – 220 р. н.е.).

⁴⁵ Культурна революція – масштабна соціально-політична кампанія в КНР (1966–1976) за ініціативи Мао Цзедуна (кит. 毛泽东, 1893-1976), спрямована на радикальні зміни китайського суспільства та знищення колишніх культурних цінностей і «очищення» ідеології, що супроводжувалася масовими репресіями, руйнуванням культурних пам'яток та знищенням традиційної інтелігенції.

⁴⁶ Політика реформ та відкритості – стратегічний курс, розроблений та започаткований Ден Сяопіном (кит. 邓小平, 1904-1997) у 1978 р., який передбачав поступову економічну лібералізацію, модернізацію та інтеграцію китайської економіки в контексті розширення міжнародного співробітництва.

叶 》), перекладено з російськомовного підряднику В. Звягінцевої (Леся Українка, 1984, с. 81)); «Мій шлях» (《我的道路》), нова інтерпретація твору, раніше перекладеного Ге Баоцюанем; «Розбита чарка» (《摔碎了酒杯》), «Як дитиною, бувало...» (《童年时, 常常跌跌》) (Воробей, 2021, с. 281). Цікавим є випадок перекладу поезії «Мій шлях», яку було відтворено китайською мовою тричі. Текстовий аналіз китайськомовних перекладів цього вірша засвідчив, що китайські перекладачі послуговувались різними російськомовними підрядниками. Зокрема, Ге Баоцюань, як зазначалось вище, спирався на переклад Є. Благініної (1946), який був скорочений в порівнянні з оригіналом та складався з п'яти шестирядкових строф (оригінал налічує вісім шестирядкових строф). Переклади Ланя Маня та Лі Хая базувались на пізніших версіях, створених П. Карабаном, зокрема на варіантах опублікованих у збірках «Леся Українка: На крилах пісень» (Українка, 1971, с. 33) та «Леся Українка: Обране» (Українка, 1984), де поезія подана у формі семи шестирядкових строф, близькій до оригіналу. У виданні «Леся Українка. Зоряне небо» (Українка, 1988) П. Карабан повернувся до коротшої адаптації вірша, яка налічувала п'ять строф, проте саме розширений варіант його перекладу у збірках 1971 та 1984 рр. став основою для китайськомовних перекладів Ланя Маня (1987) та Лі Хая (1995), що пояснює їх структурну відповідність тексту оригіналу (Бенедік, 2024, с. 32). Таким чином, збірка 1987-го року відображає зміщення акценту з патріотичної тематики, на більш інтимну лірику Лесі Українки та нові тенденції рецепції в умовах реформованого культурного простору Китаю, що було зумовлено оновленням китайської літератури та зосередженні на відновленні особистості після соціально-політичних травм («література шрамів» (*кит.* 伤痕文学), «література роздумів» (*кит.* 反思文学), «література реформ» (*кит.* 改革文学)) (Воробей, 2021, с. 281).

У 1994 р. у межах багатотомного видання «Скарбниця світової поезії» (《世界诗库》) (飞白 & 吴笛, 1994) виходить п'ятий том, що включав добірку творів українських авторів. Окрім творів Тараса Шевченка, Івана Франка, Павла Тичини та інших, збірка містила і переклади поезій Лесі Українки: вже раніше опубліковані «Напровесні» та «Шлю до тебе малий сей листочок...» у перекладі Ланя Маня, а

також переклад вірша «Слово, чому ти не твердая криця» (《诗句啊，你为什么不是一把钢刀》), здійснений У Ді (吴笛). У 1995 році виходить антологія «Жіноча поезія Європи та Америки» (《欧美女子诗选》) (孙凤城, 1995), що охоплює період від античності до ХХ ст. і включає творчість Лесі Українки: два твори у перекладі Лі Хая – «Мій шлях» (《我的路》) та друга пісня з циклу «Пісні про волю» – «Чого марсельську пісню чути?»⁴⁷ (《歌唱自由之二》) (Воробей, 2021, с. 281-282).

Окрім перекладу поезій Лесі Українки, в Китаї зберігається і інтерес до самої постаті поетеси. Зокрема, Ге Баоцюань детально розглянув її творчість у статті «Українська література» для тому «Іноземна література» Великої китайської енциклопедії (кит. 《乌克兰文学》, 《百科全书·外国文学卷》) (普及版编委会, 1982) та в окремому матеріалі для цього ж видання. Відомості про життя й творчість поетеси також містяться у «Словнику перекладачів Китаю» (《中国翻译词典》) (林煌天, 1997), «Короткій історії новітньої зарубіжної літератури» (《世界近代文学简史》), «Словнику іноземних письменників ХХ століття» (《20世纪外国文学辞典》) (罗洛, 1991) та у праці «Становлення китайського літературного перекладу у ХХ ст.» (王向远, 2006) (Там само).

У ХХІ ст. Інтерес до творчості Лесі Українки в Китаї зберігається, а її переклади набувають нової актуальності, особливо в контексті активізації українсько-китайських культурних зв'язків. Прикметним є те, що в цей період переклади здійснюються без огляду на іншомовні підрядники та за участю україномовних носіїв. До прикладу, у 2017 р. Львівським національним університетом імені Івана Франка у межах проєкту «Перекладацькі інновації у Львівській Alma Mater», була підготовлена «Антологія українського та китайського письменства» (Печарський & Сунь, 2017). До збірки увійшли переклади творів Івана Франка, Василя Стефаника та Лесі Українки, виконані як українськими китаєзнавцями (Л. Первомайський, Я. Шекера), так і випускниками філологічного факультету ЛНУ. Китайською мовою вперше була

⁴⁷ Вірш «Чого Марсельську пісню чути?» було перекладено з російськомовного підрядника Н. Заблоцького, надрукованого зокрема і у вже згадуваній збірці «Леся Українка. Обране» (1984).

представлена лірична проза Лесі Українки у перекладі Чена Мена, зокрема : «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами...» (《你的信闻起来总是像枯萎的玫瑰花》), «Сліпець» (《盲人》), «Метелик» (《蝴蝶》), «Пізно» (《迟》), «Щастя» (《幸福》) та «Примара» (《幻象》) (Печарський & Сунь, 2017, с. 282–283).

Таким чином, входження творчості Лесі Українки до китайськомовного літературного простору відбувалось поетапно і було зумовлено як соціально-політичними, так і культурно-історичними та літературними чинниками. Вперше, її переклади з'являються у 1920х рр., представляючи так звану «літературу пригноблених народів». У другій половині ХХ ст. твори поетеси періодично входили до поетичних антологій і збірок світової класики, що відображало прагнення китайської перекладацької школи розширити репертуар зарубіжної поезії та ознайомити китайськомовного реципієнта з літературою країн східноєвропейського регіону. Вибір поезії для перекладу в цей період зосереджується на громадянській та патріотичній ліриці Лесі Українки, відповідаючи ідейно-естетичним вимогам китайської суспільно-політичної думки того періоду. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у фокусі перекладацької уваги опинилася особиста й філософська лірика, а також прозові твори поетеси, що було пов'язано з «Політикою реформ та відкритості» у Китаї, оновленням китайської літератури та поглибленим інтересом до психологічно-орієнтованої, індивідуалізованої поезії. У ХХІ ст. переклади Лесі Українки набувають нової актуальності в контексті наявності сталих українсько-китайських культурних контактів. У цей період китайськомовні переклади вперше базуються на безпосередній роботі з українським оригіналом і здійснюються за участі та посередництва носіїв української мови, що підвищує точність відтворення художнього змісту.

2.2. Взаємозв'язок образів Лесі Українки та Цю Цзінь у китайському культурному дискурсі

У процесі аналізу рецепції Лесі Українки в китайськомовному літературному середовищі неминучим є звернення до постаті Цю Цзінь (*кит.* 秋瑾, 1875–1907) – поетеси, революціонерки та феміністки, чий образ у Китаї став символом нової жінки,

боротьби за національне визволення та емансипацію. Подібність біографічних обставин цих двох поетес, їх громадянської позиції та перетини творчих мотивів зумовила формування асоціативного зв'язку між ними в китайській культурі, що, ймовірно, збільшило інтерес до перекладу творів Лесі Українки. Китайські дослідники Чжу Хунь та Хе Жунчан одними з перших наголосили на спільних рисах цих авторок (революційному дусі, прагненні до суспільних змін та переосмисленні жіночої ролі) у своїй статті «Леся Українка в Китаї» (Чжу & Хе, 1994). Мотиви творчості обох поетес – любов і туга за батьківщиною, боротьба за свободу та патріотичні настрої, гармоніювала з ідеологічними орієнтирами Китаю ХХ ст. Звісно, бачення їх образу китайськими дослідниками у цій статті частково спирались на стереотипи, сформовані радянським літературознавством та ідеологією КНР, проте ця тема виявилось перспективною для більш глибокого аналізу. Відтак, у своїй спільній статті (Isaieva & Vorobei, 2021) українські китаєзнавиці Ісаєва Н.С. та Воробей О.С. підкреслюють, що національний героїзм і жертовність образу Цю Цзінь фактично стали підґрунтям для розуміння та трансформації образу Лесі Українки в китайськомовній рецепції.

Зіставлення образів Лесі Українки та Цю Цзінь відкриває перспективу дослідження не лише в контексті спільності мотивів та світогляду, але й з точки зору культурно-історичних механізмів, які визначили рівень їх сприйняття у китайській культурі. Для глибшого розуміння цього паралелізму доцільно звернутися до рецепції постаті та творчої спадщини Цю Цзінь у китайському культурному просторі.

2.2.1. Культурно-літературна рецепція Цю Цзінь у Китаї

Постать Цю Цзінь вкоренилась у китайській культурній традиції, як символ раннього феміністичного руху та національно-визвольної боротьби початку ХХ ст. Її образ сформувався під впливом поєднання ідей жіночої емансипації, антиімперіалізму та традиційного архетипу «жінки-лицаря» (*кит.* 俠女), що відображалось у її творчості та громадсько-політичній діяльності. Після страти у 1907 р. за письменницею закріпилась роль героїні-мучениці, а рецепція її постаті, як і у випадку з Лесею Українкою, зазнавала трансформацій залежно від політичних та ідеологічних потреб держави. Після Сінхайської революції Цю Цзінь була офіційно

канонізована як революційна діячка; у перші десятиліття КНР її образ інтегрували в поняття ідеалу соціалістичної жінки, нівелюючи феміністичний вимір; у період «Культурної революції» він був маргіналізований, а після її завершення – переосмислений як багатовимірний символ національної та гендерної емансипації (Kucharski, 2016, с. 94–95; Wang, 2018, с. 101–106).

Родина Цю Цзінь належала до соціальної верстви дрібної шляхти, з високим освітнім та культурним рівнем і доступом до можливості утримання сімейної школи (Bailey, 2007, с.5) та інтелектуального середовища. Історик Мері Бекус Ранкін зазначає, що Цю Цзінь здобула ґрунтовну освіту разом із братами та сестрою у сімейній школі, а її дитинство вирізнялося нетиповою для більшості дівчат того часу свободою. Традиція бинтування ніг⁴⁸ у шляхетних сім'ях ймовірно її не обійшла, проте це швидше за все робили не надто туго (Kucharski, 2016, с. 95–96; Rankin, 1975, с. 46). У родині поетеси також було поширене колективне читання та складання віршів, що сформувало її поетичний смак і залишилося важливою практикою впродовж життя (Kucharski, 2016, с. 96). Згідно з аристократичними традиціями Китаю пізньої доби Цін, у дев'ятнадцятирічному віці, за родинною настановою, Цю Цзінь була видана заміж за сина заможного купця. Цей союз, організований без урахування її волі, виявився нещасливим (Kucharski, 2016, с. 97–98). У цей час її поетична творчість зосереджується на осмисленні суспільно-політичних подій у Китаї. Окрім цього, вагоме місце у її творчості посідають алюзії на жіночі постаті історичного минулого. Тематика її поезій відображала як занепокоєння майбутнім країни, так і глибокі роздуми щодо становища жінки у суспільстві (Бенедік & Воробей, 2023, с. 53). У своїй поезії в цей період, зокрема у вірші «Червоні води Янцзи» (за тимчасового перебування у столиці) (《满江红 (小住京华)》), вона відверто бунтує проти традиційних жіночих ролей та суспільних обмежень: *«Мене вперто примушують грати роль красуні, та це мене зовсім не цікавить!*

⁴⁸ Бинтування ніг – практика, поширена у імперіалістичному Китаї починаючи з X ст. і до початку XX ст., яка передбачала туге перетягування стоп дівчат з раннього дитинства з метою штучного зменшення їхнього розміру і формування «лотосової стопи». Маленька ніжка вважалась еталоном жіночої краси та соціального статусу, проте така практика призводила до серйозних фізичних ушкоджень і обмеження рухливості.

Хоч тіло моє не може стати чоловічим, та серце моє – більш мужнє!»⁴⁹ (秋瑾, б.д.) .

У 1903 р. Цю Цзінь залишила чоловіка та виїхала до Японії для продовження освіти. Повернувшись у 1905 р. до Китаю, вона приєдналася до підпільного товариства Тріад⁵⁰, активно підтримуючи ідею повалення маньчжурської династії Цін. Того ж року, разом з однодумцями, поетеса заснувала академію Датун (*кит.* 大通学堂), де брала участь у військових тренуваннях, з'являючись у чоловічому вбранні західного зразка та озброєною шаблею. Її громадська діяльність виходила за межі політичної боротьби, Цю Цзінь відстоювала ідеї жіночої емансипації, їх економічної незалежності, критикувала практику бинтування ніг.

У 1907 р. вона стає співзасновницею «Китайської жіночої газети» (《中国女报》). Метою цієї газети було створити інтелектуальну платформу, що могла б об'єднати жінок з прогресивними поглядами, задля пропагування ідей рівності. Того ж року її арештовують за звинуваченням у змові та фінансуванні збройного повстання, і незабаром поетесу було публічно страчено (Бенедік & Воробей, 2023, с. 53–55; 《巾帼英雄——秋瑾》, 2018). Страта Цю Цзінь вплинула на закріплення її образу в китайській культурі: спочатку, вона стала символом жертвності; у пізньоцінській пресі її трагедію подавали насамперед як прояв несправедливості. Через гендерні упередження того часу, багато хто не вірив, що жінка могла бути активною організаторкою повстання, тож Цю Цзінь зображували радше як невинну жертву корумпованої влади (аналогічно до сюжету класичної юаньської драми XIII ст. про несправедливо страчену Доу Е⁵¹) (Wang, 2018, с. 103–104).

⁴⁹ Тут і далі переклад наш.

⁵⁰ Тріад – першопочатково, таємні патріотичні організації, створені з метою повалення маньчжурської династії Цін, об'єднавшись під гаслом «Протистояти Цін та відновити Мін» (*кит.* 反清复明), що передбачало реставрацію останньої китайської правлячої династії Мін. Після встановлення влади Мао Цзедуна у 1949 р. діяльність цих товариств почала жорстко придушуватися, внаслідок чого вони були змушені перемістити свої осередки до Гонконгу, Тайваню, низки країн Південно-Східної Азії та США. Згодом значна частина таких організацій переорієнтувалася на кримінальну діяльність [147].

⁵¹ Доу Е – головна героїня класичної п'єси Гуань Ханьціна «Образа Доу Е» (*кит.* 感天動地竇娥冤, 1292), що стала символом несправедливості та корупції судової системи часів династії Юань (*кит.* 元朝, 1271-1368). У творі Доу Е постає втіленням конфуціанського ідеалу жіночої слухняності та відданості, водночас символізуючи прагнення до звільнення від гніту патріархальної влади та корумпованих чиновників.

У пресі її образ подавали радше як борчиню за рівноправність, наголошуючи саме на боротьбі за жіночу незалежність, в той же ж час, враховуючи активізацію суспільного невдоволення владою, її страта критикувалась за свою несправедливість (Wang, 2018, с. 104). Таким чином, на початку ХХ ст. і до початку Сінхайської революції, рецепція образу Цю Цзінь в китайському культурному полі ще не мала статусу героїні-революціонерки, який закріпиться за нею пізніше. Після повалення династії Цін у 1912 р. ім'я Цю Цзінь було реабілітоване революційними колами. У 1912–1913 роках нова республіканська влада організовує перепоховання героїні: за ініціативи Сунь Ятсена відбувається урочиста церемонія, а постать поетеси канонізують як «першопрохідницю» Сінхайської революції (Wang, 2018, с. 102). Після падіння династії Цін наратив про Цю Цзінь був інтегрований у дискурс націоналізму з метою консолідації ідентичності новоствореної Китайської Республіки. Її перестали представляти як несправедливо звинувачену жертву, натомість образ почали позиціонувати як рішучу революціонерку-мученицю. Показовою є рецепція Цю Цзінь у пресі китайського драматурга і публіциста Ся Яня (夏衍, 1900-1995) «Дух свободи» (1936)⁵², де письменниця змальована у чоловічому вбранні та на коні, як націоналістична героїня, яка свідомо ставить революційну місію вище за своє життя. У кульмінаційній сцені страти, вона проголошує що померти за гуманність і справедливість є обов'язком революціонера (Wang, 2025, с. 63–67). Відсилаючись до відомої преси норвезького драматурга Генріка Ібсена «Ляльковий дім» (1879)⁵³, Цю Цзінь починають називати «китайською Норою» [150,70-78]. Схожу думку висловлював у своєму есеї китайський письменник і драматург Го Можо (郭沫若, 1892-1978) «Відповідь Нори» (《娜拉的答案》, 1942) (郭沫若, б.д.) підкреслювалуючи, що самопожертва Цю Цзінь була її свідомим вибором заради революції (Wang, 2018, с. 118-120).

⁵² Дух свободи (кит. 自由魂) – триактова п'ятисценна преса Ся Яня про Цю Цзінь, де у центра сюжету описується протистояння монархії та самопожертва заради місії революції.

⁵³ Ляльковий дім (норв. Et dukkehjem, 1879) – трьохактова сцена Г. Ібсена про Нору Гельмер, де він критикує патріархальні норми буржуазної моралі, підкреслюючи ідею особистісної та соціальної емансипації.

Водночас у літературі почали з'являтися і критичні рефлексії. Лу Сюнь у своєму оповіданні «Ліки» (《药》, 1919) (魯迅, б.д.) алегорично відтворив її страту через образ революціонера Ся Юя⁵⁴, чия жертва у творі трактується як марна. Також, Лу Сюнь піддавав сумніву концепт жіночої мученицької смерті і у своїх есеях розглядав це як результат суспільних маніпуляцій і вказував на відсутність реальних змін, до яких призводить подібна жертва (Там само).

В цілому, впродовж періоду Китайської Республіки (1912-1949 рр.), образ Цю Цзінь поступово починає формуватися в свідомості китайців крізь призму революційності. Надалі, відкрита антиманьчжурська позиція поетеси, внутрішня сила її особистості, а також обставини «героїчної смерті» поетеси стануть інструментом компартійної пропаганди КНР в контексті репрезентації ідеалу китайської жінки. Від «Руху четвертого травня» і до кінця ХХ ст. концепт жіночого ідеалу постійно змінювався, відображаючи потреби часу. Після утворення КНР у 1949 р. та встановлення влади Мао Цзедуна особливого поширення набуло гасло «Жінки тримають половину неба» (*кит.* 《妇女能顶半边天》), що декларувало рівність жінок і чоловіків у праці та суспільному житті (Бенедік & Воробей, 2023, с. 53; Dai, 1995; Honig & Hershatter, 1988). Однак за цими, на перший погляд, прогресивними закликами стояло прагнення насамперед мобілізувати жіночу частину населення для посилення та єдності робітничого класу. У соціалістичному Китаї, навіть за умови офіційного проголошення гендерної рівності, жінки поряд із професійною діяльністю залишалися відповідальними за ведення домашнього господарства, догляд і виховання дітей. Через те, що з посиленням феміністичних рухів, становище жінок як під час китайської імперії, так і за років Гоміндану зазнавало критики, створений комуністичною партією «новий» жіночий образ подавався як елемент «звільнення» заради побудови сильної нації.

Комуністична партія Китаю використовувала активізацію феміністичних рухів як інструмент політичного популізму. Та пізніше, зі зростанням суспільного статусу

⁵⁴ Ім'я героя символічно перегукувалось з ім'ям поетеси: Ся Юй (*кит.* 夏瑜, 夏 xià – літо; 瑜 yú – блискучий нефрит) та Цю Цзінь (*кит.* 秋瑾, 秋 qiū – осінь; 瑾 jǐn – дорогоцінний нефрит).

жінок почало поширюватися сприйняття їхньої емансипації як потенційної загрози соціально-економічному розвитку, тому будь-які дійсно суттєві зміни щодо гендерної політики відтерміновувалися (Там само; Hershatter, 2007, с. 80). У період правління Мао Цзедуна та на початковому етапі Політики реформ і відкритості (*кит.* 改革开放, 1978–1992 рр.) жінки активно долучалися до роботи в місцевих і районних комітетах, проте їх присутність на керівних і державних посадах залишалася мінімальною. Так, у 1990 р. вони становили лише 7 % адміністративних кадрів усіх рівнів, а в 1992 р. – 21 % депутатів Всекитайських зборів народних представників, 12-16 % членів постійних комітетів та 13 % членів партії (Там само; Hershatter, 2007, с. 95).

Попри певну кількісну динаміку, жінки не мали реального доступу до процесу ухвалення важливих політичних рішень. За спостереженням Мерілін Янг (Marilyn V. Young, 1937–2017), у цей період домінував концепт «соціалістичної андрогінії» (Young, 1989), коли жіночі образи вибудовувалися переважно в ролях політичних активісток або військових, але завжди в тісному зв'язку з чоловічими постатями та в межах підпорядкування політичному керівництву. Така ідеологічно зумовлена модель пояснює прагнення культурного середовища КНР шукати та популяризувати жіночі постаті-героїнь як у національній, так і в іноземній культурі (Бенедік & Воробей, 2023, с. 53). Таким чином, у середині ХХ ст. саме в цьому контексті формувався канонізований образ Цю Цзінь – як революціонерки-мучениці і з тих самих ідеологічних позицій вибудовувалося сприйняття Лесі Українки в китайському культурному полі, де її постать інтерпретувалася крізь призму патріотизму, боротьби та відданості національній справі.

Проте під час подій «Культурної революції» ставлення до багатьох історичних постатей змінювалось. Не рідко, пам'ятники і могили навіть революційних героїв минулого піддавалися нарузі, якщо ці герої не вписувалися в ультрарадикальний маоїстський наратив. Під час кампаній 1960-х рр., могилу Цю Цзінь кілька раз переносили, руйнуючи при цьому її меморіали (Wang, 2018, с. 102).

Зі зміною політичного клімату КНР наприкінці 1970-х розпочався процес реабілітації історичних постатей, тому після «Культурної революції», Комуністична партія Китаю почала використовувати постать Цю Цзінь як символ «революційного

націоналізму» (Kucharski, 2016, с. 106). У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. постать Цю Цзінь у китайському культурному та науковому дискурсі зазнає переосмислення крізь призму гендерних та феміністичних студій. Її боротьба за жіночу емансипацію розглядається на рівні з її національно-визвольною боротьбою. Таким чином, у суспільній свідомості кінця ХХ ст. та сучасності Цю Цзінь постає водночас як канонізована перша жінка-революціонерка Китаю, яка свідомо кидала виклик патріархальним нормам. В академічних колах все частіше акцентується увага на її внеску у боротьбу за освіту та права жінок Китаю, опозицію дискримінаційним традиціям і прогресивності гендерних поглядів (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 137–142).

Отже, образ Цю Цзінь у китайській культурній рецепції формувався під впливом політичних та ідеологічних чинників, які визначали його інтерпретацію і популяризацію протягом ХХ – початку ХХІ ст. Від початкового сприйняття як мучениці, страченої за антиімперську діяльність, її постать поступово було канонізовано як першу жінку-революціонерку Китаю. Водночас, з кінця ХХ ст. науковий дискурс дедалі більше наголошує на її вагомому внеску в боротьбу за жіночу емансипацію, а також на багатомірності її спадщини, яка поднювала політичну, літературну та феміністичну діяльності. Таким чином, рецепція постаті Лесі Українки у китайськомовному літературному просторі розвивалась синхронно з становленням образу Цю Цзінь, що зумовило появу спільних ідейних й символічних паралелей між посталями обох поетес. Використання імагологічного методу та гештальд-підходу дозволяє простежити ці відповідності не лише на тематичному, але й на структурно-смісловому рівні, як відображення спільного типу жіночого авторського самовираження, я якому національний та особистий досвід поєднуються в єдину цілісну модель культурного образу.

2.2.2. Історико-культурні та імагологічні паралелі між Лесею Українкою та Цю Цзінь

Леся Українка (1871–1913) та Цю Цзінь (1875–1907), будучи сучасницями, є знаковими приклади жіночого інтелектуального й громадянського лідерства кінця ХІХ – початку ХХ століття. Їх життєвий і творчий шлях формувався в умовах

глибоких соціально-політичних змін, активізації національно-визвольних рухів і модернізаційних процесів, що сприяло утвердженню в культурному дискурсі образу «національної героїні». Обидві поетеси об'єднують спільні світоглядні орієнтири: дух протесту, прагнення до суспільних трансформацій, послідовна участь у революційній боротьбі та відстоювання ідей жіночої емансипації (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 128). Саме тому, сприйняття української письменниці крізь призму усталеного образу Цю Цзінь у китайському літературному середовищі було цілком природним та стало основою для формування низки історико-культурних та образних паралелей між двома поетесами (Бенедік & Воробей, 2023, с. 51). У цьому контексті доречно застосувати теорію культурного трансферу, яка, на відміну від компаративістики, що зосереджується переважно на синхронному зіставленні культур, дозволяє простежити динаміку змін та нашарувань образів у діахронічному й діаспорному вимірі. Саме завдяки цій оптиці стає очевидним, як усталений у китайському культурному просторі образ Цю Цзінь впливав на рецепцію Лесі Українки, а в свою чергу трансформації у сприйнятті української письменниці демонструють механізми адаптації, запозичення та взаємовпливу, зумовлені не лише політичними чинниками доби, але й ширшими процесами культурної взаємодії.

Постаті Лесі Українки та Цю Цзінь формувались на тлі кризи імперських систем та пошуків нових суспільних орієнтирів на початку ХХ ст. В Україні того часу посилювався рух за національне відродження, а в Китаї вирували події Сінхайської революції 1911–1913 років та руху «Четвертого травня» 1919 року, спрямовані на повалення маньчжурської династії й культурне оновлення країни. Тому запит на постаті, що уособлювали б ідеали свободи, поступу й боротьби ідеологічно обумовлювався в обох країнах.

Рецепція постатей Лесі Українки та Цю Цзінь у період їх життя та безпосередньо після смерті засвідчує спільну тенденцію до маскулінізації їхніх образів. У випадку Лесі Українки, як зазначає українська літературознавця і культурологиня Т. Гундорова, Іван Франко протиставляв її «усім декадентам, істерикам і неврастенікам», називаючи «трохи чи не самотнім чоловіком на всю новочасну соборну Україну» (Франко, 1981, с. 266) та підкреслюючи, що «тіло хворе,

але душа здорова і думка ясна» (Гундорова, 2023, с. 11–12; Там само). У такому дискурсі внутрішня сила та творча геніальність поетеси інтерпретувалися крізь призму її фізичної хвороби, а категорія «мужчини» виступала маркером культурної норми й «здорової» літератури. Фактично, це дозволило інтегрувати та канонізувати образ Лесі Українки у патріархальному каноні. В українській культурі постать Лесі Українки часто порівнювали з Жанною д'Арк (Шаян, 1987, 630) підкреслюючи її незламність та відданість національній ідеї, тобто ототожнюючи її з образом європейської жінки-воїна.

Аналогічно, у період пізньої доби Цінь Цю Цзінь репрезентували насамперед як несправедливо страчену постать-жертву, подібну до Доу Е з класичної китайської драми. Адже вона, як жінка, не могла широко захоплюватись ідеям революції (Wang, 2018, с. 104). У період Китайської Республіки цей образ все ж таки було доповнено рисами революціонерки та мучениці, а згодом – асоціативно зближено з легендарною Хуа Мулань, символом китайської жінки-воїна. Важливим є й те, що сама Цю Цзінь у процесі самоідентифікації свідомо опиралася на архетип «жінки-лицаря» (*кит.* 女侠), використовуючи японське жіноче військове вбрання, маньчжурський чоловічий одяг та західний чоловічий костюм, тим самим вибудовуючи власну публічну персону через засвоєння атрибутів, асоційованих із чоловічою поведінковою моделлю (Kucharski, 2016, с. 100–101). Отже, в обох випадках сила та винятковість цих постатей конструювалась у межах патріархально-маскулінних уявлень про героїзм та крізь категорії чоловічого досвіду, що до кінця ХХ ст., до початку розвитку гендерних студій, було явищем поширеним.

Прикметним є те, що в китайській рецепції образ Лесі Українки проектувався на вже усталену модель постаті Цю Цзінь, чий образ можна інтерпретувати крізь призму архетипів, що походять із юнгіанської традиції (архетип Героя та архетип Бунтаря)⁵⁵. Саме поєднання цих архетипів закріпило за Цю Цзінь статус

⁵⁵ Теорію архетипів розробив швейцарський психіатр, психолог і філософ К.Г. Юнг (1875–1961). У своїй праці «Архетипи і колективне несвідоме» (1959) (Jung, 1969) він виокремив базові архетипи колективного несвідомого: Самість, Тінь, Аніма, Анімус і Персона. У подальшій науковій традиції ця концепція була розширена, і поряд із ними почали розглядатися інші архетипні фігури. Серед них архетип Героя, який уособлює боротьбу й самопожертву (Юнг, Кемпбелл (Campbell, 2004)), та архетип Бунтаря, який уособлює протест проти норм і прагнення до свободи (Пірсон (Pearson, 2015)).

«національної героїні» й створило культурну модель жіночого подвигу, що згодом стала своєрідним взірцем для сприйняття інших постатей. Відтак, у китайському літературному середовищі образ Лесі Українки накладався на вже сформовану схему, завдяки чому дві поетеси постали як паралельні постаті, об'єднані спільною архетипною матрицею. Це дозволяє простежити не лише історико-культурні аналогії, але й психолінгвістичні механізми рецепції, коли через архетипи колективна свідомість закріплює образ *іншого* у власному культурному полі. У цьому контексті імагологічний вимір аналізу дає змогу розглядати подібні архетипні збіги не лише як психологічні проєкції, але й як елемент міжкультурного моделювання образу, який виявляє динаміку взаємного віддзеркалення культурних дихотомій.

На тлі цих історичних паралелей та спільності між сприйняттям образів обох поетес в рідних культурах, китайські інтелектуали 1920-х-1930-х рр. виявили глибокий інтерес до творчості Лесі Українки. У період «Руху за нову культуру», коли китайська еліта шукала орієнтири для модернізації, твори української поетеси були перекладені китайською мовою як приклад прогресивної літератури (Бенедік & Воробей, 2023, с. 50). Прикметним є те, що китайські літературознавці свідомо обирали для перекладу твори Лесі Українки, які викликали в уяві реципієнта образ власної національної героїні. Таким чином, вже існуючий у Китаї концепт жіночого героїзму та самопожертви, втілений постаттю Цю Цзінь, стає ідеологічним підґрунтям для сприйняття образу Лесі Українки у китайській культурі (Isaieva & Vorobei, 2021, с. 128). У результаті образ Лесі Українки в Китаї набуває рис «доньки Прометєя», сильної жінки-революціонерки, що бореться за свободу свого народу. Подібна рецепція частково відображала як реалії радянського канону в уявленні про Лесю Українку, так і легендарний образ Цю Цзінь в китайському культурному просторі (Бенедік & Воробей, 2023, с. 50).

Як вже окреслювалось раніше, спільність Лесі Українки та Цю Цзінь простежується не лише у національно-революційному векторі їх творчості, але й крізь призму феміністичних студій. Цю Цзінь послідовно виступала проти патріархальних засад китайського суспільства, активно боролася за права жінок і не приховувала своєї опозиційності до традиційних гендерних ролей. Леся Українка, з іншого боку,

не вписувалася в тогочасні уявлення про «українську жінку», її літературний доробок часто зосереджувався на складних та драматичних жіночих образах. Атмосфера середньовічного лицарства відчувалась у багатьох її текстах та дещо перегукувалась з публічним образом Цю Цзінь, чий портрети часто відображали жінку з шаблею в руках та у чоловічому вбранні, викликаючи асоціації з героями лицарських романів. Звісно, у межах комуністичної ідеології феміністичний аспект ніколи не ставав провідним у репрезентації жіночих постатей. Після «Культурної революції» звернення до паралелей із Цю Цзінь у рецепції Лесі Українки додавало її образіві в китайському культурному просторі не лише революційного змісту, а й певного романтичного ореолу (Бенедік & Воробей, 2023, с. 54).

Розглядаючи поетичні доробки обох поетес, важливо відмітити, що вагомим підґрунтям для проведення паралелей між ними слугувала і спільність їх світоглядних орієнтирів та художніх мотивів. Ліричний дискурс обох авторок сповнений патріотичними почуттями, болем за долю батьківщини та прагненням до свободи, що, як зазначалось раніше, цікавило перекладачів у китайському літературному просторі (Бенедік & Воробей, 2023, с. 50). Поетичні тексти Лесі Українки, перекладені китайською мовою, здебільшого репрезентують теми любові до рідної землі, туги за нею, боротьби за національну незалежність тощо. У процесі перекладу творів Лесі Українки китайською мовою перекладачі нерідко зверталися до поезії Цю Цзінь, аби передати атмосферу смутку, зневіри та образ сліз, притаманну окремим її творам (Там само). Таке поєднання ідей і настроїв дозволяє говорити про своєрідний «революційний романтизм» у творчості обох письменниць, де центральними постатями виступають сильні та вольові жіночі образи, готові до активної боротьби за ідеали свободи, що, пізніше дозволило говорити про постаті Лесі Українки та Цю Цзінь, як прихильниць ідей фемінізму.

Китайські дослідники (Чжу Хунь та Хе Жунчан) наголошують, що і Леся Українка, і Цю Цзінь у своїх творах демонструють «почуття протесту, жагу до звершень та дух революційної боротьби» (Чжу & Хе, 1994), поєднуючи їх із закликком до жіночої емансипації (Бенедік & Воробей, 2023, с. 54; Isaieva & Vorobei, 2021, с. 128). Незважаючи на відмінності життєвого шляху, обидві авторки застосовували

подібні образні стратегії: Цю Цзінь активно зверталася до історичних постатей та міфологічних героїнь Китаю, тоді як Леся Українка переосмислювала історичні, біблійні та фольклорні сюжети, зокрема лицарські мотиви, у контексті сучасних їй проблем свободи та справедливості (Там само). У центрі їх художніх світів перебувають жіночі персонажі, наділені внутрішньою силою та готовністю кинути виклик соціальним і культурним обмеженням, а зображення Цю Цзінь у чоловічому одязі та з шаблею в руках, природно перегукується з героїчними постатями, створеними Лесею Українкою у її драматичних поемах (Там само).

Таким чином, аналіз історико-культурних та образних паралелей між Лесею Українкою та Цю Цзінь свідчить про наявність спільних ідейно-тематичних і художніх доміант, які стали підґрунтям для їх порівняння у китайському культурному просторі. Обидві рецепції поєднують у собі національно-революційний і феміністичний виміри, патріотичний пафос, романтичний аспект героїзму та акцент на внутрішній силі жіночих персонажів. Формування їх образів упродовж ХХ ст. значною мірою відбувалося крізь призму патріархально-мускулістичних моделей героїзму, проте починаючи з кінця ХХ ст. та у сучасному літературному дискурсі, під впливом гендерних студій, відбувається реконструкція цих канонів. Окрім цього, образ Лесі Українки у китайських літературних колах сформувався шляхом вибіркового сприйняття тематики її творчості, підкріпленого певними культурними кліше, які інтерпретувалися через призму власних національних стереотипів. З точки зору імагологічного підходу, це визначило не лише формування образу поетеси у китайськомовному культурному вимірі, але й окреслило методологію її перекладу, впливаючи на добір текстів і спосіб відтворення образів. У цьому контексті важливим постає й вивчення китайськомовних перекладів творів Лесі Українки крізь призму поетичної творчості Цю Цзінь, із метою простежити, яким чином спільність символічних кодів і тематичних доміант обох авторок відобразилася у перекладацьких інтерпретаціях та образній структурі перекладів.

2.2.3. Китайськомовні переклади Лесі Українки крізь призму поетичної творчості Цю Цзінь

З точки зору рецептивної естетики, реципієнт сприймає твір крізь призму власного життєвого досвіду, тому його переживання ніколи не співпадають із авторськими, а образи можуть інтерпретуватися за межами первісних намірів митця (Яусс, 2009, с. 178–194). Таким чином, перекладач, як посередник між автором та читачем, транслює текст також крізь призму власного досвіду й культурного контексту. У попередніх підрозділах було розглянуто особливості рецепції Лесі Українки в китайському літературному середовищі та продемонстровано паралелі між її образом і постаттю Цю Цзінь. Відтак наступним кроком у дослідженні є безпосереднє зіставлення поетичної спадщини Цю Цзінь і китайськомовних перекладів творів Лесі Українки, що дозволить нам простежити глибинні механізми рецептивного накладання мотивів та образів.

Досліджуючи творчість Цю Цзінь та наявні китайськомовні переклади Лесі Українки, важливим аспектом компаративного аналізу є вивчення поетичних мотивів, що поєднують обох авторок. Відтак, Особливе значення у цьому контексті має образ *пісні*, як універсального символу культурної та особистісної самореалізації. Саме до нього обидві поетеси звертаються у своїх поезіях: Леся Українка у вірші «Грай, моя пісне!» (Українка, 1892, с. 68), а Цю Цзінь у ліричному творі «Червоні води Янцзи» (秋瑾, 《满江红 (小住京华)》, б. д.).

В українській літературній традиції образ пісні функціонує як символ національної ідентичності, що поєднує індивідуальні переживання з колективною пам'яттю та природним світом (Сбітнєва, 2023, с. 127–128). Поетична образність Лесі Українки тісно корелює з музичним мистецтвом (Naenko, 2021, с. 79–82), що яскраво простежується вже у першій її збірці «На крилах пісень» (Українка, 1892). У вірші «Грай, моя пісне!» вона метафоризує пісню як внутрішню силу, духовний спротив і творчу свободу: «*Плинь, моя пісне, як хвиля хибкая...*»; «*Линь, моя пісне, як чайка прудкая...*»; «*Грай, моя пісне, як вітер сей грає!*» (Українка, 1892, с. 68). У такий спосіб пісня постає як символ незламності митця, що зберігає голос і гідність навіть у часи страждання.

У поезії Цю Цзінь «Червоні води Янцзи» образ пісні (яка стихає з усіх боків) набуває іншого значення, він постає символом самотності та втрати. Авторка проводить історичну паралель, порівнюючи визволення від родинних зобов'язань із перемогою династії Хань (кит. 汉朝, 206–220 рр. до н. е.) над династією Чу (кит. 楚, 209–202 рр. до н. е.). Ця подія стала визначальною в китайській історії, ознаменувавши завершення періоду воєн і становлення централізованої імперії. Династія Хань значною мірою визначила подальший розвиток китайської державності, культури й суспільства, заклавши фундамент для формування китайської імперської ідентичності. Алюзія на перемогу династії Хань над Чу символічно репрезентує перемогу нового, прогресивного і незалежного життя над старими усталеними нормами та консервативними обмеженнями (в тому числі і щодо ролі жінки). Цю Цзінь, звертаючись до історичних подій, натякає на власне звільнення від шлюбних і родинних пут, від традиційних жіночих ролей, що накладали на неї соціальні обмеження. В той же час, поетеса використовує образ мокрої від сліз сорочки (*символ ученого або людини високих моральних якостей, яка страждає через самотність та нерозуміння*), аби підкреслити свою вразливість та розчарування через самотність, нерозуміння з боку суспільства і труднощі у пошуках однодумців.

Отже, у поетичному дискурсі Цю Цзінь та Лесі Українки, *пісня* відображається як символ творчого самовираження та жіночої суб'єктивності. У Лесі Українки вона набуває форми активного звернення до світу й утвердження духовного спротиву, тоді як у Цю Цзінь постає трагічним відлунням внутрішнього голосу, що підкреслює конфлікт між прагненням свободи й соціальною ізоляцією.

Іншим яскравим спільним образом у творчості Лесі Українки та Цю Цзінь постає образ *меча*, як символ боротьби за незалежність та помсти за власну державу. У вірші Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця...» (Українка, 1975, с. 143–144) слово метафорично уподібнюється до зброї, покликаної нищити ворогів:

Слово, чому ти не твердая криця?

Що серед бою так ясно іскриться?

*Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вразі голови з плеч?*

В цій поезії Леся Українка апелює до метафоричного образу «твердої криці» та «меча, що здійма вразі голови з плеч», який, попри наявність бойової символіки, зберігає узагальнено-поетичний характер вірша та функціонує насамперед як метафора духовної сили слова. Проте у китайськомовному перекладі Май Шеньхе (麦莘禾, 1962, с. 132–139), подібно і до російськомовного підрядника (Українка, 1940, с. 5-6), китайський переклад передає цю образність прямо, використовуючи лексику бойових знарядь (*кит.* 剑 – меч; *кит.* 匕首 – кинджал; *кит.* 刀 – ніж), відображаючи більш прямолінійні сцени фізичної розплати:

《愤怒的剑，把敌人的头颅削落地面》

(*досл. з кит.* «лютим мечем, що зрубає голову ворога»)

Подібна конкретизація зміщує акцент із символічної площини на площину фізичного насильства, надаючи поезії більш войовничого забарвлення. Така стилістична трансформація наближає поезію Лесі Українки до поетичної риторики Цю Цзінь, у якій зброя виступає маркером героїзму й самопожертви. У своєму вірші «Пісня меча» (《剑歌》) (秋瑾, б.д.) поетеса висуває образ меча, як головний символ визвольної боротьби:

《千金市得宝剑来》

(*досл. з кит.* «за тисячу золотих придбано дорогоцінний меч»).

Поетеса наділяє його сакральною цінністю, ототожнюючи з готовністю до самопожертви. Особливо яскраво та гіперболізовано у вірші Цю Цзінь відображено мотиви помсти та фізичної розплати у своїй поезії:

《饥时欲啖仇人头，渴时欲饮匈奴血》

(*досл. з кит.* «коли голодна – прагну пожерти голову ворога, коли спрагла – хочу пити кров чужинців»)

Таким чином, образ меча у поезіях обох поетес є маркером свободи та спротиву, а фізична розправа над ворогом – знаком жертвності й нещадності. Крізь призму рецепції образу Цю Цзінь, бойовий аспект Лесиного образу «слова-меча»,

трансформується з метафори в чітко артикульований символ фізичного спротиву, як наскрізний символ боротьби за свободу.

Іншим образом, який поєднує творчість обох поетес, є образ *сліз*. Образ сліз як знак страждань народу і особистого болю присутній у творах обох авторок, набуваючи символічного звучання. У вірші Лесі Українки «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» (Українка, 1975, с. 81) український народ зображено у стані безнадії та горя, і сльози виступають знаком поневолення, що відображає у своєму перекладі і Ге Баоцюань:

《我们流着泪，等待着枷锁哪一年才会从我们身上掉下》

(досл. з кит. «З плачем ждемо тії години, коли спадуть кайдани з нас».)

Таким чином, сльози в образній системі Лесі Українки пов'язані з давнім лихом України і очікуванням визволення, об'єднуючи особистий сум із надією на свободу для всього народу.

У поетичній творчості Цю Цзінь образ сліз теж тісно пов'язаний із національним болем. До прикладу, у її вірші «На човні у Жовтому морі: японець просить вірша, і [я] бачу карту російсько-японської війни»⁵⁶ (《黄海舟中日人索句并见日俄战争地图》) (秋瑾, б.д.) виразно постає образ сліз за батьківщиною як символу колективного горя:

《浊酒不销忧国泪，救时应仗出群才》

(досл. з кит. «міцне вино не здатне загасити сліз тривоги за батьківщину; аби врятувати країну, ми мусимо покладатись на видатні таланти»)

У цих рядках поетеса наголошує, що *сльози тривоги за країну* (кит. 忧国泪) є самі по собі вони не здатні змінити ситуацію. Перед цим, вона риторично запитує:

《忍看图画移颜色，肯使江山付劫灰》

(досл. з кит. «як можна дивитися, як на карті змінюється колір наших земель і дозволяти перетворити рідні території на попіл?»)

⁵⁶ Вірш було створено у 1905 році під час подорожі Японією та повернення до Китаю. Поетесу обурили наслідки і сам контекст Російсько-Японської війни 1904-19065 року, які по суті ділили історичні території Маньчжурії та Кореї.

Ці слова трансформують емоційний плач у заклик до активного спротиву. Подальші строфи в цій поезії, такі як *десять тисяч голів і крові*⁵⁷ (кит. 十万头颅血) та *змінити хід неба й землі*⁵⁸ (кит. 力挽乾坤) демонструють готовність до будь-яких жертв задля відновлення державної цілісності та історичної справедливості.

Аналогічна логіка властива й поезії Лесі Українки «Скрізь плач, і стогін, і ридання...», де образ сліз так само виступає символом особистого болю і втрати та національної туги. В обох випадках сльози перетворюються на заклик до дії: українська поетеса після важкого плачу закликає *«берімося краще до роботи, змагаймося за нове життя!»*, тобто до боротьби, а Цю Цзінь стверджує, що самими слізьми горю не зарадиш – потрібні героїчні вчинки та люди, що готові йти на жертви заради держави.

Наскрізними образними комплексами у творчості Лесі Українки та Цю Цзінь виступають образи *вітру* та *природніх стихій*, які репрезентують некеровані сили, пов'язані з ідеями протесту та оновлення. У своїй поезії «Граї, моя пісне!» (Українка, 1892, с.68) наділяє вітер рисами стихійної енергії, що виходить за межі звичайного опису та трансформується у символ творчої свободи:

*«Час, моя пісне, по волі буяти,
Послухать, як вітер заграв понад морем».
«Граї, моя пісне, як вітер сей грає!
Шуми, як той шум, що круг човна вирує!»*

Китайськомовний переклад у виконання Ге Баоцюаня (Воробей, 2021; 戈宝权, 1948) підкреслює образ вітру крізь образ бурхливого моря, додаючи йому динамічності:

《听，风怎样在大海上嬉戏喧嚷。》

(досл. з кит. «Послухай, як вітер заграв та заревів над морем»).

《像空旷中的风一样，激起波涛，像深渊在沸腾!》

⁵⁷ У даному випадку – гіпербола готовності до будь-якої жертви заради порятунку країни.

⁵⁸ У китайській поетичній традиції термін 乾坤 має значення двох протилежностей: Інь та Ян, небо і земля, чоловічий і жіночки початки. Тобто тут цю Цзінь натякає на ідею зміни ходу історії, дослівно «потягнути» цей хуткий світ, аби відновити справедливість.

(досл. з кит. «Мов вітер у безкраїм просторі, що здіймає хвилі, немов кипляча безодня»).

Таким чином, в оригіналі ми бачимо метафоричний образ живої гри вітру та шуму хвиль, який у китайськомовному перекладі трансформується у масштабну картину буремного моря та кипіння безодні, підкреслюючи мотиви стихійного оновлення та протиставлення інертності. Подібна семантика виразно демонструється і у поезії Цю Цзінь. Зокрема у своєму вірші «Пісня меча» (《剑歌》) (秋瑾, б.д.) поетеса змальовує образ нічної грози в горах:

《空山一夜惊风雨，跃跃沉吟欲化龙》

(досл. з кит. «Ніч у самотніх горах, схвильована вітром і дощем – рветься й завмирає, немов прагнучи стати драконом»).

У цих рядках, стихія набуває символічного значення історичного зламу, великих та соціальних перетворень. Стихійні образи є традиційними у китайській символіці та тісно пов'язані і з образом дракона (один з центральних архетипних образів китайської культури), який використовує Цю Цзінь. Таким чином, поетеса вибудовує метафору прихованої сили, яка в змозі перевернути усталений порядок. Поєднання традиційних образів стихій та дракона простежується і у її іншому вірші «Лист другу» (《柬某君》) (秋瑾, б.д.) :

《蛰龙无术起风雷》

(досл. з кит. «Сплячий дракон не здатен здійняти вітру та грому»)

Сполучення «вітер-грим» (кит. 风雷), або ж буря, у китайській поетичній традиції часто уособлює раптові суспільні потрясіння (风雷, б.д.). Образ дракона у цій строфі символізує народний дух, або ж «героя», що не в змозі пробудитись, а стихія постає не лише як природний феномен, але і як алегорія суспільної трансформації.

Таким чином, спільна образна парадигма природних стихій у творчості обох поетес демонструє глибинну образно-сміслову кореляцію та зближення двох поетичних світів, що могло слугувати підґрунтям для рецептивного накладання образів у китайськомовних перекладах поезії Лесі Українки. Схожі образи **вітру** та

бурі (образи оновлення і внутрішньої боротьби), традиційно близькі та семантично зрозумілі у китайській літературній традиції, окрім підкреслення романтичності людської природи, у перекладі набули більшої динамічності.

Найвиразнішою ідейно-емоційною паралеллю між творчістю Лесі Українки та Цю Цзінь постає мотив національної боротьби, що формує центральну проблематику їх патріотичної лірики. Тематика визвольного руху та оновлення нації відповідала актуальним запитам китайськомовних реципієнтів ХХ ст., саме тому вона не могла не відобразитись у рецепції Лесі Українки та її ліриці у контексті китайського культурного середовища. До прикладу, у вірші «Скрізь плач, і стогін, і ридання...» (Українка, 1975, с. 81) Леся Українка звертаючись до проблематики гніту та поневолення України, завершує вірш відкритим закликом до дії:

*«Нащо даремнії скорботи?
Назад нема нам воріття!
Берімоє крає до роботи,
Змагаймоє за нове життя!»*

У китайськомовному перекладі Ге Баоцюаня (戈宝权, 1948), цей заклик зберігається, а надія на краще майбутнє посилюється образом «солодких та світлих днів» (*кит.* 甜的和光明的日子).

Цю Цзінь, у вже згадуваному вірші «Пісня меча» також звертається до мотивів патріотичного напруження, проте у більш радикальній формі. Вона змальовує своє обурення від національного болю:

《炎帝世系伤中绝，芒芒国恨何时雪？》

(*досл. з кит.* «Рід нащадків Вогняного імператора⁵⁹ болісно урвався, коли ж буде змито безмежну ганьбу нашої країни?»).

《话到兴亡眦欲裂。》

(*досл. з кит.* «Коли йдеться про зліт та падіння (країни), сльози навертаються на очі»).

⁵⁹ Вогняний імператор – Шень-нун (*кит.* 神农), у китайській міфології легендарний володар, покровитель землеробства та медицини. Тут символізує витоки та культурну спадщину китайської держави.

Далі поетеса також закликає до дії, покладаючи надії на «видатні таланти» (*кит. 出群才*) і формуючи образ героя-месника: «*аби врятувати країну, ми мусимо покладатись на видатні таланти*».

Спільна символіка боротьби й героїзму створює спільний емоційно-ідеологічний код у творчості Лесі Українки і Цю Цзінь, у межах якого творчість української поетеси природньо резонує з патріотичною традицією китайської літератури. Це, відповідно, простежується і у перекладах. Відтак, у китайськомовних перекладах віршів Лесі Українки подекуди простежується підсилення революційного відтінку. До прикладу, у перекладі вірша «Слово, чому ти не твердая криця...» (麦莘禾, 1962) окрім метафоричного образу меча використовуються й інша лексика, що подібно до творчості Цю Цзінь, що тяжіє до динамічного та бойового стилю: *кайдани, що дробляться* (*кит. 镣铐粉碎*); *месники* (*кит. 复仇者*). Подібні стилістичні підсилення демонструють не тільки наближення поезії до поетики героїчного патріотизму, близької китайськомовному реципієнту, але й демонструють як спільні семантичні моделі та образні паралелі стають підґрунтям для інтерпретаційної адаптації та рецептивного сприйняття перекладеного твору.

Аналіз китайських перекладів поезій Лесі Українки крізь рецептивну призму творчості Цю Цзінь демонструє, що образна система української поетеси органічно відгукнулася у китайському культурному середовищі. Спільні мотиви виявляють спорідненість емоційно-символічних структур у творчості обох поетес та підтверджуються конкретними уривками перекладів: меч і кров, як символи боротьби і помсти; сльози, як уособлення народного страждання; вітер і стихія, як метафори свободи та непокори; геройство та національна боротьба, як спільний лейтмотив у поезії. Перекладачі, відтворюючи ці мотиви, водночас інтегрували елементи традиційної китайської поетики (метафори природи, алюзії, риторичні паралелізми) задля посилення ефекту культурної наближеності. Унаслідок цього китайськомовні реципієнти могли сприйняти ідеї Лесі Українки крізь знайомі поетичні образи, співзвучні з естетикою Цю Цзінь, що пояснює стійкість паралелей між ними у літературній рецепції. в знайомих образах, що перегукуються з духом віршів Цю

Цзінь, що пояснює наявність паралелей між двома поетесами в контексті наукової історіографії.

Таким чином, імагологічний аспект аналізу виявив, як образ Лесі Українки (*іншої* у китайськомовному просторі) трансформується крізь призму *свого*, утіленого у постаті Цю Цзінь. Співставлення перекладів та поетичних текстів обох поетес засвідчує, що спільні мотиви та образи їх творчості набувають у китайськомовній рецепції нових смислових відтінків, відображаючи процес адаптації *іншого* культурного досвіду через знайомі символи. Культурний трансфер у цьому випадку проявляється не лише в перекладі тексту, а й у перенесенні ідей, емоційного відлуння, ціннісних орієнтирів постаті поетеси у простір іншої традиції. Рецепція у даному випадку постає як форма діалогу, в межах якого переклад виступає актом взаємного пізнання та смислового перегуку двох культурних і поетичних всесвітів.

Висновки до розділу II

У другому розділу нашого дослідження було здійснено аналіз процесу входження творчості Лесі Українки у контекст китайського літературного простору та формування її образу у рецепції китайськомовної аудиторії. На підставі систематизованих джерел та перекладацьких матеріалів було реконструйовано ключові етапи рецепції творчості української поетеси в Китаї, простежено зміну її імагологічного образу впродовж XX – початку XXI ст., а також виявлено спільні паралелі між образом Лесі Українки та Цю Цзінь.

У межах підрозділів 2.1.1 та 2.1.2 було встановлено, що рецепція образу Лесі Українки в Китаї відбувалась поетапно та значною мірою залежала від соціокультурного та історичного контексту епохи. Перші переклади поезій української авторки з'явилися у 1920-х рр. переважно у межах ідеологічного дискурсу «літератури пригноблених народів», що значною мірою відповідало концептуальним запитам китайського інтелектуального середовища. У другій половині XX ст. популяризація творчості Лесі Українки була зумовлена радянським культурним впливом і здійснювалася здебільшого крізь призму російськомовних підрядників. Внаслідок чого, у китайськомовному середовищі також затвердився образ Лесі

Українки як «жінки-революціонерки» з відповідним ідейно-політичним контекстом, що відповідало ідеологічним запитам Китаю того періоду.

Поглиблення перекладацької традиції та зміна культурних орієнтирів в Китаї у 1990-х-2000-х рр. зумовили появу нового рецептивного вектору інтерпретації образу української поетеси. У межах цього вектору, акценти змістились від героїко-революційної до філософсько-емоційної інтерпретації творчості Лесі Українки. У результаті аналізу, було виявлено, що увага китайських літературознавців та перекладачів поступово переключилась на інтимну лірику Лесі Українки, теми гармонії з природою, духовної цілісності та внутрішньої сили. На початку ХХІ ст. було вперше здійснено низку перекладів з україномовного оригіналу за участі носіїв мови, що засвідчило перехід до якісно нового етапу рецепції, у якому образ української поетеси почали репрезентувати як багатовимірну культурну постать, що поєднує жіночу суб'єктність, інтелектуальну глибину та національну ідентичність.

У межах компаративного аналізу рецепції Лесі Українки та Цю Цзінь у китайськомовному літературному просторі було встановлено, що схожість їх біографічних обставин, поетичних інтенцій та домінуючих мотивів творчості сприяла символічному ототожненню цих постатей у культурній уяві китайськомовного реципієнта. Таким чином, образ Цю Цзінь, канонізований у китайській традиції як першої жінки-революціонерки, яка поєднувала політичну, літературну та феміністичну діяльність, відіграв ключову роль у формуванні прикладу моделі жіночого героїзму у китайському середовищі. Дослідження продемонструвало, що рецепція образу Лесі Українки відбувалась у тісному взаємозв'язку з образом Цю Цзінь, що посилювало ефект наближення образу *іншого* крізь призму знайомих для реципієнта архетипів. Таким чином, ідеї боротьби, жіночої емансипації, духовної сили та національної самопожертви постали як спільне семантичне ядро їх художніх текстів та основою для міжкультурного переносу символічних ролей.

Особливу увагу було приділено текстуальному аналізу перекладів поезій Лесі Українки у рецептивному контексті творчості Цю Цзінь. У результаті, було виявлено низку універсальних символів жіночого супротиву, героїзму та внутрішньої гідності,

які нерідко поставали лейтмотивними образами як у поезіях Цю Цзінь, так і у китайськомовних перекладах Лесі Українки: **образи меча, крові, сліз, стихії, туги за батьківщиною**. Перекладачі у свою чергу свідомо інтегрували елементи традиційної китайської поезики (природні метафори, алюзії, риторичні паралелізми) задля забезпечення естетичної пізнаваності, при цьому зберігаючи концептуальну цілісність тексту. Таким чином, процес перекладу поетичних творів Лесі Українки не обмежувався мовним рівнем, а виступав механізмом культурного посередництва, у межах якого відбувалось переосмислення і авторського образу, крізь призму поетичного коду Цю Цзінь.

Отже, окреслення основних етапів входження Лесі Українки у китайськомовний культурний простір та осмислення її образу крізь творчість та постать Цю Цзінь доводить, що рецепція поетеси в Китаї була динамічним міжкультурним процесом, у межах якого національний образ трансформувался під впливом локальних культурних запитів та семантичних парадигм. Застосування *імагологічного підходу* дозволило нам зосередити увагу на механізмах формування образу *іншої* у китайському культурному просторі, а *геіштльт-орієнтований аналіз* сприяв осмисленню рецепції Лесі Українки як цілісного феномену, у якому національні, особистісні та інтерпретаційні компоненти функціонують взаємозалежно. Результати аналізу засвідчили зміщення акцентів в образі (від редукованого героїчного стереотипу до складної багатовимірної постаті). Сформульовані у розділі спостереження виявляють ключові аспекти взаємодії тексту, перекладацької стратегії та рецептивної інтерпретації, які стали підґрунтям для подальшого компаративного аналізу з точки зору імагологічного аспекту, що буде розглянуто детальніше у наступному розділі.

РОЗДІЛ III. ІМАГОЛОГІЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ВИМІРИ КИТАЙСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

3.1. Переклад драматичної поеми «Вавилонський полон» у рецептивному полі Китаю: культурний трансфер та інтертекстуальний вимір

Драматична поема Лесі Українки «Вавилонський полон» є художнім переосмисленням біблійних сюжетів, у яких образ Ізраїлю постає як метафора поневоленої держави, чия культура має глибше й давніше коріння, аніж у її завойовників, що демонструє, як глибока інтертекстуальна робота зі Святим Письмом активує складні філософські роздуми про свободу, віру та місію митця. У творі втілюється авторська рефлексія щодо пошуку паралелей між біблійними мотивами та історичною реальністю України XIX-XX ст., а також прагнення інтегрувати українську культуру в ширший контекст світової культурної взаємодії. Завдяки універсальності тематики й глибині художнього осмислення поема здобула широке міжнародне визнання, завдяки перекладам багатьма мовами світу, зокрема й китайською. Переклади поеми (від англomовного посередника до китайськомовної версії) демонструють механіку культурного трансферу, де перекладач стає «містком» між традиціями, адаптуючи наявні інтертекстуальні зв'язки між біблійним кодом вихідного тексту та новою культурною парадигмою.

3.1.1. Мовно-стилістичні стратегії перекладу

Оригінальний текст «Вавилонського полону» (у робочому варіанті твір мав назву «Над Євфратом») Леся Українка створила у 1903 році в Сан-Ремо (Італія), а вперше він був опублікований у 1908 році в альманасі «Нова рада». Ідейним підґрунтям для написання драми став культурно-освітній етап українського національно-визвольного руху, саме тому тематика поеми містить приховану аліюзу на поневолення України Російською імперією. Перший переклад поеми англійською мовою здійснила відома громадська діячка та філолог Софія Вольська (1894–1946), і у 1916 році він увійшов до збірки «Five Russian Plays: with one from the Ukrainian» (Beechhofer, 1916). Цей переклад, виконаний невдовзі після смерті поетеси, став першим англomовним перекладом включеним до іноземного друкованого

видання того часу. І саме цей переклад використав Мао Дунь, як підрядник. Відтак, у 1921 році в тематичному номері журналу «Щомісячник прози» (茅盾, 2013), присвяченому літературі поневолених народів, виходить друком китайськомовний драматичної поеми Лесі Українки «Вавилонський полон». Саме тому, у процесі аналізу мовних особливостей китайського перекладу драми Лесі Українки «Вавилонський полон» доцільно враховувати і його англomовний варіант, що слугував підрядником для Мао Дуня, оскільки він мав вплив на добір стилістичних засобів під час перекладу.

Український оригінал Лесі Українки насичений архаїзмами і біблійною фразеологією, які надають твору історичного колориту та урочистості. До прикладу, текст містить застарілі звертання й частки: «*небоже*» (у значенні ‘бідолаха’), «*се*» (архаїчна форма займенника «це»), а також біблійні власні назви й вигуки на кшталт «*Адонаї!*». Англійський переклад С. Вольської зберігає піднесений біблійно-конфесійний тон твору за рахунок вживання старомодних форм англійської мови (напр., займенників *thou/thee* і дієслівних форм на *-st*: “*Why dost not eat bread? ... thou must eat*”), а також архаїзмами (*foes* «вороги»; *wrath* «гнів»). Перекладачка активно застосовує прийом компенсації втрат, використовуючи історично забарвлену лексику та синтаксис:

Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
Do not kill thysself! (Bechhofer, 1916, с. 157).	Не вбивайся! (Українка, 1976, с. 150).
« Foes do not torment the dead.» (Bechhofer, 1916, с. 157).	Умерлих не катують вороги (Українка, 1976, с. 150).
Tis the fate of captives. (Bechhofer, 1916, с. 167).	Така вже доля бранок... (Українка, 1976, с. 160).

Why does thy father's work burn so? (Bechhofer, 1916, с. 163).	Чого ж так праця батьківська пече? (Українка, 1976, с. 157).
Ye all heard. (Bechhofer, 1916, с. 164).	Ви чули всі оцю малу розмову: (Українка, 1976, с. 157).

Наведені приклади засвідчують активне використання перекладачкою лексики та форм, характерних для англійської мови середньовічного періоду: займенників *'tis*, *thy*, *ye* та архаїзму *foes* для передачі значення лексеми «вороги». Хоча ці одиниці не є прямими словниковими еквівалентами українських лексем, проте вони відтворюють стилістичну атмосферу оригіналу, надаючи перекладові історичного колориту. Водночас у ряді прикладів збережено або ж трансформовано окремі граматичні особливості україномовного оригіналу: у репліці «Не вбивайся!» передано наказовий спосіб; у репліках «Умерлих не катують вороги» та «Чого ж так праця батьківська пече?» відтворено інверсію; у реченні «Така вже доля бранок...» вилучено дієслово; у вислові «Ви чули всі оцю малу розмову» опущено додаток. Активне використання подібної стилістики може бути пояснена й тим, що творчість Лесі Українки нерідко порівнюють з шекспірівською: у її родині цінували драматурга, сама поетеса перекладала його твори та переймала особливості монологічної побудови й образної системи (Славутич, 1990, с. 9–19). Ймовірно, саме задля збереження високої тональності англomовного перекладу «Вавилонського полону», українська перекладачка відмовилася від буквального наслідування граматичних конструкцій оригіналу й надала перевагу архаїзованому стилю, близькому до шекспірівських драм. Таким чином Софія Вольська свідомо зберігала піднесений, урочисто-сакральний настрій поеми. Архаїзована стилістика, обрана перекладачкою, проходить крізь увесь текст англomовного перекладу, забезпечуючи його цілісність і посилюючи асоціацію з біблійно-історичним контекстом.

На відміну від Софії Вольської, яка обрала стратегію архаїзації тексту, Мао Дунь у перекладі «Вавилонського полону» намагався наслідувати тенденції розмовного стилю, що узгоджувалося з його прагненням дистанціюватися від

використання класичної книжної мови *веньянь*, що обумовлювалось історичним реаліями Китаю після Руху 4-го травня. Веньянь, сформований на основі давньокитайської мови, протягом століть виконував функцію основного літературного коду та зберігав домінуюче становище навіть після виникнення нової письмової літературної мови *байхуа*, що ускладнювало сприйняття літературних творів пересічним китайськомовним реципієнтом. Переклад «Вавилонського полону» виконаний Мао Дунем, повною мірою відображав ці соціолінгвістичні зрушення та здебільшого був виконаний мовою *байхуа*. Проте, з огляду на глибокий історичний вплив мови *веньянь* на формування китайської літературної традиції, а також зважаючи на відсутність уніфікованої стандартизації мови *байхуа* у той період, у перекладених текстах простежується значний пласт веньянізмів. Вони переважно виявляються на граматичному та фразеологічному рівнях, що суттєво впливає на стилістичну специфіку перекладних творів і засвідчує тісну взаємодію між архаїчними та новітніми мовними шарами. Таке поєднання модернізованої літературної мови з елементами класичного стилю створило особливий мовний баланс, що дозволило перекладачу одночасно передати біблійно-урочистий характер оригіналу та адаптувати текст для реципієнта.

До прикладу, використання суфікса 儿 у китайськомовному перекладі «Вавилонського полону» є яскравим прикладом свідомого застосування Мао Дунем елементів мови *байхуа*. Цей суфікс пов'язаний із кореневою морфемою на позначення «дитини» або «сина» і може надавати словам зменшувально-пестливого відтінку. У сучасній китайській мові еризація є характерною рисою пекінського діалекту (儿, б.д.), однак її використання у перекладі «Вавилонського полону» не зумовлене діалектними особливостями. Тут еризація може позначати зменшено-пестливу форму, бути маркером мовлення позитивних персонажів або передавати знижену розмовну лексику. У тексті перекладу зафіксовано кілька показових прикладів:

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
(老人)... 我们的女儿哪里去了? (茅盾, 2013, с. 28).	Where is our daughter? (Bechhofer, 1916, с. 156).	(старий чоловік)... Де наша Малка (донька)? (Українка, 1976, с. 148).
老父甲: 他叫什么名儿? (茅盾, 2013, с. 28).	An Old Man: How is he called? (Bechhofer, 1916, с. 156).	(Один дід) Як зветься він? (про чоловіка, якого шукає жінка). (Українка, 1976, с. 149).
稚子: 伯父, 给我那玩意儿。(茅盾, 2013, с. 30).	The Child: Uncle, give me the toy (Bechhofer, 1916, с. 154).	Дитинка: -Дай цяцю, дядю! (Українка, 1976, с. 161).

Як видно з наведених уривків, еризація у тексті перекладу використовувалась: у звертаннях до дітей; в репліках, які належали дітям; а також від імені позитивних персонажів, підкреслюючи теплі або близькі стосунки (наприклад, між закоханими). Показовим є переклад слова *цяця* (кит. 玩意儿), де суфікс 儿 надає йому додаткового емоційного забарвлення, передаючи інтонацію дитини, тоді як англійський варіант перекладу пропонує нейтралізовану лексему *toy* у якості відповідника.

Хоч текст перекладу і насичено суфіксами суб'єктивізації, характерними для розмовного стилю, Мао Дунь також використовує веньянізми, головним чином у вигляді вигуків та прикінцевих модальних часток. Показовим прикладом є частка 哉, яка є веньянізмом і виконує функцію підсилення експресивності вислову. У сучасній китайській мові вона може бути еквівалентом вигуку 啊, а в окремих випадках виражати недовіру або функціонувати в риторичних питаннях виконуючи функцію часток 吗? чи 呢 (康熙字典, б.д.). Розглянемо її вживання у тексті перекладу:

《乐哉我》 («Щасливий я...») (茅盾, 2013, с. 34; Українка, 1976, с. 164);

《幸哉，那没有怀孕的子宫》（《Щасливе лоно те, що не родило...》）（茅盾, 2013, с. 28; Українка, 1976, с. 150).

Позиція цієї частки у реченні демонструє властиву класичному стилю інверсію, коли присудок у препозиції до підмета набуває оклично-емоційного відтінку. Такі елементи, хоч і належать до архаїчного пласту, проте органічно інтегровані в текст, поєднуючи урочистість біблійного стилю з модернізованою основою мови *байхуа*.

У китайськомовному перекладі «Вавилонського полону» зустрічаються й інші веньяністичні елементи. До прикладу, вигук 罢 (罢, б.д.) (у сучасній китайській мові замінюється часткою 吧), у класичній китайській мові виконує функцію вираження завершеності дії, але в художньому контексті набуває додаткового емоційного забарвлення. У репліці 《去罢，去增他们的光荣罢！》 – («...іди їх славить!») (茅盾, 2013, с. 29; Українка, 1976, с. 153) вигук посилює інтонацію обурення та іронічно-саркастичного осуду, з яким іудейський пророк дорікає Елеазару за співи у Вавилоні. Цей прийом дозволяє перекладачеві зберегти емоційно-оцінний настрій оригіналу, водночас надаючи репліці стилістичної виразності, характерної для класичної традиції.

Іншим прикладом використання веньяністичних елементів у китайському перекладі «Вавилонського полону» є застарілі граматичні конструкції, такі як частка 而已⁶⁰, яку у даному випадку було вжито наприкінці оповідального речення як допоміжний елемент, який виконує модифікаційну функцію й виражає обмежувальний тон:

《可是对聋子（聋子记伊）说话总是徒劳而已。》 – «Шкода і говорити до глухого (茅盾, 2013, с. 30; Українка, 1976, с. 154).

У цьому випадку класична конструкція органічно інтегрована в основу мови *байхуа*, не порушуючи загальної розмовної стилістики перекладу.

Важливо також зазначити, що хоч китайський переклад був створений на основі англомовної версії С. Вольської, використання в ньому веньянізмів не зумовлене

⁶⁰ Еквівалентний 罢了, що також використовується вкінці речення і передає стан завершення дії.

змістом підрядника. Ці елементи є результатом свідомої стилістичної стратегії Мао Дуня, спрямованої на поєднання нової літературної мови *байхуа* з архаїчними виражальними засобами класичної традиції.

Таким чином, Мао Дунь свідомо обирає нову літературну мову *байхуа*, уникаючи архаїзованої та урочистої манери англомовного підрядника. Веньянізми у тексті з'являються переважно у складі сталих граматичних формул або як вигуки, для яких на той час ще не було усталених сучасних відповідників.

Узагальнюючи, слід зазначити, що з позицій імагологічного підходу у китайськомовному перекладі «Вавилонського полону» прослідковується орієнтування на реципієнта та дотримання актуальних літературних тенденцій у Китаї 1920-х років, для забезпечення культурної впізнаваності та прийнятності тексту. Подібний підхід дозволив Мао Дуню адаптувати твір до очікувань читачів, зберігаючи його комунікативну ефективність. Водночас, якщо розглядати стилістику з точки зору гештальтного підходу, помітно, що переклад не втрачає органічного зв'язку зі стилістичною структурою оригіналу, а навпаки, зберігає баланс між розмовною основою та вкрапленнями веньянізмів. Мова не є надмірно архаїзованою, але містить окремі стилістичні маркери, які підтримують високий реєстр і біблійну атмосферу твору. Це особливо показово, враховуючи, що англомовний варіант, який слугував підрядником, відзначається більшою урочистістю та насиченістю архаїзмами.

3.1.2. Відтворення релігійно-символічного коду

Драматична поема Лесі Українки «Вавилонський полон» сюжетно побудована на біблійній основі, що зумовлює високу концентрацію релігійної образності та спеціалізованої лексики. У перекладознавстві питання відтворення біблеїзмів є об'єктом численних досліджень як у західній традиції (Ю. Найда, В. М. Панькін, А. Лі), так і в китайській науці (Ву Цзінсюн (吴经熊), Люй Чженьчжун (吕振中)). Основною проблемою при цьому виступає необхідність досягти у перекладі не лише семантичної точності, а й забезпечити можливість духовного прийняття тексту реципієнтом, що вимагає від перекладача використання різних методів та стратегій перекладу. Представники школи Ю. Найди наголошують на пріоритеті культурно-

етнічного чинника у відтворенні біблійних текстів, що передбачає адаптацію метафор і порівнянь до досвіду конкретної аудиторії. Наприклад, у регіонах, де сніг є невідомим явищем, традиційний біблійний образ «білий як сніг» може передаватися через локальне порівняння «білий як перо чаплі». Або ж метафора «хліб життя» у мовах народів, для яких хліб не є базовим продуктом, замінюють на культурно релевантний еквівалент, як-от кукурудзяний корж «тортилья» у мексиканських індіанців. Ю. Найда визначає цей підхід як «принцип динамічної еквівалентності» (Nida, 2003, с. 15). З іншого боку, ця методика піддавалась критиці, оскільки надмірна адаптація може штучно підкреслювати культурні відмінності та зменшувати можливості реципієнта інтерпретувати елементи іншої культури, розуміти відмінність звичаїв і світоглядів. Пізніше, це обговорювалась в рамках дискусії про доцільність вживання стратегій доместикації та форенізації у перекладі. У цьому контексті гештальт-теорія пропонує альтернативний ракурс – розгляд перекладу як цілісності, де збереження структурних, смислових та емоційних зв'язків між частинами є не менш важливим, ніж культурна адаптація. Тому при аналізі релігійної лексики та біблійних алюзій у драмі «Вавилонський полон» ми спиралися на поєднання цих підходів, що дозволило не лише оцінити адекватність відтворення окремих одиниць, а й простежити гармонію цілого тексту у співвіднесенні з оригіналом (Бенедік & Воробей, 2022, с. 82).

Проблематика перекладу біблійної лексики посідає помітне місце в сучасній китайській перекладознавчій традиції. Історично Китай розвивався в межах власних релігійно-філософських течій – конфуціанства, даосизму та буддизму, водночас поширення християнства було зумовлено місіонерською діяльністю на території Китаю та міжкультурними контактами. До прикладу, на початку XXI ст. Китай входив до кола світових лідерів за обсягами щорічного друку Біблії (Southam, 2008)⁶¹. Проте, навіть в умовах глобалізаційних процесів та зростання інтенсивності міжкультурних обмінів, у китайських перекладах біблійних текстів чітко виявляється

⁶¹ За повідомленням Christian Today (3.05.2008), у 2007 р. Amity Press надрукувала близько 6 млн примірників Біблії, а після запуску нового преса у 2008 р. потужність зросла удвічі (приблизно 23 прим./хв). З 1987 р. (заснування видавництва) загалом було надруковано 54 млн Біблій, і 43 з них – розподілено через церкви у Китаї (Southam, 2008).

орієнтація на етноцентричну модель. Традиційно перекладачі зверталися до системи класичних китайських текстів, надаючи перекладам форми, максимально наближеної до національного канону, що мало сприяти прийняттю біблійного змісту китайською інтелігенцією. Як наголошує А. Лі у статті «The Bible in Chinese Christianity» (Lee, 2015), у китайському культурному середовищі Біблію інтерпретують крізь призму інтертекстових трансформацій, тобто адаптації біблійних образів і концептів через залучення мотивів та риторики конфуціанських, даоських і буддійських текстів (Lee, 2015, с. 97). Такий підхід, у поєднанні з наявністю значної кількості перекладів, виконаних приблизно в один і той самий період⁶², зумовив відсутність у сучасній китайській мові стійкого пласту стилістично маркованої біблійної фразеології, подібної до тієї, що склалася в європейських мовах (Бенедік & Воробей, 2022, с. 82-83).

Результати текстового аналізу китайськомовного перекладу драми Лесі Українки «Вавилонський полон» свідчать, що Мао Дунь активно вживав метод реномінації для відтворення біблеїзмів у тексті. У межах перекладознавчої парадигми цей метод розглядається як процес надання нової номінації денотатові, що належить до сфери *іншого*, шляхом залучення мовних і культурних ресурсів *свого*. Таким чином, шляхом модифікації сигніфікату, у цільовій культурі акцентуються інакші, релевантні саме їй ознаки поняття, тоді ж як у культурі джерела на передньому плані могли бути інші характеристики. Відтак, реномінація створює у перекладі нові одиниці, які виконують функцію смислових і культурних еквівалентів оригіналу, але водночас інтегруються у систему мови реципієнта (Бенедік & Воробей, 2022, с. 83). Ступінь активності використання реномінації впливає на те, чи переклад зберігатиме культурну специфіку оригіналу (форенізація) або ж адаптуватиметься до цінностей і традицій культури реципієнта (доместикація) (Бенедік & Воробей, 2022, с. 83).

Ілюстративним прикладом застосування різних перекладацьких рішень є передача одного з ключових біблійних понять поеми Лесі Українки «Вавилонський

⁶² Упродовж 1930–1970-х рр. з'являється низка китайськомовних перекладів Біблії, серед яких: «Переклад Ван Сюаньчєня» (кит. 《王宣忱译本》), «Переклад Чжу Баохуей» (кит. 《朱宝惠译本》), «Переклад Сяо Гєді» (кит. 《萧铁笛译本》) та «Переклад Люй Чженьчжуна» (кит. 《吕振中译本》) (Бенедік & Воробей, 2022, с. 83).

полон» – *Господь (Бог)*. В англomовному перекладі, який слугував підрядником для роботи Мао Дуня, використано традиційний біблійний еквівалент «Lord» (Online Etymology Dictionary, б.д.). У китайському ж перекладі автор застосовує кілька методів: реномінацію 上帝; 神将, а також фразеологічний еквівалент 主. Це демонструє прагнення адаптувати релігійну лексику до лексико-семантичних і культурних норм китайської мови, зберігаючи при цьому змістову відповідність оригіналу (Бенедік & Воробей, 2022, с. 83):

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
因为我们祖先的不德，上帝拿了他的教堂去(茅盾, 2013, с. 28).	For our fathers' sin the Lord took from us the temple; (Bechhofer, 1916, с. 157).	...за нечесть прадідів забрав (Господь) свій храм! (Українка, 1976, с. 151).
主呵万岁，为了主使他的百姓以智慧特出于全世界的民族之上(茅盾, 2013, с. 29).	Glory to the Lord, that He hath distinguished His people by wisdom above the nations of all the world (Bechhofer, 1916, с. 158).	Господу хвала, що мудрістю відзначив свій народ понад усі народи цього світа! (Українка, 1976, с. 151).
主这样说：... (茅盾, 2013, с. 29).	Thus spake the Lord... (Bechhofer, 1916, с. 158).	...Так говорив Господь:... (Українка, 1976, с. 152).
借我的手，伊色莱尔的神将降罚于你。(茅盾, 2013, с. 29).	The Lord of Israel shall reach thee, and through me (Bechhofer, 1916, с. 159).	« Господь Ізраїлю тебе досягне і через мене!» (Українка, 1976, с. 152).

Використані лексеми, хоча й близькі за змістом, проте відрізняються конотаційно та семантично. У цьому випадку зберігається ключовий смисловий компонент образу Бога як уявлення про верховну, сакральну силу, що здійснює владу над людьми й історією. З іншого боку, біблійна персоніфікація Яхве як трансцендентного монотеїстичного Бога частково заміщується образами, зрозумілими в межах китайської релігійно-філософської традиції. Лексема 上帝 (букв. «Володар Неба») у перекладі, ймовірно, була обрана для наближення тексту до культурних уявлень китайського реципієнта. Її значення тісно пов'язане з концепцією «Небесного мандату» (кит. 天命). Китайський історик Чао Фулін (晁福林, 1943) зазначає, що в ранній період династії Шан-Інь (商殷, XVI–XI ст. до н.е.) ієрогліф 帝 означав передусім небесну силу, а не символ влади. Тоді вважалося, що дух померлого правителя возноситься на Небо й стає рівним Небесному Імператору, який благословляє наступника. У період династії Чжоу (周朝, XI ст. до н.е. – 221 р. до н.е.) це значення втрачає природний вимір і набуває форми персоніфікованого божества, пересікаючись з поняттям 天, що призводить до формування нової моделі взаємин між людьми та духами. Пізніше відбулося розмежування цих понять: ієрогліф 天 закріпив за собою значення верховного правителя світу природи, тоді як 帝 – монарха, який за своїм походженням вважався божеством (Бенедік & Воробей, 2022, с. 84; 干春松, 2022).

Розмежування цих понять відображене і в пізнішій традиції. Так, цінський учений Кун Гуансень (孔广森, 1752–1786) у «Шицзін» (《诗经》) відзначав, що ієрогліф 天 найчастіше вживається на позначення божества в природному сенсі, тоді як 帝 – на позначення верховного правителя Неба й Землі, персоніфікованого божества. Відтак, 上帝 можна тлумачити як «імператора, що править на Небі», що органічно відповідає традиційній китайській картині світу (Бенедік & Воробей, 2022, с. 84).

Іншим прикладом використання методу реномінації в китайськомовному перекладі драми є лексема 神将 (букв. «святий полководець»). Ієрогліф 神 позначає

сакральне чи божественне, тоді як 将 перекладається як «генерал». У китайській історичній традиції сакралізація видатних військових діячів була поширеним явищем. Зокрема, лексема 神将 уживалася щодо генерала періоду Воюючих царств (战国时代, 475–221 pp. до н.е.) Лі Му (李牧, ? – 229 p. до н.е.) – відомого полководця періоду війни за царство Чжао (赵国, 403–222 pp. до н.е.), який здобув перемоги над арміями хунну та успішно відбив напад війська царства Цінь (秦, 771–221 pp. до н.е.). Таким чином, для китайського реципієнта ця реалія асоціюється з героєм, відомим своїми видатними вчинками у військовому ремеслі. В україномовному оригіналі драматичної поеми йдеться про ізраїльського Бога Яхве, племінного покровителя давніх ізраїльтян, тому у китайському перекладі Мао Дунь надає цьому образу риси воєначальника-захисника. Крім того, у сцені, де в оригіналі та англomовному підряднику *Господь* досягає іудейського пророка, перекладач використовує лексему 降罚 («покарати»), підкреслюючи каральний аспект Яхве стосовно ворогів Ізраїлю. Отже, реномінація перетворює концепт *іншого* на близьку китайському культурному коду реалію, водночас зберігаючи вихідну конотацію (Бенедік & Воробей, 2022, с. 84).

Третім прикладом перекладу біблеїзму *Господь* у китайськомовній інтерпретації стала лексема 主 (букв. «господар, власник»), яка має усталене релігійне значення – Господь у християнстві або Аллах в ісламі. У словнику Кансі (《康熙字典》) (上帝, б.д.) цей ієрогліф означає «володар, господар» та виступає синонімом до лексеми 上帝, також позначає Верховне божество в монотейстичних релігіях. У християнській традиції образ Бога як Господаря базується на метафорі небесного Володаря. У цьому образі підкреслюється аналогія між діями Бога та функціями людського господаря дому. У тексті «Вавилонського полону» цей образ реалізується у зверненні Господа до своїх людей, де він постає як Хазяїн або Володар: «...на Гарізімі я збудував собі свою оселю, // на верховині свій олтар поставив...» (茅盾, 2013, с. 152).

Таким чином, використання Мао Дунем лексеми 主 дозволяє зберегти біблійну конотацію і водночас шляхом стратегії форенізації інтегрувати її в китайську мовно-

культурну систему. У перекладі Мао Дуня лексема 主 вживається найчастіше – 11 разів, тоді як 上帝 з'являється лише п'ять разів, а 神将 використовується лише в одному випадку. Така перевага фразеологічного еквівалента відображає обрану перекладачем стратегію очуження, що узгоджується з принципами відомого тогочасного письменника та перекладача Лу Сюня. Лу Сюнь відстоював метод «прямого перекладу» (кит. 直译) на протигагу «перекладу за сенсом» (кит. 意译), підкреслюючи необхідність максимально точного відтворення змісту першотвору. Мао Дунь поділяв цю позицію, критично оцінюючи переклади, виконані за сенсом, як такі, що спотворюють зміст та віддаляють текст від оригіналу (Tak-hung Chan, 2003).

Проте застосування Мао Дунем методу реномінації в межах стратегії доместикації не було випадковим. При передачі лексеми «Господь» він свідомо використовує терміни, укорінені у китайській філософсько-релігійній традиції. Тому, у контексті використання лексеми 上帝 перекладач вводить конфуціанський концепт 不德 (укр. «недоброчесність») як відповідник лексеми «нечестя», тоді ж як в англійському перекладі застосовано більш нейтральне *sin* (укр. гріх).

Поняття 德 («доброчесність») у китайській культурі безпосередньо пов'язане з концепцією «мандата Неба» та посідає ключове місце в конфуціанській філософії. У період розвитку конфуціанства ця категорія стала основою легітимації влади правителя. В часи династії Чжоу концепція передачі мандата Неба від династій Ся та Шан була важливим аспектом забезпечення стабільного панування династії. Соціальна модель «доброчесного суспільства», встановлена правителем Чжоу, стала тим культурним підґрунтям, яке, на думку китайського історика, перекладача та філософа Вана Говей (王国维, 1877–1927), сформувало нову політичну культуру. У межах цієї концепції мандат Неба перестав трактуватися як односторонній дар вищої сили та почав розумітися як результат свідомої, доброчесної поведінки правителя. Його зміст змістився від беззаперечного наказу до моделі взаємодії, що ґрунтувалася на взаємних зобов'язаннях між владою та народом. Відповідно, офіційні документи епохи Чжоу містили численні застереження про порушення доброчесності

правителями попередніх династій. Такі приклади мали на меті закріпити в політичній свідомості наступних поколінь основоположні принципи конфуціанської етики та легітимності влади (Бенедік & Воробей, 2022, с. 85; 干春松, 2022). Отже, у конфуціанській традиції поняття 不德 трактується як серйозне моральне порушення, адже «недобросесна» людина розглядається як нікчемна та позбавлена моральної вартості. Такий підхід у перекладі цілком узгоджується з усталеним філософсько-релігійним світоглядом китайського суспільства.

Цікавим прикладом наближення тексту перекладу до китайськомовного реципієнта є використання лексеми 毒蛇 (*укр.* отруйна змія або гадюка) у поєднанні з біблеїзмом 上帝 (*укр.* Господь). Попри те, що у китайській міфології образ змії є семантично багатозначним і може мати позитивні конотації (зокрема у постатях першопредків), у наведеному фрагменті він свідомо набуває негативного значення. Амбівалентність образу змії в китайській культурі підтверджується й поетичною традицією ХХ ст., періоду активної рецепції та перекладу творів Лесі Українки. Зокрема, у вірші китайського письменника та перекладача Фен Чжи (冯至, 1905-1993) «Змія» (蛇) цей образ поєднує мотиви страху й отруйності з інтимною семантикою самотності та вірності, постаючи як негативно маркований, але емоційно насичений у своєму функціонуванні (Нао, 2020). У цьому контексті образ отруйної змії може асоціативно відсилати читача і до постаті Гунгуна (*кит.* 共工) – міфологічного персонажа, китайського бога води, якого часто зображували як створіння з головою людини та хвостом змії, а його діяльність часто була пов'язана з руйнуванням та порушеннями космічного ладу. У даному випадку, використання методу лінгвокультурної адаптації дає змогу перекладачеві зберегти стилістику цих фрагментів та адаптувати текст перекладу під культуру реципієнта (Бенедік & Воробей, 2022, с. 86):

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
卑陋的毒蛇，你从你窟 中出来了么？那边有的 是你的上帝和你的人民， 去罢，去增他们的 光荣罢！ (茅盾, 2013, с. 29).	Vile serpent , why camest from that nest? There is thy God and thy people, begone and glorify them! (Bechhofer, 1916, с. 166).	Бридкий плазе, Чого приліз сюди з того кубла? Там бог твій і народ, іди їх славить! (Українка, 1976, с. 159).

Переклад лексеми *доля* як 命运 у версії Мао Дуня демонструє свідоме втілення стратегії доместикації. Це рішення корелює з китайською концепцією «мандату Неба» та забезпечує глибше занурення реципієнта в семантико-культурний простір твору (Бенедік & Воробей, 2022, с. 86):

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
这看俘虏的命运 (茅盾, 2013, с. 32).	Tis the fate of captives (Bechhofer, 1916, с. 167).	Така вже доля бранок... (Українка, 1976, с. 160).

Концепція долі формувалася ще в доціньський період і вже тоді стала важливою складовою релігійно-філософських уявлень китайського суспільства. У добу Шан-Інь правителі вдавалися до ворожіння перед ухваленням важливих рішень, а згодом утвердилося переконання, що перебіг подій у світі та життя кожної людини визначаються розташуванням небесних світил. Ідея невідворотності долі (як фатуму), посідає важливе місце і в конфуціанській традиції. У джерелах цю особливість підтверджують висловлювання давньокитайських мислителів і філософів. Так, Конфуцій наголошував: «Не знаючи долі, неможливо бути шляхетним чоловіком» (кит. 《不知命，无以为君子》) (尧曰篇第二十原文, б. д.). Подібної позиції дотримувався й його учень Цзися, зазначаючи: «Життя і смерть визначаються долею, а багатство – небом» (кит. 《死生有命，富贵在天》) (颜渊篇第十二原文, б. д.).

У традиційному китайському світогляді життя, смерть, достаток і злиденність людини сприймалися як наперед визначені долею. Це уявлення було тісно пов'язане з релігійно-філософською традицією, де поняття долі набувало не лише особистісного, а й колективного виміру. До прикладу, у поемі Лесі Українки йдеться про долю бранок (жінок), тоді як в англійському перекладі подано узагальнене «доля бранців». Версія Мао Дуня, натомість, конкретизує цю деталь, використовуючи формулювання, що відсилає до долі всієї родини або дому. Така інтерпретація відображає соціально-правові реалії традиційного Китаю, де колективістська модель суспільства передбачала покарання всього роду за провину окремої особи, а соціальне піднесення було можливим лише в межах становища сім'ї (Бенедік & Воробей, 2022, с. 86). У класичному китайському праві існувала система колективного покарання, різновидом якого було і «знищення роду» (*кит.* 族诛). Ця практика ґрунтувалась на конфуціанській клановій етиці, де влада використовувала погрози знищення роду, як спосіб контролю над суспільством. Найдавніша згадка про цю практику фіксується у Шу-цзін (*кит.* 《书经》)⁶³ де говорилось, що Ся Ци (夏启) та Шан Тан (商汤)⁶⁴ попереджали підлеглих воїнів, що у разі, увесь їх рід, включаючи синів буде страчено. Згодом цю практику було введено у законодавство. У період Чунцю (*кит.* 春秋)⁶⁵, в офіційному літописі Ши цзі (《史记》)⁶⁶ у 746 р. до н.е. четвертий правитель царства Цінь (秦国)⁶⁷ ввів закон про «покарання трьох родів» (*кит.* 《法初有三族之罪。》) (法治的细节 | 族诛的中国古史, 2018). До прикладу, у вже згадуваній у першому розділі драмі Цзі Цзюньсяня «Сирота із роду Чжао» (纪君祥, б.д.) ілюструється практика колективного покарання, де голову роду Чжао

⁶³ Шу-цзін (*кит.* 《书经》) – один з конфуціанських канонів (входить до складу П'ятикнижжя).

⁶⁴ Ся Ци (夏启) – другий імператор династії Ся (夏朝, 2070–1600 рр. до н.е.), син засновника династії Ся Юя; Шан Тан (商汤) – легендарний засновник династії Шан (商朝, 1600–1046 рр. до н.е.).

⁶⁵ Чунцю (春秋) – «Весни і Осені», назва історичного періоду доби ранньої Східної Чжоу, який датується приблизно 770–476 рр. до н.е.

⁶⁶ Ши цзі (*кит.* 《史记》) – «Історичні записки», відома праця китайського історика Сима Цяня (司马迁). Перший китайський історичний літопис, який охоплює період від легендарних династій Ся і Шань, до періоду династії Хань часів імператора У-ді.

⁶⁷ Царство Цінь (秦国) – царство у Китаї періоду Чжоу, орієнтовно IX ст. до н.е. – 221 р. до н.е., коли Цінь Ши Хуанді об'єднав Піднебесну та заснував династію Цінь (秦朝, 221–206 рр. до н.е.).

хибно звинувачують у зраді, та вирізають увесь його рід, і лише завдяки самопожертві слуги, одному з нащадків вдається врятуватись (法治的细节 | 族诛的中国古史, 2018).

Окрім цього, поняття долі в китайській культурі тісно пов'язане з концепцією Мандату Неба та загальним фаталізмом китайської нації як такої. Китайський есеїст та лінгвіст Лін Юйтан (*кит.* 林语堂, 1895-1976) підкреслював, що фаталізм є не лише ментальною особливістю китайської нації, але й загальним усвідомленням конфуціанської традиції, яка тісно вплетена у соціальний статус: «зберігай свій статус та підкоряйся волі Неба» (Lin, 1936; Vorobei & Shnaider, 2025). Таким чином, у перекладі зберігається ідея невідворотності та визначеності людського буття, властива оригіналові, водночас втрачається індивідуально-екзистенційний вимір поняття долі, який замінюється колективістським трактуванням, притаманним традиційному китайському світогляду.

Отже, переклад Мао Дуня драматичної поеми «Вавилонський полон» демонструє свідоме поєднання стратегії доместикації та форенізації, що реалізується через різні методи відтворення релігійної лексики, зокрема функціональну та контекстуальну заміну і реномінацію. Аналіз перекладацьких рішень засвідчує, що в китайськомовній інтерпретації зберігається базова смислова структура біблійних образів, тоді як їх символічні та культурні конотації зазнають вибіркової трансформації відповідно до світоглядних і семантичних домінант культури реципієнта. Важливо зазначити, що використання методу реномінації є вибіркоvim і не випадковим, у межах окремих реплік перекладач вводить низку лексем, укорінених у філософсько-релігійній картині світу Китаю, забезпечуючи семантичну цілісність та стилістичну вивіреність тексту. Такий підхід узгоджується з гештальд-теорією, адже спрямований на збереження цілісного сприйняття твору, де кожна адаптація біблійної алюзії інтегрується у цілісний образ. Враховуючи інтертекстуальний характер поеми та культурну віддаленість християнського дискурсу від традиційного китайського культурного простору, перекладач прагнув досягти балансу між точним відтворенням оригіналу та його наближенням до світоглядного досвіду реципієнта. З точки зору імагологічного підходу, така стратегічна гнучкість дозволяє

репрезентувати біблійні реалії крізь призму китайської культури, зберігаючи при цьому ідейно-сміслову структуру твору.

3.1.3. Фразеологічні трансформації

Звернення до фразеологічних⁶⁸ одиниць є характерною рисою не лише художньої творчості Лесі Українки, але й ознакою її епістолярної спадщини. Стиль письменниці вирізняється яскравою образністю та широким використанням лексико-фразеологічних ресурсів, що надає її текстам індивідуальної експресії. Драматична поема «Вавилонський полон» також засвідчує цю особливість. Вона містить чималу кількість сталих виразів, які лише підкреслюють біблійний характер твору і репрезентують специфіку української мовної і літературної традиції та індивідуальний авторський стиль.

Назва драматичної поеми «*Вавилонський полон*» сама по собі є біблійним фразеологізмом. У Старому Завіті описується період Вавилонського поневолення, коли юдеї з тугою та сльозами згадували рідну землю, і ця символіка безпосередньо відбивається у фабулі твору. У семантичному плані вислів «Вавилонський полон» функціонує як синонім понять «рабство» або «неволя». При перекладі англійською та китайською мовами було застосовано метод калькування. Англійський підрядник містить словосполучення «*The Babylonian Captivity*», тоді як китайський варіант подано як 《巴比伦的俘虏》. Передача топоніма «Вавилон» також різниться за стратегіями: в англійському перекладі використано транспозицію, тоді як у китайському – транскрипцію. Особливої уваги заслуговує лексема 俘虏 (*kit.* «полон»), яка в китайській мові традиційно позначає військовий полон або захоплення однієї країни іншою, що виявляє змістову відповідність провідній темі драми. Інші топоніми та імена у китайськомовному перекладі «Вавилонського полону» також здебільшого були відтворені за допомогою транскрибування: 耶路撒冷 (Єрусалим), 齐洪 (Зіон), 亚当娜哟 (Адонаї), 巴尔 (Баал), 伊利柴尔 (Елезар).

⁶⁸ Фразеологізми – стійкі мовні структури з цілісним значенням, що поєднують кілька лексичних компонентів, відзначаються сталістю складу та синтаксичної форми, а також здатністю відтворюватися у мовній практиці. У перекладознавчому аспекті основними шляхами передачі таких одиниць в іншомовному тексті є використання фразеологічного еквівалента, аналога, калькування, описового перекладу або контекстуальної заміни.

Серед ключових фразеологізмів у драмі вирізняються ті, що мають символічний зміст та акцентують тему неволі. Так, вислів *розбити кайдани* у своєму первинному значенні означає визволення з рабства або залежності. Леся Українка модифікує цей зворот, застосувавши його у протилежному значенні та підсилюючи дієсловом «забути». Крім того, авторка створює індивідуально-авторський фразеологізм *терпіти кайдани*, використаний як засіб порівняння у наступних рядках:

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
忍受锁链已是非人能 堪的羞辱，忘却锁 链，不想打断他，是 更大的羞辱。 (茅盾, 2013, с. 35)	To suffer chains is inhuman shame, to forget them unbroken yet greater ignominy. (Bechhofer, 1916, с. 172)	Терпіть кайдани – то несвітський сором, забуть їх, не розбивши , – гірший стид. (Українка, 1976, с. 166)

В англomовному перекладі збережено як синтаксичну будову, так і семантичний зміст оригінального вислову, проте дієслово *терпіти* було замінено на емоційно більш насичене *suffer* (англ. страждати). У китайському перекладі фразеологізм *розірвати кайдани* відтворено за допомогою чен'юя⁶⁹ 打断锁链, що можна розглядати як фразеологічний аналог. При цьому структура речення й основна семантика оригіналу залишилися незмінними. Аналогічно до українського тексту, вираз був розірваний у межах синтаксичної конструкції. Важливо зазначити, що обидві лексеми цього сполучення –打断 та锁链 – у китайській мові функціонують як у прямому, так і в переносному значенні. Окрім цього варіанту, китайська мова має кілька інших еквівалентів для передачі вислову *розірвати кайдани*, зокрема: 《扯断锁链》, 《冲破……锁链》, 《打破锁链》. Усі ці варіанти мають спільним компонентом сталість ієрогліфічної одиниці锁链 (укр. кайдани), тоді як дієслова

⁶⁹ Чен'юй (кит. 成语) – усталені ідіоматичні вирази у китайській мові, найчастіше складаються з чотирьох ієрогліфів та мають фіксовану форму і метафоричне чи алюзивне значення. Переважно походять із класичної літератури чи історичних анналів.

можуть варіюватися за змістовими відтінками, зберігаючи можливість як прямого, так і переносного тлумачення, подібно до функціонування відповідного звороту в українській мові.

Іншим цікавим прикладом перекладу фразеологізму є відтворення словосполучення «Судний день», який має біблійне забарвлення (Бенедік & Воробей, 2022, с. 87):

Китайський переклад (Мао Дунь)	Англійський переклад (Софія Вольська)	Оригінал (Леся Українка)
为什么不也把那些要有 末日审判的来说一说。 (茅盾, 2013, с. 33)	Why didst not say that also for these will come a day of judgment? (Bechhofer, 1916, с. 168)	Чому ти їм не кинув просто в вічі, що і на їх ще прийде судний день? (Українка, 1976, с. 158)

Попри те, що в християнській традиції цей фразеологізм найчастіше тлумачиться як «кінець світу», його витoki сягають авраамічних релігій, таких як юдаїзм та іслам. У юдейському контексті «Судний день» може набувати позитивного значення, позначаючи свято Йом-Кіпур – день покаяння, очищення та спокути, коли, згідно з Талмудом, Бог виносить остаточний вердикт щодо людини за прожитий нею рік (Йом-Кіпур, 2025). Відповідно, у поемі цей зворот у контексті ізраїльтян постає символом «розплати» та «покарання» для ворогів, та днем очікуваного правосуддя для самого народу.

В англомовному перекладі це поняття перекладається описовим методом – «a day of judgment», хоча в англійській мові існує усталений еквівалент «Doomsday», який передає саме християнське розуміння кінця світу. Ймовірно, перекладачка свідомо відмовилася від цього варіанту, аби уникнути небажаних асоціацій, які не відповідали б контексту поеми. У китайськомовній версії тексту застосовано метод контекстуальної заміни. Мао Дунь у китайському перекладі застосовує контекстуальну заміну, обираючи словосполучення 末日审判 (укр. Страшний суд). Дане поняття в есхатологічних релігіях транслюється як останній Божий суд над людством (аби визначити нагороду праведникам та покарання для грішників). У межах цього контексту, значення «Судного дня» й «Страшного суду» є семантично

тотожними. Якби ж перекладач обмежився лексемою 末日 (укр. кінець світу), це б спричинило втрату зв'язку з оригінальною біблійною алюзією та її смисловою функцією у творі (Бенедік & Воробей, 2022, с. 87).

Наступним прикладом перекладацьких трансформаці фразеологізмів у тексті драми китайською мовою є авторська модифікація усталеного виразу *вода/крапля камінь точить*, яку Леся Українка подає у формі «*Холодна крапля камінь пробиває*» (Українка, 1976, с. 158). У традиційному значенні цей фразеологізм асоціюється з наполегливістю та цілеспрямованістю, що зрештою приводять до бажаного результату. У поемі ж він отримує додатковий образний відтінок, в якому поетеса вибудовує антитезу між холодною краплею, яка здатна пробити камінь, та гарячими сльозами, що покликані пробити «лихе серце». Використання епітетів *холодний/гарячий* корелює з антонімічними фразеологізмами *холодна/гаряча голова*, тобто протиставлення раціональної дії із дією, зумовленою емоціями. Таким чином, розширюючи семантичний діапазон сталого виразу, Лесі Українка наголошує на тому, що якщо навіть холодна крапля здатна досягти мети, то гарячі сльози тим більше повинні мати силу розтопити черстве серце.

В англійському перекладі збережено структуру оригінального речення, а фразеологізм передано шляхом калькування: «*The cold drop pierces the stone, why would not hot tears touch even the wicked heart?*» (Bechhofer, 1916, с. 164–165). При цьому перекладачка не зберегла антитезу, закладену в україномовному тексті. Китайський переклад в свою чергу також відтворює антонімічну опозицію: «*酸泪的冷点滴到石上石为开裂，为什么热泪不会触动狂狷的心？*» (茅盾, 2013, с. 32), підсиливши її за допомогою образного протиставлення *酸泪的冷点滴/热泪* (з *кит.* холодна крапля гірких сліз/гарячі сльози).

Крім того, було здійснено лінгвокультурну адаптацію, в якій метафора *лихе серце* трансформувалась у вираз *狂狷的心* (досл. з *кит.* фанатичне / божевільне серце), де лексема *狂狷* позначає людину надмірно радикальних чи консервативних переконань. Ця інтерпретація не лише зберігає, а й розширює семантичне поле

оригіналу, акцентуючи на тому, що навіть «гірка крапля холодних сліз» може зруйнувати камінь, а «гарячі сльози» здатні зворушити навіть черству людину.

З наведених вище прикладів, ми бачимо, що обидва переклади (англомовний та китайськомовний) відтворюють ключову опозицію та смислові акценти, закладені Лесею Українкою, проте переклад Мао Дуня демонструє вищий ступінь імагологічного залучення через культурно-марковану адаптацію.

Отже, аналіз перекладу фразеологічних одиниць у драматичній поемі «Вавилонський полон» показав, що як англійська, так і вторинна китайська версії адекватно відтворили семантику та стилістику україномовного оригіналу. Використання перекладачами широкого спектра методів (калькування, підбір фразеологічних аналогів, контекстуальна заміна, лінгвокультурна адаптація, описовий переклад) дало змогу зберегти ключове смислове й емоційне навантаження фразеологічних одиниць. При цьому переклад Софії Вольської англійською мовою зберігав семантичну структуру тексту навіть у випадках описового відтворення, що забезпечило можливість Мао Дуню сприйняти змістові акценти оригіналу й адекватно відобразити їх у китайськомовній інтерпретації навіть попри вторинність перекладу.

Переклад фразеологізмів у «Вавилонському полоні» можна розглядати як приклад ефективного культурного трансферу. Китайськомовний текст вдало зберіг індивідуальний стиль Лесі Українки та наблизив до китайського реципієнта образи української культури, які відкривають її національну традицію.

3.2. Відтворення образної системи поезії та малої прози Лесі Українки в китайському перекладі: імагологічний аналіз

Драматична поема «Вавилонський полон», проаналізована у попередньому підрозділі, фактично започаткувала знайомство китайськомовного реципієнта з творчістю Лесі Українки та закріпила її образ переважно в національно-визвольному контексті. Переклади поезії та малої прози письменниці дозволяють нам простежити ширший спектр її рецепції – відображення інтимно-особистісних переживань, філософських мотивів і символічних образів, які виходять за межі сприйняття Лесі Українки, як суто національної героїні. Переклади цих текстів розкривають ліричну

сторону письменниці та транслюють образну картину її творчого всесвіту, що в китайському середовищі набуває нових значень і нашарувань відповідно до культурних та ідеологічних умов рецепції.

3.2.1. Варіативність перекладацьких інтерпретацій поезії «Мій шлях» у китайськомовній рецепції

Вірш Лесі Українки «Мій шлях» посідає особливе місце в історії його рецепції у Китаї, адже був перекладений китайською мовою тричі – Ге Баоцюанем у 1948 році (戈宝权, 1948), Ланем Манем у 1987 році (蓝曼, 1987) та Лі Хаєм у 1995 році (孙凤城, 1995). Подібна варіативність перекладів засвідчує його стійку актуальність для китайськомовного реципієнта на різних етапах становлення та розвитку КНР. У контексті перекладознавчої компаративістики саме імагологічний підхід дозволяє простежити, як *інша* культура інтерпретується та репрезентується в *своєму* культурному полі. З цієї перспективи важливими стають питання, чому саме цей текст зазнавав повторних перекладів та як саме різні китайські перекладачі адаптували його в контекст китайського літературного простору. У поезії «Мій шлях» Леся Українка осмислює власні ідеали й покликання, визначаючи шлях поета як моральну й духовну місію, частково апелюючи до ідей рівності та братерства, суміжних з гаслом Французької революції. Ці мотиви знайшли відгук у Ге Баоцюаня в контексті суспільних очікувань напередодні створення Китайської Народної Республіки (1949), а в кінці ХХ століття були по-новому актуалізовані у перекладах Ланя Маня та Лі Хая в умовах політики реформ і відкритості.

У поезії «Мій шлях» тема шляху виступає в українській традиції як символ індивідуального вибору й особистісної долі, у китайському культурному контексті цей мотив набуває іншого трактування, що зумовлює необхідність окремого аналізу. Образ самотнього мандрівника та шляху, що долається легше у спільності з однодумцями, набувають особливого значення в контексті перекладів поезії Лесі Українки. Якщо в російській традиції її постать нерідко редукували до образу революціонерки, то китайські переклади відчитують ці образи крізь призму філософії колективізму, що становить органічну складову національного світогляду (Бенедік,

2024, с. 33). Співвідношення індивідуалістичних та колективістських засад у різних культурах розглядалося українським філософом Іваном Мірчуком (1891–1961), який виокремлював індивідуалізм як одну з визначальних рис українського менталітету. Він наголошував, що індивідуалізм простежується не лише у духовній сфері, але й у соціально-економічному устрої українців. До прикладу, в історично закріпленому інституті індивідуального землеволодіння, що зумовлювало шанобливе ставлення до приватної власності (Мірчук, 1942).

Через географічні та кліматичні особливості китайська цивілізація та формування господарського ремесла розвивались дещо інакше. Вже в період Східної Чжоу (东周, 771–256 рр. до н.е.) держава володіла розгалуженим централізованим бюрократичним апаратом, а розвиток іригаційного землеробства передбачав спільну працю для спорудження каналів, що у свою чергу посилювало ідеологічну необхідність централізації влади. Саме в цей час починає формуватися конфуціанство як філософсько-релігійна система, яка згодом стане однією з провідних доктрин у далекосхідному регіоні. Розмірковуючи над природою влади, Конфуцій підкреслював: *«Хороший уряд полягає в тому, аби правитель був правителем, міністр був міністром, батько був батьком, а син був сином»* (孔子, б. д.), наголошуючи також на обов'язковості дотримання ритуалів⁷⁰. Це заклало модель складної ієрархічної структури, в якій правила, обряди та церемоніал легітимізували як соціальний порядок, так і колективну свідомість (Бенедік, 2024, с. 33). Аналіз китайськомовних перекладів поезії Лесі Українки «Мій шлях» демонструє близькість тематики об'єднання в контексті китайської культури, що безпосередньо відображається у варіативних перекладацьких інтерпретаціях, зокрема в окремих ключових рядках твору:

⁷⁰ Ритуал – базове поняття конфуціанства, що застосовувалося як мірило ефективності державного правління та морального вдосконалення індивіда.

Оригінал українською	Переклад російською (1984 р.) П.Карабана	Переклад китайською (1987 р.) Ланя Маня
1. Самій не довго збитися з путі, Та трудно з неї збитись у гурті.	Пути мы в одиночку не найдем, Вернее путь, коль вместе мы пойдём!	让我们结成可信的旅伴, 孤身跋涉, 无路可寻! <i>Давайте, станемо вірними попутниками, Адже подорожуючи наодинці, неможливо знайти шлях!</i>
2. Коли ж на довгому шляху прийдеться Мені почути співи гучні, вільні, –	Когда кому-нибудь блеснут те звезды в очи И он их встретит гимнов вольным, шумным, –	当那星光亮在人们的眼中, 人们便把它们欢迎、歌颂 — <i>Коли зоряне сяйво засяє в очах людей, Вони будуть зустрінуть його, прославляючи –</i>
3. Найтяжчий для того, хто одинокий!	Трудней всего для тех, кто одинокий!	对孤旅者更加难行犷 <i>Для тих, хто подорожує наодинці (шлях) ще більш важкий та жорстокий.</i>

Структурною особливістю китайської мови є так званий «топікально-коментарний» принцип побудови висловлювання. Спочатку подається ситуація, а вже потім – її пояснення чи оцінка. Таку граматичну модель активно застосовує у перекладі Ланя Маня, змінюючи порядок викладу таким чином, що провідна ідея (утвердження цінності колективних зусиль) опиняється на початку речення, тоді як

аргументація переміщується у другу його частину. Подібне зміщення спостерігається і на рівні займенникових форм: заміна *він* на *люди* трансформує дію від індивідуального суб'єкта до спільноти, як репрезентація особливої ролі народу (Бенедік, 2024, с. 34).

Не менш показовим є відтворення лексеми *самотній*. Лань Мань використовує у своєму перекладі лексему 孤旅者 (з *кит.* той, хто подорожує наодинці), проте дане поняття має й інше значення – «покинута і безпорадне військо». Така інтерпретація розширює семантику й надає образіві самотності у вірші виразно негативного відтінку, підкреслюючи його контрастність до ідеї згуртованості. У китайській культурі це значення має додаткові історичні резонанси, так полководець династії Тан (Европейська імперія, 618–907) Лі Цзін (李靖, 571–649) говорив: «Зберемось ми чи ні, ми (у цій битві) одні»⁷¹. Тому згодом поняття 孤旅者 (孤旅的意思, б.д.) в китайській мові набуває ідіоматичного значення й тлумачиться як «подорожувати або діяти самотньо, без підтримки та супроводу» (Бенедік, 2024, с. 34).

Отже, у перекладі Ланя Маня посилено підкреслюється ідея єднання, яка підкреслюється завдяки використанню граматичних і лексичних трансформацій, спрямованих на адаптацію тексту до культурних орієнтирів китайськомовного реципієнта.

Леся Українка послідовно групувала свої поетичні твори у цикли, вибудовуючи їх навколо наскрізних романтичних образів, органічних українській культурі. Як зазначає Олена Огнева, перекладач Ге Баоцюань, працюючи над добором творів для перекладу, також звертався до принципу тематичної спорідненості. Окрім вірша «Мій шлях», він подав китайською мовою поезії «Надія», «Повсюди плач», «Вечірня година» та «Граї, моя пісне». Усі вони об'єднані лексемою 自由 (з *кит.* воля), яка щоразу виступає ключовим смисловим знаком. Таким чином, у китайському перекладі ці твори постали як цілісний цикл, що відтворює характерну для Лесі Українки тенденцію об'єднувати поезії спільною ідейною домінантою (Огнева, 1993;

⁷¹ Переклад з китайської з розмов Лі Вей Гуна (офіційний титул Лі Цзіна): *кит.* 《李卫公问对》卷下：“聚不聚，为孤旅。”

Бенедік, 2024, с. 35). Романтичні образи *природи* та *шляху*, що виразно постають у вірші «Мій шлях», є органічними не лише для української літературної традиції, а й для китайської поетичної спадщини. До прикладу, поезія епохи Тан вирізнялася широким використанням природних образів (води, місяця, квітів, зірок) для передачі внутрішнього стану людини, завдяки чому вони набували символічної романтичної глибини (Wang, 2017; Бенедік, 2024, с. 35). Ця традиція зустрічається і у сучасній китайській поезії. Зокрема, Се Бінсінь (谢冰心, 1900–1999) у ранніх творах часто зверталася до образу зірок, розкриваючи крізь нього тему призначення митця та його духовної місії, що відтворює давній китайський принцип єдності поета і природи (Мурашевич, 2010). У творчості поетів-туманників⁷² образ зірок отримав нове семантичне наповнення. Так, у вірші Шу Тін «Минуле» (《往事二三》) вони поєднуються з образами місячного сяйва (月光) та дороги (路) (舒婷诗选, б.д.), символізуючи надію на світле майбутнє (Ророва, 2023).

Водночас українська літературна традиція також демонструє багатозначність образу зірок: у фольклорі вони часто постають як персоніфікований жіночий образ доньки місяця; у християнському символізмі зоря уособлює світло, провідника та духовний оберіг людини (Онищенко, 2020).

У поезії «Мій шлях» Леся Українка поєднує цей образ із темою митця і самовизначення, що створює очевидний перегук із китайською поетичною традицією, де зоря та дорога репрезентують пошук ідеалу та внутрішньої гармонії (Бенедік, 2024, с. 35). Ге Баоцюань, Лі Хай та Лань Мань у своїх перекладах неодноразово звертаються до лексеми *зірка* (星), акцентуючи через неї мотив самопізнання та окреслення майбутнього:

⁷² Туманна поезія — літературний напрям у Китаї, що виник після завершення Культурної революції (1976 р.) і тривав орієнтовно до середини 1980-х років. Цей період вирізнявся рефлексією над історичним минулим, оновлення художніх форм та експериментами поетичного самовираження.

Оригінал українською	Переклад китайською (1948 р.) Ге Баоцюаня	Переклад китайською (1987 р.) Ланя Маня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
Коли я погляд свій на небо зводжу, – Нових зірок на йому не шукаю,	当我看着空虚的 天空， 我并不想看见新 的星辰。 <i>Коли я дивлюсь у порожнє небо, Я не хочу побачити там нові зірки.</i>	如果我把目光举 向高空， 苦难是我找不到 新出现的星， <i>Коли я звожу погляд до неба, Біда у тому, що я не можу відшукати там нових зірок.</i>	即使将视线投向 苍穹， 并非愁闷地找新 星球； <i>Якщо (я) і здіймаю погляд до небес, Зовсім не для того, аби у розпачі шукати нові зірки.</i>

Ідея «пошуку шляху» має виразні паралелі з даоською традицією, що стала основою розвитку китайської пейзажної лірики (Мурашевич, 2012). Водночас у поезії «Мій шлях» Леся Українка зміщує акценти, для неї визначальним є не майбутнє як віддалена й невизначена перспектива, а сам процес руху та самопізнання. Відтак у китайськомовних перекладах поезії «Мій шлях» як у назві, так і в тексті твору переважно використовується поняття *дорога* (路), замість усталеного у даоській філософії терміну *Дао* (道) (Бенедік, 2024, 36). Термін *Дао* у китайській культурі має сильну філософську та теологічну полісемію («правильний шлях», «учення», «першопринцип»), що у перекладі автоматично б запустило інтертекстуальні відсилки до трактату «Дао Де Цзін» (кит. 道德经) та інших. Це б свідомо переключило увагу реципієнта з акцентів індивідуально пережитого руху героїні на певний онтологічно заданий образ шляху та космічного порядку, чого не закладалось в ідею оригінальної поезії. Відтак, лексема 路 зберігає метафоричний образ дороги та процесу руху, акцентуючи на концепті індивідуальності. За допомогою культурного

трансферу, перекладачі уникають застосування *дометикації* під локальний філософський канон, не перекроюючи сенси оригіналу та повною мірою передаючи авторську інтенцію (Бенедік, 2024, с. 36):

Оригінал українською	Переклад китайською (1948 р.) Ге Баоцюаня	Переклад китайською (1987 р.) Ланя Маня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
<p>Чи тільки терни на шляху знайду, Чи стріну, може, де і квіт барвистий? Чи до мети я певної дійду, Чи без пори скінчу свій шлях тернистий, – Бажаю так скінчити я свій шлях, Як починала: з співом на устах!</p>	<p>难道我只能找到荆棘? 或者会见到开花和多荫的花园? <i>Чи тільки терени я знайду?</i> <i>Або ж побачу квітучі та тіністі сади?</i> 难道我走不到光明的目的地, 很早就要结束这条荆棘的路? <i>Невже я так і не зможу досягти світлої мети,</i> <i>Чи скоро закінчиться цей</i></p>	<p>在这条路上我所遇到的 是幽香的花朵还是荆棘; <i>Що я зустріню на цій дорозі</i> <i>Запахні квіти чи ж терени;</i> 我胜利地达到目的地, 还是因艰难在半途终止— <i>Чи дійду я до мети з перемогою,</i> <i>Або ж все закінчиться на півдорозі через труднощі –</i> 我要把罪恶之路走完坚决</p>	<p>不论我路上满布荆棘, 或者是香花映照双目, <i>Неважливо, чи терниста моя дорога,</i> <i>Чи це запахні звіти затьмарили мої очі,</i> 不论能否走到目的地, 或者过早地中断险途, —— —— <i>Неважливо, чи досягну я мети,</i> <i>Чи передчасно завершу небезпечну подорож, –</i> 只想走完路——— 一种想望, —— 像开始那样: 随口歌唱! Лише хочу завершити цю дорогу...сподіваюсь..., Як і починала, з невимушеним співом!</p>

	<p><i>терниста дорога? Діа不管路上我会 遇到什么, 我用歌声开始, 再用歌声走完了 我尘世的路。 Та що б не зустріла я на своїй дорозі, Я починала зі співом, зі співом і завершу свій земний шлях.</i></p>	<p>象开始那 样:伴着歌再走 向胜利! Я рішуче подолаю цю грішну дорогу Як починала, з піснею, і далі до перемоги!</p>	
--	--	---	--

У китайській літературній традиції образи сонця й місяця посідають особливе місце, адже вони уособлюють циклічність часу та ритмічність буття. Світанок символізує народження світла і початок нового життєвого кола, тоді як вечір означає його згасання й завершення (Мурашевич, 2012). У цьому контексті образ ранньої весни розкривається як знак оновлення, відродження та пробудження природи. Саме тому в усіх трьох китайських перекладах даний образ передано за допомогою лексеми 早春 (Бенедік, 2024, с. 36), що підкреслює початок весняного циклу та відновлення життєвих сил:

Оригінал українською	Переклад китайською (1948 р.) Ге Баоцюаня	Переклад китайською (1987 р.) Ланя Маня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
На шлях я вийшла ранньою весною І тихий спів несмілий заспівала,	早春时光我起 程上路 半怯生生地轻 歌慢哼, <i>Ранньою весною я вийшла у шлях, Сором'язливо наспівуючи (свій) легкий спів,</i>	走上自己的路, 时在早春, 我羞怯怯把歌儿 轻吟, <i>Йдучи своєю дорогою, ранньою весною, Я несміло, тихо заспівала пісню,</i>	我在早春时就走上了路, 我走着和怯弱地唱着歌, <i>Я вирушила у дорогу ранньою весною, Я йшла, та несміло співала,</i>

Таким чином, провідні романтичні образи поезії «Мій шлях» виявляються зрозумілими й близькими китайському читачеві, що забезпечує їхню рецептивну актуальність та сприяє емоційному наближенню до головної ідеї твору. Яскравим прикладом є активне використання Ге Баоцюанем та Лі Хаєм у своїх перекладах усталених у китайській культурній та літературній традиції поетичних символів, зокрема темних хмар (Бенедік, 2024, с. 36):

Оригінал українською	Переклад російською (1946 р.) Є. Благініної	Переклад китайською (1948 р.) Ге Баоцюаня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
Я там братерство, рівність, волю гожу Крізь чорні хмари вглядіти бажаю, –	Свободу, Равенство и Братство золотое Я в темных тучах разглядеть стараюсь –	我只想 在 乌云 中 能 看见 黄金 的 自 由、博 爱 和 平 等, <i>Я просто хочу у темних хмарах, Побачити золоту волю, братерство (загальну любов) та рівність,</i>	我只想 透过 浓密 乌云 看见 那 博爱、平等、自由 —— <i>Я просто хочу крізь густі, темні хмари, Побачити те братерство (загальну любов), рівність, волю).</i>

Вище представлені випадки використання образу темних хмар (乌云). У традиційній поетичній традиції Китаю цей символ мав декілька значень. Насамперед він асоціювався з жіночою красою, адже чорне волосся, зібране у високу зачіску, за формою нагадувало хмарини. Державний діяч періоду династії Сун (宋朝, 960–1279) Лу Бін (卢炳)⁷³ писав: «Краплі роси оросили зламану квітку, а серед розкішних темних хмарин сяє шпилька» (卢炳, б. д.). Водночас цей образ уживався і для позначення негоди. Стихійні лиха в китайській культурі розглядалися як прояв «гніву Неба», адже вони нерідко спричиняли загибель врожаю й, відповідно, голод. Звідси постає ідея Небесного мандату (кит. 天命), що з часів династії Чжоу стала ключовим

⁷³ Точні роки життя Лу Біна невідомі. За джерелами він був чиновником при дворі сунського імператора Гао-цзуна (1107 – 1187 рр.), тому логічно припустили, що його життя припадає на початок XII ст. н.е.

принципом легітимації влади⁷⁴. Саме тому природні катаклізми не раз ставали поштовхом до переворотів або повстань, інтерпретованих як втрата правлячою династією Небесного мандату (Бенедік, 2024, с. 37). Прикладом такого символічного осмислення зустрічається у поезії Вана Юаньляна⁷⁵ «Тунгуань»⁷⁶, де образ темних хмар постає у рядку: *«темні хмари затьмарили сонце»* (кит. 《蔽日乌云拨不开》). У цьому тексті пейзажні образи переплітаються з особистими переживаннями поета, котрий, прощаючись із рідним краєм, водночас висловлює біль через занепад держави. Тож звернення Ге Баоцюаня та Лі Хая до традиційного образу темних хмар дозволило адаптувати переклади до китайської культурної парадигми, в якому негативна конотація цього символу не лише зберегла зміст оригіналу, але й передала його емоційний підтекст (Бенедік, 2024, с. 37).

Переклад фразеологічних одиниць є ключовою зоною ризику в теорії перекладу, де вирішується співвідношення між точністю змісту, стилістичною адекватністю та культурною релевантністю. Відтак, не випадково у 1980-х рр. у центрі дискусії серед китайських теоретиків активно обговорювалися стратегії фореїзації та доместикації. Дослідник Лю Інкай у праці «Доместикація – роздвоєний шлях перекладу» (Domestication – The Forked Road of Translation) (Liu, 1994) одним із перших чітко окреслив цю проблематику в контексті китайського перекладознавства. Він виступав проти надмірної доместикації та виділив п'ять її небажаних проявів: 1) зловживання чен'юями⁷⁷, 2) надмірне вживання «класичної елегантності», 3) перенасичення алюзіями та образами, 4) надмірна абстракція та 5) надмірна заміна оригінальних лексем (Yang, 2010).

Іншого погляду дотримувався перекладач і професор Пекінського університету Сюй Юаньчун (许渊冲, 1921–2021). Він наголошував на цінності використання ченюїв і традиційних образів у китайськомовних перекладах, оскільки вони

⁷⁴ Імператор, як «син Неба» (кит. 天子), вважався наділеним божественним правом правління, проте втрачав його у випадку стихійних катастроф чи народних заворушень.

⁷⁵ Ван Юаньлян (кит. 汪元量, 1241–1317) – поет династії Сун.

⁷⁶ Тунгуань (кит. 潼关) – округ в провінції Шаньсі.

⁷⁷ Чен'юй (кит. 成语) – китайська ідіома, яка складається з чотирьох ієрогліфів.

збагачують текст та відображають відмінності між східною і західною культурними традиціями (许渊冲, 2000; Бенедік, 2024, с. 38).

До цієї практики активно зверталися Лань Мань та Лі Хай при перекладі вірша «Мій шлях». Зокрема, Лі Хай відтворює лексему *наодинці* використавши китайську ідіому 单枪匹马 (досл. з кит. мати лише спис і коня), що означає діяти самостійно, без сторонньої допомоги. Крім того, він використовує вираз 结伴同行 (досл. з кит. подорожувати разом із супутником), завдяки чому антитеза *наодинці/разом*, яка відтворюється у російськомовному підряднику, у китайській версії набуває більшої виразності. Такий підхід не лише зберігає змістову структуру, але й формально відповідає поетичній формі, адже кожен рядок містить по дев'ять ієрогліфів. Лань Мань також застосовує чен'юї у своєму перекладі. У заключних рядках першого стовпчика він вдається до фразеологізмів 孤身跋涉 (досл. з кит. подорожувати самотужки) та 无路可寻 (досл. з кит. неможливо знайти шлях), що поглиблює образність тексту та підкреслює атмосферу самотності та важких зусиль (Бенедік, 2024, с. 38):

Переклад російською (1984 р.) П. Карабана	Переклад китайською (1987 р.) Ланя Маня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
Пути мы в одиначку не найдем, Вернее путь, коль вместе мы пойдём!	让我们结成可信的旅伴， 孤身跋涉，无路可寻! <i>Давайте, станемо вірними попутниками, Адже подорожуючи наодинці, неможливо знайти шлях!</i>	单枪匹马 难以找到路， 结伴同行 才会走正途! <i>Одному важко знайти дорогу, Та спільна подорож, приведе до вірного шляху!</i>

Як було зазначено у теоретичному розділі дисертації, переклад реалій⁷⁸ належить до найбільш складних завдань перекладацької практики, оскільки потребує

⁷⁸ Реалія – перекладознавча категорія, яка надає лексемі національного забарвлення та відображає культурний та/або соціально-історичний контекст.

не лише лінгвістичної, а й культурологічної компетенції. З одного боку, він передбачає адекватну передачу змісту та збереження асоціативно-сміслового поля, закладеного у вихідному тексті; з іншого – саме ці випадки дозволяють простежити, яким чином культурні коди однієї традиції зазнають трансформацій у процесі перенесення в іншу. Показовим прикладом цього є переклад лексеми *братерство* у версіях вірша «*Мій шлях*» Ге Баоцюаня та Лі Хая (Бенедік, 2024, с. 38), де відбувається зіставлення національно забарвлених смислів української культури з китайською системою уявлень:

Оригінал українською	Переклад китайською (1948 р.) Ге Баоцюаня	Переклад китайською (1995 р.) Лі Хая
Я там братерство , рівність, волю гожу Крізь чорні хмари вглядіти бажаю, –	我只想在乌云中 能看见黄金的自由、 博爱 和平等, <i>Я просто хочу у темних хмарах,</i> <i>Побачити золоту волю, братерство (загальну любов) та рівність,</i>	我只想透过浓密乌云 看见那 博爱 、平等、自由 —— <i>Я просто хочу крізь густі, темні хмари,</i> <i>Побачити те братерство (загальну любов), рівність, волю –</i>

У контексті західної історії ця лексема набуває широкого вжитку від доби Французької революції і входить до її триєдиного гасла, зафіксованого в конституціях Франції 1946 і 1958 років: «братерство, рівність, воля» (*Liberté, Égalité, Fraternité*). Поширення ідей революції спричинило рецепцію цього гасла в різних країнах, зокрема й на українських землях. У 40-х роках ХІХ століття, під впливом тогочасних соціально-політичних рухів, утворюється Кирило-Мефодіївське братство, яке, маючи виразну християнську орієнтацію, обстоювало загальнолюдські цінності, а саме, свободу, рівність, справедливість і братерство (Луцький, 2010; Бенедік, 2025, с. 38).

Ге Баоцюань та Лі Хай у своїх перекладах відтворюють лексему *братерство* використавши філософський термін 博爱 (з *кит. загальна любов*), що має витоки з філософії моїзму⁷⁹, заснованого мислителем Мо Цзи (墨子, 470–391 рр. до н.е.). Як впливова школа у III–IV ст. до н.е., моїзм істотно сформував ранню китайську політичну теорію, етику, логіку та епістемологію, хоча згодом поступився конфуціанству (Fraser, 2020). У трактаті Мо Цзи⁸⁰ проголошуються ідеї народовладдя та рівності всіх людей, а термін *загальна любов* постає як істинний принцип. На противагу їй мислитель критикує конфуціянське *людинолюбство* (*кит. 仁爱*) як часткову, «обмежену» любов, що провокує війни між державами та ворожнечу між родинами (墨子, б. д.). Окрім цього Мо Цзи критикував конфуціянську бюрократичну систему, де активно зустрічались випадки призначень на посади за зв'язками, а не навичками. Порівняння ідей Мо Цзи з принципами Французької революції показує спільний універсалістський імпульс. Хоч між моїзмом (III–IV ст. до н.е.) і Французькою революцією (кінець XVIII ст.) велика історична відстань, в певній мірі вони відкидали абсолютизм і станові привілеї та орієнтувались на демократизацію, з метою розширення можливостей нижчих верств відстоювати свої права й справедливість (Бенедік, 2024, с. 39). Отже, обрання перекладачами поняття 博爱 у двох наведених китайськомовних перекладах поезії «Мій шлях» поєднує стратегію доместикації з методом реномінації, де лексему було адаптовано до інтелектуального лексикону китайської традиції й водночас було збережено конотацію, закладену в україномовному оригіналі.

Отже, у своїх перекладах Ге Баоцюань, Лі Хай і Лань Мань послідовно обирають доместикацію, задля наближення тексту поезії до китайського читача та його культурного коду. Синтаксичні й лексичні трансформації підсилюють колективістський вимір і мотив згуртованості, близький до реципієнта. Перекладачі активно залучають чен'юї (单枪匹马, 孤身跋涉, 无路可寻, 结伴同行) та реалії (博爱) у тексті перекладу. Таке рішення вбудовує переклад у китайський інтелектуальний

⁷⁹ Моїзм – давньокитайська філософська школа, яка в свій час конкурувала з конфуціанською.

⁸⁰ Мо Цзи (*кит. 墨子*) – головний трактат школи моїстів датований приблизно IV ст. до н. е.

лексикон і водночас зберігає емоційний тон оригіналу. Попри посередництво російськомовного підрядника, переклади зберігаються романтичну образність, спільну для української та китайської літературної традиції.

Образи *зірок* і *ранньої весни* разом із мотивом пошуку *шляху*, допомагають читачеві наблизитися до провідної ідеї твору. Звернення до образу *темних хмар* послаблює надмірно революційний пафос російськомовних версій і точніше відтворює атмосферу поезії. Окрім цього, історичні та соціально-політичні умови китайської державності підтримують актуальність таких інтерпретацій у різні періоди рецепції. Таким чином, залучення імагологічного підходу до цього аналізу надало нам змогу розглянути не лише питання еквівалентності та вибору стратегій перекладу, але й механізми відображення *іншої* культури в китайськомовній рецепції.

3.2.2. Семантико-символічні трансформації традиційних та архетипних образів у китайськомовних перекладах Лесі Українки

Поезія Лесі Українки вирізняється глибокою ліричністю, широким використанням образів природи і мотивами любові та туги за Батьківщиною. Саме ці елементи виявляються близькими для китайського реципієнта, адже ще від доби Тан китайська поезія традиційно спиралася на природні символи для вираження внутрішніх переживань і почуттів. Українська поетеса звертається як до національно забарвлених, так і до універсальних архетипних образів, що створює підґрунтя для крос-культурної взаємодії. У перекладах ці образи зазнають семантичних, емоційних та конотативних трансформацій, які дозволяють передати зміст оригіналу й водночас зробити його зрозумілим для китайськомовного реципієнта. Важливо й те, що більшість перекладів здійснювалася опосередковано, через англійські або російські підрядники, що суттєво позначилося на формуванні художнього образу в китайській рецепції. Таким чином, аналіз цього матеріалу дозволяє простежити, яким чином у процесі перекладу відтворювався не лише змістовий, але й емоційний та естетичний вимір українського поетичного тексту, а також як традиційні й архетипні образи інтегрувалися в інший культурний контекст.

У цьому дослідженні традиційні та архетипні образи розглядатимуться як окремі поняття. Вивчення традиційного сюжетно-образного матеріалу в українській

літературній історіографії значною мірою пов'язане з чернівецькою школою (А. Р. Волков, А. Е. Нямцу, О. В. Чернівська та інші). Аналізуючи природу *архетипів*, український дослідник Анатолій Нямцу поділяє їх на універсальні та етнокультурні. Останні втілюють основи національної духовності, закріплюючи характерні риси етносу як культурної спільноти. Дослідник наголошує, що кожна культура формує власний набір архетипів, які визначають особливості світогляду, стиль мислення та художню творчість народу. В українському контексті серед провідних архетипних моделей зазвичай називають образи землі, душі, матері, хати, родини тощо (Нямцу, 2001, с. 20). Поняття *традиційних образів* більш докладно аналізував А. Р. Волков. Він трактував його як складову *традиційного сюжету*, що передається з покоління в покоління, зберігається та активно функціонує упродовж значного історичного періоду. При цьому традиційний образ може існувати і самотійно, виступаючи своєрідною «універсальною моделлю психо-поведінкових домінант». У його структурі можуть виділятися коди різного типу: образ-згадка, образ-ім'я чи образ-деталь, які переходять на рівень алюзій, асоціацій та ремінісценцій (Франчук, 2013, с. 155; Бенедік, 2025, с. 149). *Традиційні образи* є унікальними для конкретної культури, тому їх відтворення у перекладі потребує уважного добору засобів, задля збереження емоційно-естетичного ефекту для реципієнта. *Архетипні образи*, навпаки, спираються на універсальні смисли, що полегшує їхню інтерпретацію в іншій культурі та дозволяє передавати підтекст оригіналу навіть крізь призму перекладу. Для аналізу *традиційних* та *архетипних образів* поезій Лесі Українки у китайськомовній рецепції було обрано китайськомовні переклади віршів «Вечірня година», «Напровесні», «Хто вам сказав, що я слабка», «Надія», «Шлю до тебе малий сей листочок...», «Сон».

Аналіз традиційних образів

У вірші «Хто вам сказав, що я слабка» Леся Українка звертається до традиційного в українській культурі образу верби. У ботанічній класифікації «плакуча верба» або «вавилонська верба» (лат. *Salix babylonica*) отримала назву завдяки характерній формі корони дерева. Батьківщиною цієї рослини вважається Китай (кит. 垂柳), звідки вона поширилася всією Азією (*Salix babylonica*, 1753). У

фольклорній і літературній спадщині України верба має виняткове значення, її згадують у народних піснях, казках та поезії. Традиційно вона постає як жіночий символ дівчини чи заміжньої жінки, але водночас уособлює смуток і тугу, що підкреслює й М. Дмитренко (Снісаревська, 2015, с. 126; Бенедік, 2025, с. 151). У китайській культурі семантичне поле цього образу не менш багате. Вербу метафорично порівнюють із жіночою красою, зокрема талією, бровами та очима (柳文化, б. д.). Водночас у китайській культурі верба також виступає вісницею весни. У поетичній практиці особливого значення набув вираз «зламати гілку верби» (кит. 折柳), що символізує прощання, адже ієрогліфи 柳 (*liú*, «верба») та 留 (*liú*, «лишитися») є омофонами. За звичаєм, гілочку верби вручали на згадку перед розлукою, цей образ виразно простежується у творчості Цю Цзінь, зокрема у вірші «Емоційні роздуми на шляху з Чанде» (《去常德州中感賦》, 1891): «Почуття не зрівняти з вербами, що вздовж греблі схилились та ніжно колишуться на вітру, проводжаючи» (кит. 《多情不若堤边柳，犹是依依远送人》) (刘禹锡, б. д.). Залучаючи символ верби, Цю Цзінь у своїй поезії розкриває тему дружби й прощання, наділяючи цей образ здатністю передати складність і багатовимірність почуття смутку, яке важко висловити словами (Бенедік, 2025, с. 151).

Таким чином, в обох культурах верба постає як багатозначний символ, здатний акумулювати у собі як ознаки жіночності, так і семантичні відтінки емоційної вразливості та напруги. У китайському перекладі українського тексту цей образ передано через еквівалентну лексему 柳树. Водночас прикметник *плакуча*, який у культурній свідомості українського читача фіксує специфічний емоційний реєстр, було втрачено вже на етапі російськомовного підрядника. Внаслідок цього у китайському варіанті також зникла важлива складова образності, що демонструє, наскільки посередній переклад може впливати на передачу культурних конотацій та поетичної символіки:

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник (С. Маршак, 1953)	Китайськомовний переклад (Май Шеньхе, 1962)
<p>А восени... Яка журба, чи хто цвіте, чи в'яне, тоді й плакучая верба злото-багряна стане.</p>	<p>А если осень.— Не беда. Цветёт ли кто иль вянет. Увянув, ива у пруда Златобагряной станет.</p>	<p>如果已经是秋天·一那时光， 繁荣枯萎，反正都是一样。 池边的柳树枯黄了， 披上一身赤金的衣裳。</p>

У поезії «Напровесні» Леся Українка вибудовує художній паралелізм, зіставляючи образ першої весняної квітки *первістки* (пролісок), що в українській культурі зазвичай постає символом надії, з образом дівчини (Нос, 2021, с. 189–190). У російськомовному підряднику лексема *первісточка* була передана словом «пролісок». У китайському ж перекладі «біла первісточка» трансформується у *сніжний лотос* або *гірський корінь* (кит. 雪蓮). Ця рослина, поширена здебільшого у гірських районах Китаю і символізує в китайській культурі чисте кохання та надію (雪莲花, б. д.). Варто зауважити, що лексема, яка позначає білий пролісок (кит. 雪花莲) і вживається у значенні першої весняної квітки, має у складі ті самі ієрогліфи, що й назва *гірського кореня*, відмінність полягає лише у додаванні ієрогліфа «квітка» (кит. 花) (Бенедік, 2025, с. 152). Отже, у китайськомовному перекладі перекладач надав перевагу образу, органічному для китайської культурної та літературної традиції, і тим самим, шляхом підбору аналогу, відтворив стилістичний паралелізм, закладений Лесею Українкою:

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник (О. Благініна, 1946)	Китайськомовний переклад (Лань Мань, 1987)
Так під промінням сонечка ясним Розцвітає первісточка біла.	Так под солнцем спокойных и ясным Расцветает подснежник в апреле.	您不感到惊心— 二月里， 雪莲 开了，

Аналіз архетипних образів

Сам термін *архетип* походить від грецького *archetypos*, в перекладі – «первинний образ, модель», він відомий ще з античних філософських та релігійних текстів. Платон, розглядаючи категорію *ейдосів* (з грец. ідеї), тлумачив їх як універсальні взірці чи прообрази, що знаходять вияв у матеріальному світі (Plato, 1926). У систематичному вигляді поняття архетипу було розроблене Карлом Юнгом, який увів його у психологічний дискурс. Для Юнга архетипи становлять загальні й прадавні моделі, архаїчно-міфологічні образи, що походять із колективного несвідомого й постають психічними еквівалентами інстинктів (Овчаренко & Ларікова, 2024, с. 404). В українській гуманітарній думці до проблеми архетипів звертався філософ та культуролог С. Кримський (1930–2010), який у своїх працях виділив концепцію архетипових форм культури. На його переконання, вони забезпечують зв'язок між історичними та метаісторичними рівнями культурного розвитку, дозволяючи чіткіше простежити еволюцію культурно-історичного життя певного етносу (Турпак, 2019, с. 168). В свою чергу у китайській науковій традиції юнгівське поняття архетипу було адаптоване через термін 原型 (*досл. з кит. прототип, первісна форма*), який активно використовується у сфері психології, культурології та літературознавства (原型, б. д.; Бенедік, 2024, с. 153).

У межах цього дослідження ми будемо послуговуватись терміном *архетипні образи*, тобто глибинні смислові елементи, що формують систему цінностей етносу,

справляють значний вплив на людину та широко репрезентовані у фольклорі, народних уявленнях, міфології й літературі. Якщо *архетип* можна визначити як певний «космічний план», то *архетипні образи* є його матеріальним втіленням (Овчаренко & Ларікова, 2024, с. 404). Подібні образи простежуються як в українській, так і в китайській культурі і будуть досліджені крізь призму вибірки китайськомовних перекладів Лесі Українки.

Архетипний образ *дому* в українській культурі уособлює різні смислові виміри: від образів Батьківщини та батьківської оселі до символів руїни в часи історичних випробувань. Він належить до найважливіших національних універсальних моделей і звернення до нього нерідко відображає складний процес самоідентифікації крізь призму національного досвіду (Овчаренко & Ларікова, 2024, с. 405). У поезії «Вечірня година» Леся Українка використовує архетипний образ *біленьких хатинок* як українську реалію. У пісенній фольклорній традиції епітет *біла* при характеристиці житла означає чистоту, затишок і тепло (Іовхімчук, 2012), а образ хати неодноразово поставав у творчості класиків української літератури, зокрема у Тараса Шевченка. У перекладацькій практиці, труднощі перекладу реалій полягають у тому, що перекладачеві необхідно відтворити не лише денотативне, але й конотативне значення лексеми. У зв'язку з цим виділяють низку методів передачі подібної лексики: транскрибування, уподібнення, реномінація, калькування, описовий переклад (контекстуальне розтлумачення), приблизний переклад, введення неологізму. У випадку, коли еквівалент відсутній або реалія не була ідентифікована, вдаються до нейтралізації (приблизного перекладу) (Ель Тахраві & Манакін, 2020, с. 233–235; Бенедік, 2024, с. 153–154). Саме таким чином образ *біленьких хатинок* було відтворено у російськомовному перекладі, що призвело до редукції емоційно-оцінного та культурно маркованого смислового шару.

У китайськомовному варіанті, Ге Баоцюань також використовує описовий переклад: «хатинка – гарніша/миліша за сніг» (*кит.* 《茅舍——比雪漂亮》), при цьому порівняння зі снігом було запозичене з російськомовного підрядника. Водночас перекладач вдається до стратегії компенсації, вводячи лексеми з позитивною оцінною семантикою («гарніші/миліші»), які частково відтворюють

зменшувально-пестливий ефект прикметника *біленькі*, завдяки чому зберігається загально-емоційний настрій наведеного фрагмента:

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник (В. Звягінцева, 1946)	Китайськомовний переклад (Ге Баоцюань, 1948)
Кругом садочки, біленькі хати, І соловейка в гаю чувати.	Кругом сады, хаты – снега чище, И соловейка за рощей свищет.	周围是花园，茅舍—— 比雪漂亮， 夜莺在灌木林后面颤声 歌唱。

Окрім цього, аби уникнути повної нейтралізації реалії, перекладач додав примітку: *«українська хата біла, немов борошно, що яскраво сяє у місячній ночі»*. Використання приміток у поетичному перекладі трапляється доволі рідко, однак у цьому випадку воно посилює семантичну спорідненість з україномовним оригіналом. Образ хати, що світиться у місячному сяйві, виявився ближчим китайському читачеві, адже образ місячної ночі добре укорінений у китайській класичній поезії як символ романтичності й ностальгії. Наприклад, у вірші відомого китайського поета династії Тан Лі Бая «Думи тихої ночі» (кит. 《静夜思》), саме через місячний образ автор передає почуття туги за рідним краєм: *«підіймаю голову, на ясний місяць дивлюся... схиливши голову, думаю про батьківщину»* (кит. 举头望明月，低头思故乡) (孔子, б. д.; Бенедік, 2024, с. 154). Водночас у цьому ж перекладі інший приклад – образ *біленьких хатинок* – передано на рівні прямої лексичної еквівалентності, без урахування його культурно-конотативного навантаження. Втрата цього додаткового смислового шару у китайському перекладі зводить образ до простого описового елемента, що знижує його емоційно-культурний потенціал і нівелює поетичний підтекст, притаманний оригіналу.

Ще одним прикладом звернення Лесі Українки до архетипного образу дому є поезія «Сон», у якій вона використовує образ *батьківської хати*. Відтворюючи образи хати, луків і садка поетеса передає відчуття ностальгії та туги за домом, що водночас уособлює Україну. У російськомовному підряднику

прикметник *батьківська* був опущений, ця зміна відбилася й у китайськомовному перекладі. У результаті образ було відтворено за допомогою лексеми 农舍 (з *кит.* селянська хата), яка передає пейзажність і зберігає семантику оригіналу:

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник (Н. Ушаков, 1951)	Китайськомовний переклад (Май Шеньхе, 1962)
<p>Тихо та любо... чи се Вкраїна? Так, се Вкраїна... Он і садок, батьківська хата і луки зеленії, темнії вільхи, ставочок із ряскою. Так, се Вкраїна...</p>	<p>Тихая ласка... Ты, Украина? Да, Украина это моя. Хата и садик, лужайки зеленые, Пруд за ольхою, затянутый ряскою... Вот – Украинна.</p>	<p>柔请的爱抚.....你是乌 克兰? 是啊, 我的乌克兰·一 农舍、花园、绿油油的 牧场, 漂满浮萍的池塘, 岸边 长着赤杨, ... 这就是扁克兰 ...</p>

Водночас відсутність означення *батьківська* змінює характер самого образу, він набуває більш узагальненого й колективного звучання замість індивідуального й особистісного, що було притаманно тексту оригіналу. Подібна генералізація, властива як російськомовному підряднику, так і китайському варіанту перекладу, пояснюється намаганням адаптувати текст до культурного горизонту читача. Вона водночас відображає відмінність у ментальних установках, де для українського суспільства важливим є індивідуалістичний вимір, тоді як у китайській та російській традиції переважає колективістський спосіб мислення суспільства (Бенедік, 2024, с. 154-155).

Поряд із архетипним образом дому, що уособлює пошук власної ідентичності, у творчості Лесі Українки важливе місце посідає й архетипний образ *долі*, який у різних культурних контекстах набуває особливого символічного звучання. В українській культурній традиції архетипний образ *долі* часто інтерпретується як виправдання пасивної поведінки або як основа для ірраціональних героїчних учинків як у побутових, так і в екстремальних обставинах. Такий спосіб мислення зумовлений

переконанням, що неможливо йти всупереч божій волі та визначеним законам долі (Урись, 2016, с. 97). У китайській філософській традиції близьким за змістом до цього поняття є термін 命运 (*кит. доля, фатум*), який безпосередньо співвідноситься з концептом Небесного мандату (天命, б. д.). Саме у зв'язку з цим перекладацька стратегія вибору лексеми 命运 у китайськомовних інтерпретаціях текстів Лесі Українки набуває особливої значущості, оскільки вона не лише передає ідею зумовленості людського існування, але й занурює український оригінал у ширший контекст китайського культурно-філософського дискурсу. Докладний аналіз таких випадків уживання подано в інтерпретаціях поеми «Вавилонський полон» та поезії «Мій шлях», розглянутих у попередніх розділах.

Сам концепт Небесного мандату, або дослівно *волі Неба*, можна розглядати як функціональний аналог уявлення про божу волю у християнській традиції. У культурному вимірі образ долі підкреслює схильність китайського світогляду до фаталізму. Конфуціанство використовує концепцію Небесного мандату для пояснення природних катастроф, політичних переворотів та соціальних криз, тоді як буддизм, який суттєво вплинув на формування китайського менталітету, закладає у своїй доктрині уявлення про неминучість страждань, пов'язаних із людським існуванням. Вихід зі страждання вбачався лише у звільненні від жаги буття (Бенедік, 2024, с. 155-156).

Отже, лексема 命运 у китайській філософській традиції передає життєву неминучість і визначеність людського існування вищими силами або законами. Саме це значення корелює з архетипним образом *долі* в українському світогляді. Тому у перекладах поезій Лесі Українки «Шлю до тебе малий сей листочок...» (1) та «Хто вам сказав, що я слабка...» (2) перекладачі віддають перевагу саме цій лексемі (命运), акцентуючи на її фаталістичному змісті, який семантично та конотативно збігається з авторським задумом (Бенедік, 2024, с. 155-156):

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник ((1) О. Благініна. 1946; (2) С. Маршак, 153)	Китайськомовний переклад ((1) Лань Мань, 1987; (2) Май Шеньхе, 1962)
<p>(1) Засмутила мене моя доля, Вона мріяв найкращим неволя, (2) Хто вам сказав, що я слабка, що я корюся долі?</p>	<p>На суровую сетую долю, Что мечты заточила в неволю, Кто вам сказал, что я хрупка, Что с долей не боролась?</p>	<p>我不抱怨严峻的命运, 如今我万分沉痛、悲凄 理想也戴上沉重的镣铐 谁对您说我脆弱, 我不跟命运作斗争?</p>

Ще один приклад перекладацької інтерпретації поняття *долі* простежується у китайському перекладі вірша «Надія», здійсненому Ге Баоцюанем. Тут використано лексему 幸运 (*кит.* удача, щастя) для передачі українського слова *доля*:

Оригінал (Леся Українка)	Російськомовний підрядник (1946 ⁸¹)	Китайськомовний переклад (Ге Баоцюань, 1948)
<p>Ні долі, ні волі у мене нема, Зосталася тільки надія одна:</p>	<p>Ни доли, ни воли мне жизнь не дала, Одна лишь, одна мне надежда мила:</p>	<p>生活既没有给我幸运, 也 没有给我自由, 现在我就仅剩下了那唯一 的希望:</p>

⁸¹ Поезія «Надія» відсутня у змісті видання 1946 р., однак її переклад у збірці наявний. Текст цієї версії відрізняється від пізнішого перекладу, здійсненого Звягінцевою. Через редакторську одруківку встановити ім'я перекладача складно [4,151].

У китайській мові ця лексема насамперед позначає несподівані сприятливі обставини, у конотативному значенні переважно асоціюється з позитивним досвідом, раптовим успіхом і задоволенням від нього (幸运, б. д.). В україномовному оригіналі, у початкових строфах поезії Леся Українка зіставляє три ключові поняття: *доля*, *воля* та *надія*. Усі вони загалом мають позитивне забарвлення, однак різняться за характером. Якщо *надія* постає як внутрішня категорія, що не залежить від зовнішніх чинників, то *доля* і *воля* визначаються обставинами поза особистим контролем людини. Саме ця опозиція виразно артикулюється у наведених рядках твору. Відтак у китайському перекладі фатальне поняття *долі*, традиційно закорінене в китайській філософії, замінюється більш м'яким і оптимістичним концептом 幸运, який підкреслює випадковість та непередбачуваність подій.

Таким чином, аналіз перекладів традиційних образів *верби* та *білої первістки* у поезіях Лесі Українки «Хто вам сказав, що я слабка» та «Напровесні» показав, що перекладачі схилилися до стратегії доместикації, прагнучи зробити конотативне наповнення образів доступним для китайського читача. У випадку з образом *верби* було застосовано еквівалентний переклад, що зумовлено частковою спільністю символічних асоціацій цієї рослини в українській та китайській культурах. Натомість образ *білої первістки* трансформувався у «сніжний лотос», який виявився більш зрозумілим і емоційно близьким до китайської традиції.

Дослідження архетипних образів *батьківської хати* та *долі* засвідчило, що їхнє повне відтворення в іншій культурі є проблематичним, адже семантичне та конотативне навантаження цих понять ґрунтується на національно специфічному досвіді й сприймається інакше крізь колективістський світогляд китайського суспільства. Водночас, оскільки зазначені образи належать до універсальних архетипних образів, що функціонують у багатьох культурах світу, перекладачам вдалося частково передати їх значення шляхом використання авторських приміток, еквівалентних відповідників та конотативно багатозначних лексем.

Незважаючи на те, що всі розглянуті китайськомовні переклади є вторинними і значна частина трансформацій виникла ще на рівні підрядників, перекладачам

вдалося зберегти образність текстів і відтворити емоційну атмосферу оригіналів, наблизивши їх до культурного сприйняття китайськомовного реципієнта. При цьому самі перекладацькі модифікації можна розглядати в імагологічному ключі, адже вони стали інструментом інтеграції *іншої* культури у власний літературний простір та відображення української літературної традиції крізь призму китайських уявлень і цінностей.

3.2.3. Імагологічні й рецептивні аспекти перекладу малої прози Лесі Українки китайською

Прозова творчість Лесі Українки є важливим і самобутнім явищем у її літературному доробку, хоч і налічує набагато менший обсяг, аніж поезія та драматургія письменниці. У своїх коротких новелах та фрагментах Леся Українка розкриває психологічні та філософські глибини внутрішнього світу людини крізь призму майстерно обіграної символіки, алюзій та складної емоційної палітри. Прозові твори Лесі Українки написані доволі лаконічно, проте сповнені інтимним, камерним голосом авторки, її пошуком форм та поєднанням поетичного і філософського виміру, де універсальні сюжети подаються крізь призму особистого. Відтак, переклад цієї спадщини української письменниці потребує уваги та подальшого аналізу. Першою та допоки єдиною спробою репрезентації прози Лесі Українки у китайськомовному середовищі стали переклади магістра філології Львівського національного університету імені Івана Франка Чена Мена в рамках вже згадуваного у попередньому розділі проєкту створення «Антології українського та китайського письменництва» (Печарський & Сунь, 2017), приуроченого до 25-ої річниці встановлення дипломатичних зв'язків між Україною та Китаєм. Прикметним є те, що подані в антології переклади прози Лесі Українки («Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами», «Сліпець», «Метелик», «Щастя», «Примара», «Пізно») є єдиними творами поетеси, що були перекладені китайською мовою безпосередньо з першоджерела, а отже, вільними від потенційних нашарувань та перекладацьких трансформацій, які неминуче виникали у процесі вторинних перекладів.

У «Слові перекладача» (Печарський & Сунь, 2017, с.172-181) Чен Мен окреслює свої інтенції як культурного посередника, зазначаючи, що його метою було

познайомити китайськомовного реципієнта з творчістю Лесі Українки, передавши зміст творів доступно, водночас не спотворюючи її авторські інотації. У той же ж час, його передмова виразно демонструє тяжіння до адаптації образу Лесі Українки до китайськомовного рецептивного поля, що зумовлює і певну стереотипізацію письменниці (крізь призму акцентів на героїчному стоїцизмі, патріотизмі та хворобі Лесі Українки). З іншого боку, сам перекладач наголошує на тому, що творчість Лесі Українки навіює йому спогади про Батьківщину, адже вперше з творчістю письменниці Чен Мен познайомився завдяки перекладам Ге Баоцюаня та Мао Дуня у бібліотеці рідного міста Ханьчжун (Печарський & Сунь, 2017, с. 172–181). Така репрезентація постаті Лесі Українки у передмові та загальний вектор перекладацького проекту вказує на певну уніфіковану інтерпретаційну рамку, в межах якої формується рецепція творчості письменниці. Йдеться не тільки про передачу змісту у перекладах обраних творів, але і про відображення української культури через індивідуальну авторську оптику.

Таким чином, важливо провести аналіз перекладів спираючись на імагологічний підхід, що дозволить простежити відтворення образу *іншого* у китайській культурі шляхом наближення тексту та символіки образів до реципієнта. У цьому контексті актуальним буде зосередитись на виявленні глибших семантичних зсувів, опущень або інтерпретацій, що пов'язані із механікою культурного трансферу. У такий спосіб імагологічний та рецептивний підходи працюватимуть у взаємозв'язку, відкриваючи можливість фіксувати заміщення значень та осмислювати їх у ширшому контексті міжкультурної комунікації.

Аналіз перекладів прозових творів Лесі Українки, здійснених Ченом Меном у межах проєкту створення «Антології українського та китайського письменства» дозволив виокремити низку повторюваних стратегій та методів залучених перекладачем. До прикладу, доволі активно залучалась стратегія заміщення як на лексичному, так і на образному рівнях.

Відтак, у перекладі твору «Твої листи завжди пахнуть зів'ялими трояндами», оригінальні прислівники «*невідмінно, невідборонно (нагадують)*», які виражають ідею фатальної неминучості спогадів, що викликає аромат, в перекладі

трансформуються у дієслово «не затримуватись/не лишатись» (кит. 不会保留) (Печарський & Сунь, 2017, с. 183) , зміщуючи акцент на факт ефемерності самого запаху.

Показовими є випадки, коли переклад доволі радикально змінює емоційний реєстр чи риторичну функцію тексту. Так, завершальний рядок твору «*І нехай в'януть білі й рожеві, червоні й блакитні троянди*» трансформовано у «*благослови ці зів'ялі троянди...*» (Печарський & Сунь, 2017, с. 186):

《祝福着枯萎的白色的，粉色的，红色的和蓝色的玫瑰。》

(дослівно з кит. «благослови ці зів'ялі білі, рожеві, червоні та блакитні троянди») (Печарський & Сунь, 2017, с. 187).

Дієслово «благословляти» надає фіналу відтінку прощального прийняття, замість фатального образу оригіналу. Ще більшою мірою символічний образ злиття кохання та смерті у фіналі твору втрачається у фразі «*і нехай над нами в'януть білі троянди*» (Печарський & Сунь, 2017, с. 184), що перекладено більш нейтрально, як:

《让我们放下白色的玫瑰!》

(досл. з кит. «давай покладемо/випустимо з рук білі троянди») (Печарський & Сунь, 2017, с. 185).

Таким чином, символічний образ смерті та почуттів, що лишились в минулому, суттєво нейтралізується у китайськомовному перекладі. Така перекладацька трансформація, ймовірно, зумовлена відмінністю у рецепції концепту смерті в українській і китайській культурах. З огляду на це, така адаптація спрямована на досягнення більшої образної прозорості та емоційної прийнятності для цільової аудиторії.

Іншим випадком міжкультурної адаптації є використання перекладачем методу реномінації для відтворення поняття *божа мрія*, що в оригіналі твору «Щастя» (Печарський & Сунь, 2017, с. 212-219) функціонує як індивідуалізована метафора гармонійного та піднесеного світу:

《*Цвіла Божя мрія...*» (Печарський & Сунь, 2017, с. 212).

《神的恩泽笼罩着大地》 (Печарський & Сунь, 2017, с. 213).

(досл. з кит. «духовна благодать огортала землю»)

Поетична метафора, яка поєднує в собі релігійне та естетичне, передається більш абстрактно та адаптаційно для китайськомовного читача. Таким чином, персоніфікована реалія монотеїстичного Бога та Божої милості, характерного для християнської традиції, що є *іншим* концептом у китайській культурі, замінюється на більш усталене у китайській релігійно-філософській традиції поняття *духовної благодаті*.

Окрім заміни, яка зазвичай нейтралізує або адаптує образи під китайськомовного реципієнта, Чен Мен також користується методом експлікації. До прикладу, у творі «Твої листи завжди пахнуть зів'ялими трояндами», Леся Українка створює образ суперечливого, психологічно напруженого щастя, що одночасно містить у собі і біль, і жаль, і тугу:

«повне якогось різкого, проїнятого жалем і тугою щастя» (Печарський & Сунь, 2017, с. 282).

У перекладі китайською цей емоційно складний оксюморон трансформується у більш раціоналізовану конструкцію:

《它充满了残酷，流露着遗憾和对幸福的向往》 (Печарський & Сунь, 2017, с. 283)

(досл. з кит. «воно (життя) сповнене жорстокості, проявляє жаль та прагнення до щастя»)

Таким чином, перекладач фактично розщеплює складне емоційне переживання на окремі елементи і замість метафоричного оксюморону «різке щастя» ми отримуємо конкретне поняття «жорстокість», що унеможлиблює подвійне прочитання. Розклавши складний образ на кілька послідовних складних компонентів, перекладач адаптував текст для китайськомовного реципієнта, проте знизив естетичну складність та поетичну напруженість самого тексту.

Іншим прикладом застосування експлікації є фрагмент з твору «Сліпець» [1,288-205], в якому оригінальні рядки «не міг дивитись на сонце» у перекладі набувають більш розгорнутого вигляду:

《看不见光线，感受不到一束阳光进入眼帘的感觉》(Печарський & Сунь, 2017, с. 189)

(досл. з кит. «не міг бачити світло й відчутти, як промінь сонця затьмарює очі»)

В даному прикладі імпліцитний зміст оригіналу, де конкретизується тільки загальна ідея нездатності бачити сонце, конкретизується крізь призму візуального та фізичного досвіду (відчуття сонячного променю в очах). За допомогою більш розгорнутої та описової конструкції перекладач орієнтується на забезпечення більш чіткої та емоційної виразності для реципієнта. Таким чином, експлікація будучи засобом семантичного роз'яснення, може трансформувати ще й тональність та ритм художнього тексту.

Чен Мен також доволі часто звертається до методу редукції при перекладі творів Лесі Українки. До прикладу, у творі «Твої листи пахнуть зів'ялими трояндами», в оригіналі двічі повторюється про «легкі, тонкі пахоці» листа. У перекладі китайською, цей образ згадується лише один раз (Печарський & Сунь, 2017, с. 182-183). Аналогічно повтор «се нічого...., се нічого...», у китайськомовному перекладі подається одноразово, як: 《这不算什么。。。》(Печарський & Сунь, 2017, с. 184-185). Такий підхід, очевидно, зумовлений прагненням до природності мовлення у китайському синтаксисі, якому не так притаманна подібна тавтологія. Тут, опущення повторів є формою стилістичної адаптації, яка забезпечує кращу ритмічну організацію тексту для реципієнта.

Іншим цікавим прикладом є редукція культурної реалії: у «Сліпці» Леся Українка згадує календарну етнографічну деталь, пов'язану з народною уявою про найкоротші ночі перед святом Петра («темні, непрозорі нічки-петрівочки») (Печарський & Сунь, 2017, с. 198). Китайською мовою цю реалію було опущено:

《行走在黑暗之中，听到夜莺。。。》(Печарський & Сунь, 2017, с. 199)

(досл. з кит. «йдуци у темряві, слухав солов'я»)

І хоч така адаптація зумовлена тим, що ця реалія не є зчитуваною для китайськомовного культурного простору, проте повне її усунення призвело до втрати художньої конкретики та символіки. У цьому випадку доцільніше б було вжити

описовий переклад або ж вдатись до коментаря, що дозволило б зберегти етнографічний шар тексту, не порушуючи при цьому цілісності сприйняття перекладу.

Отже, переклади прозових творів Лесі Українки, виконані Ченом Менем, були першою спробою системного відтворення її малої прози у китайськомовному літературному просторі, адаптуючи її символіку, наративні моделі та структуру до очікувань цільової аудиторії. З огляду на те, що робота виконувалась у межах магістерського дослідницького проєкту за підтримки наставників, переклади мали низку семантичних неточностей та адаптативних спрощень. Це свідчить про об'єктивні труднощі у передачі глибинних пластів україномовного оригіналу. Водночас на рецептивному та імагологічному рівнях ці переклади можна вважати доволі успішною моделлю первинної інтерпретації, так як вони передають ключові теми, мотиви та образи прозових творів Лесі Українки, і є зрозумілими для китайськомовного реципієнта. Проаналізовані переклади та наведені приклади демонструють орієнтацію перекладача на цільову аудиторію, що проявляється у тяжінні до доместикації та культурної адаптації тексту. Часто зустрічаються стратегії експлікації, заміщення, редукції, що полегшує сприйняття українських творів китайськомовними читачами, проте призводить до значної нейтралізації поетичної образності та унікального стилю Лесі Українки.

Таким чином, згідно з положенням гештальт-теорії, яка наголошує на важливості збереження цілісності сприйняття твору, проаналізовані у цьому підрозділі переклади прозових творів Лесі Українки демонструють, що надмірне вживання стратегії доместикації (або ж форенізації) впливає на переклад, істотно знижуючи його якість та частково спричиняє втрату цілісності тексту або його ідейного задуму. З іншого боку, хоч переклади Чена Мена не є бездоганними, з точки зору передачі художньо-сміслових особливостей оригіналу, вони все ж виконують важливу функцію первинної рецепції та демонструють особливості механіки культурного трансферу. Зрештою, сама наявність первинних перекладів прозової творчості Лесі Українки китайською мовою свідчить про позитивну динаміку рецепції української літератури у Китаї та відкриває перспективи для подальшої

перекладацької та наукової роботи, зокрема за умови міжкультурної співпраці між українськими та китайськими перекладачами.

Висновки до розділу III

У третьому розділі дослідження було здійснено комплексний аналіз перекладів драматичної поеми Лесі Українки «Вавилонський полон», окремих поезій та малої прози письменниці китайською мовою. Дослідження охопило як найперший переклад поетичного твору Лесі Українки китайською мовою (виконаний Мао Дунем у 1920-х рр. за допомоги англomовного підрядника), так і сучасніші спроби відтворення її поезії та прози (переклади Ге Баоцюаня, Лі Хая, Ланя Маня та Чена Мена). Аналіз було проведено з урахуванням *імагологічного виміру* перекладу та із застосуванням *методологій культурного трансферу, рецептивної естетики й гештальт-теорії*, що дозволило комплексно оцінити мовні рішення перекладачів та їх роль у міжкультурному діалозі. Основну увагу було приділено виявленню культурних трансформацій, образів у цих перекладах, механізмам *доместикації* та *форенізації*, специфіці відтворення фразеологізмів та релігійної лексики, а також передачі архетипних та традиційних образів україномовного оригіналу китайською мовою.

Аналіз перекладу драматичної поеми «Вавилонський полон» продемонстрував ефективність перекладацького посередництва у контексті культурного трансферу. Мао Дунь, спираючись на англomовний підрядник, успішно адаптував біблійні та релігійні інтертекстуальні зв'язки оригіналу до нового культурного середовища. Свідомий вибір перекладачем нової літературної мови *байхуа*, замість архаїзованого тексту з одного боку зробило текст доступнішим для ширшої аудиторії китайськомовних реципієнтів, проте водночас, переклад зберігав свою стилістичну рівновагу та цілісність образів й ідей оригіналу. Мао Дунь балансував між розмовною основою викладу та поодинокими вставками класичної мови *веньянь*, які сприяли підтримці високого біблійного регістру тексту. Це зберегло філософсько-емоційне ядро, незважаючи на суттєві мовно-культурні відмінності між україномовним оригіналом та китайським культурним контекстом. За допомогою застосування імагологічного підходу, було виявлено, що крізь низку культурно-маркованих

адаптацій перекладач вдало репрезентує *інші* релігійні реалії крізь призму традиційних уявлень китайської культури, зберігаючи при цьому ідейно-сміслову структуру твору, проте й відповідаючи на рецепційні очікування китайськомовної аудиторії. За допомогою поєднання стратегій *доместикації*, помірної *форенізації* та точковим використанням методу *реномінації*, там, де важливо було відтворити не тільки суть, але і емоційний відгук реципієнта, переклад Мао Дуня успішно відтворив семантико-стилістичні особливості «Вавилонського полону». Зокрема, трансформуючи фразеологізми та релігійну лексику, було застосовано калькування та підбір аналогів, контекстуальні заміни, лінгвокультурні адаптації та описові конструкції. Така варіативність стратегій перекладу та його методів дала змогу зберегти ключове смислове й емоційне навантаження стійких виразів оригіналу та індивідуальний стиль Лесі Українки. Окрім цього, перекладач зміг адекватно інтегрувати текст української драми у китайський літературний дискурс та зберегти окремі елементи *іншості* (біблійні мотиви, піднесеність реєстру) задля передачі семантичного та конотативного ядра оригіналу.

Дослідження перекладів поезії Лесі Українки китайською мовою (у перекладах Ге Баоцюаня, Лі Хая, Ланя Маня) виявило тенденцію до переважної *доместикації*, як провідної стратегії перекладу. Усі переклади було виконано за допомогою російськомовного підрядника, проте перекладачі тяжіли до свідомої адаптації поетичних творів до культурного коду китайськомовного читача. Синтаксичні та лексичні трансформації у китайськомовних версіях підкреслюють колективістський світогляд і естетичні уподобання китайської аудиторії. Зокрема, під час перекладу до тексту активно вводились китайські фразеологічні одиниці *чен'юї* та реалії для більшої інтеграції у інтелектуальний лексикон реципієнтів. Це допомогло підкреслити емоційний тон оригіналу поезій крізь призму характерних у китайській культурі метафор та образів. Навіть враховуючи аспект вторинності перекладу, китайськомовні адаптації зберігають романтичну образність, спільну для української та китайської літературних традицій.

Окремо було проаналізовано перекладацькі рішення щодо адаптації традиційних та архетипних образів у поезіях. Традиційні образи було здебільшого

доместиковано (образ *білої первістки* перетворено на *сніжний лотос*) задля збереження емоційно-символічного впливу образу для реципієнта. Деякі образи вдалось передати прямим еквівалентом, виходячи зі спільних символічних асоціацій як в українській, так і у китайській культурах (образ *верби*). Аналіз відтворення архетипних образів у свою чергу продемонстрував утруднення адекватної та повної їх передачі у китайській мові. Їх семантичне та конотативне навантаження суттєво змінювалось крізь призму колективістського світогляду китайського суспільства. При цьому для часткової передачі цих образів, перекладачі вдавались до різноманітних стратегій та тактик: авторські примітки, описові перифрази, підбір близьких за змістом слів. Подібні модифікації все ж дозволили зберегти загальну образність та фрагментарно донести до китайськомовного реципієнта сутність українського культурного колориту. Важливо зазначити, що з точки зору *імагологічного підходу*, перекладацькі трансформації стали засобом успішної інтеграції української літературної традиції в контекст китайського культурного простору. Навіть попри вторинність перекладів, українська культура була представлена китайськомовному реципієнту крізь вже знайомі йому образи, при цьому не втрачаючи своєї самобутності.

Важливим сегментом практичного аналізу розділу стали сучасні спроби перекладу малої прозової спадщини Лесі Українки (у виконанні Чена Мена). Переклади були виконані у рамках академічного проекту в Україні і вперше без посередництва іншомовних підрядників. У процесі дослідження, було встановлено, що перекладач адаптував символіку, наративні моделі та стилістичні особливості прози письменниці під очікування китайськомовної аудиторії. Відтак, у перекладах спостерігається низка смислових неточностей та спрощень, часта нейтралізація культурно-специфічних деталей, що свідчить про об'єктивні труднощі передачі глибинних пластів змісту та підтекстів, властивих прозі Лесі Українки китайською мовою. Надмірне застосування стратегії *доместикації* (спрощення реалій, експлікація складних метафор, тощо) призвело до часткової втрати унікального стилю та поетичності оригіналу, проте полегшило сприйняття самого тексту. З огляду на гештальт-теорію, подібна диспропорція у бік *доместикації* порушила цілісність

художнього образу (читач отримав зрозумілий, проте позбавлений багатовимірності текст). Водночас, з рецептивної точки зору, переклади Чена Мена успішно виконують функцію первинного ознайомлення китайської аудиторії з малою прозою Лесі Українки, аз огляду на міжкультурну комунікацію, ці переклади несуть важливе значення для розвитку українсько-китайського літературного діалогу. Таким чином, сам факт появи сучасних первинних перекладів Лесі Українки китайською мовою свідчить про позитивну динаміку рецепції української літератури у Китаї, що відкриває перспективи для подальшої, тіснішої співпраці у подібних перекладацьких проєктах, з активнішим залученням українських фахівців задля глибшого відтворення образності та стилістичної самобутності української літератури.

ВИСНОВКИ

У дисертації було здійснено комплексне дослідження відтворення ліричного суб'єкту у китайськомовних перекладах творів Лесі Українки в імагологічному вимірі, що дозволило нам простежити закономірності формування її образу у китайському культурному просторі та визначити механізми міжкультурної трансформації перекладів поетичного тексту. Застосування міждисциплінарної методології, яка поєднала імагологічний аналіз з теорією культурного трансферу, гештальт-теорією, рецептивною естетикою та інтертекстуальними студіями, дало змогу розглянути переклад як багаторівневий акт культурної комунікації, у якому взаємодіють автор, перекладач та реципієнт.

В результаті виконання поставлених на початку дисертаційного дослідження завдань було досягнуто наступних науково обґрунтованих висновків:

1. Теоретико-методологічний аналіз довів, що сучасна літературознавча та перекладознавча компаративістика виходить за рамки традиційного текстуального підходу, розглядаючи переклад як феномен культурного посередництва. Імагологічний підхід, закладений у класичній французькій школі компаративістики (Ж.-М. Карре, М.-Ф. Гюйар) і розвинений у працях Д.-А. Пажо, Г. Дизерінка, Й. Лірсена, став інструментом для аналізу перекладу як процесу репрезентації *іншого*. У поєднанні з гештальт-теорією він дозволив оцінити ступінь збереження цілісності художнього твору у перекладах, а теорія культурного трансферу допомогла простежити як соціокультурні фактори, історичні контексти та ідеологічні впливи модифікували сприйняття творчості Лесі Українки у китайськомовному середовищі. Застосування рецептивної естетики забезпечило розгляд перекладу як взаємодії з очікуванням цільової аудиторії. Інтертекстуальний аналіз дав змогу виявити рівень міжкультурної адаптації тексту та шляхи її сприяння появі нових смислів та асоціативних зав'язків у процесі рецепції.

2. Реконструкція основних етапів входження творчості Лесі Українки у китайськомовний літературний дискурс засвідчила динамічний характер її рецепції, що розвивалась від ідеологічно детермінованого сприйняття її образу, до більш

естетико-філософського осмислення. Перші переклади на початку ХХ ст. відображали домінування ідей боротьби, визвольного руху, революційного пафосу, що відповідало культурно-політичним нормативам китайського суспільства постреволюційної доби. У середині ХХ ст. під впливом радянського дискурсу у китайському рецептивному полі утверджується клішований образ Лесі Українки, як «жінки-борчині». Пізніше, наприкінці ХХ ст. відбувається зрушення акцентів рецепції української поетеси. Китайські перекладачі та літературознавці починають звертатись до філософської, інтимної та пейзажної лірики Лесі Українки. На початку ХХІ ст. з'являються перші первинні китайськомовні переклади Лесі Українки, що знаменує новий етап рецепції української поетеси з точки зору інтелектуальної глибини, національної особливості та гендерних студій.

3.У контексті дослідження рецепції Лесі Українки у китайському літературному просторі, було проведено порівняльний аналіз рецепції Лесі Українки та Цю Цзінь, що дало змогу виявити символічну та образну паралелі між двома культурними моделями жіночого героїзму. У контексті китайськомовної рецепції образ Лесі Українки формувався з опорою на архетипові моделі, представлені постаттю Цю Цзінь. Обидві авторки уособлювали ідеї внутрішньої сили, національної гідності, духовного спротиву, жертвовності та етичного стоїцизму. Це сприймалось як інтеркультурна асоціація, яка поглибила розуміння Лесі Українки в китайській традиції та сприяла формуванню феміністичної рецепції її творчості. З огляду на зростання популярності гендерних студій у сучасному Китаї, таке зіставлення підкреслило актуальність проблематики жіночої емансипації та вплинуло на сучасні інтерпретації образу української поетеси. Таким чином, Леся Українка утвердилася у китайському літературному просторі як носій універсальних ідеалів свободи та лояльності.

4.У процесі текстуального аналізу поезій Лесі Українки та Цю Цзінь, було виявлено спільні лейтмотиви та образи (*меч, кров, сльози, стихія, сум за батьківщиною*). Відтак, китайськомовні переклади Лесі Українки відображали свідому інтеграцію цих образів у китайськомовне суспільство крізь призму поетичного коду Цю Цзінь.

5.Компаративний аналіз китайськомовних перекладів поетичних і прозових творів Лесі Українки засвідчив, що перекладацькі стратегії визначались як мовними чинниками, так і прагненням адаптувати естетику оригіналу до китайського культурного коду. Переклади Мао Дуня, виконані на основі англомовного підрядника, продемонстрували, як поєднання елементів розмовної мови *байхуа* та класичної китайської мови *веньянь* забезпечило баланс між доступністю тексту й збереженням високого біблійного реєстру. Подальші переклади Ге Баоцюаня, Лі Хая та Ланя Маня продемонстрували серед китайських перекладачів тенденцію до доместикації тексту. Перекладачі активно інтегрували елементи китайської поезики (*雪蓮(сніжний лотос)*, *乌云(темні хмари)*) у текст, вводили образи та реалії китайської культури (*博爱(загальна любов)*, *神将(святий полководець)*), наближаючи тим самим зміст до рецептивного горизонту, при цьому, у деяких випадках, частково нейтралізуючи культурну особливість тексту. Проте ці переклади зберігали ліризм, емоційність та філософську глибин українських поезій, забезпечуючи цілісність їх образної системи.

Сучасні переклади малої прози здійснені Ченом Меном стали новим етапом прямої міжмовної взаємодії без використання посередницьких мов. Попри певні спрощення, експлікацію та надмірне використання доместикації (*神的恩泽(Божа мрія)*), ці переклади виконують важливу комунікативну функцію первинного ознайомлення китайськомовного реципієнта з прозою української авторки. Таким чином, це заклало перспективу подальшої інтенсифікації перекладу художніх творів з української на китайську та навпаки.

6.Систематизація перекладацьких рішень щодо фразеологізмів, біблійних ремінісценцій, реалій, традиційних та архетипних образів продемонструвала певні закономірності. Безеквівалентні одиниці, пов'язані з матеріальною та інституційною культурою (*巴比伦(Вавилон)*, *耶路撒冷(Єрусалим)*, *伊利柴尔(Елеазар)*), передавались переважно через транскрипцію, що відповідає стратегії форенізації та дозволяє зберегти етнокультурну специфіку. У випадку концептуальних культурних лакун перекладачі вдавались до описових конструкцій, калькування або підбору функціональних відповідників із китайської традиції, що забезпечує читабельність,

але може розмивати національний колорит (末日审判(Судний день), 打断锁链 (розірвати кайдани, 狂狷的心(лихе серце)). Текстовий аналіз виявив труднощі при передачі архетипних образів (батьківська хата (农舍), доля (命运, 幸运)), оскільки їхні смислові поля суттєво відрізняються у колективістському світогляді. За допомогою гештальт-теорії було визначено, що збереження образної цілісності оригіналу потребує диференційованого застосування перекладацьких методів і врахування емоційно-символічного навантаження кожного образу.

7.Проведений аналіз підтвердив, що переклад творчості Лесі Українки китайською є насамперед процесом культурного акту, у якому відбувається переосмислення національних образів і символів крізь призму *іншої* традиції. Імагологічний вимір дослідження дав змогу детально окреслити формування образу української поетеси у китайськомовному рецептивному полі, що має характер культурного синтезу, у якому взаємодіють універсальні цінності та локальні семантичні структури. Результати дослідження дозволили окреслити переклад як форму культурного діалогу, з збереженням авторської інтенції та її трансформації відповідно до естетичних і ментальних координат *іншої* культури.

Отже, дисертаційне дослідження підвередило гіпотезу щодо того, що імагологічний аналіз перекладу є ефективним інструментом вивчення міжкультурної динаміки та репрезентації національної та культурної ідентичності. Переклади творів Лесі Українки китайською мовою постають свідченням взаємопроникнення культур, що ґрунтується на принципах діалогу, інтерпретації та творчої адаптації. Вони демонструють той факт, що попри значні перекладацькі трансформації, творчість та образна система Лесі Українки зберігає здатність викликати емоційний та філософський відгук у представників китайськомовного середовища.

Таким чином, проведене дослідження комплексно окреслює місце перекладів Лесі Українки у системі українсько-китайських літературних зв'язків і формує методологічну основу для подальших студій у сфері компаративного перекладознавства. Зроблені узагальнення дозволяють розглядати досвід перекладу та рецепції творчості Лесі Українки як репрезентативний приклад культурного

діалогу, у якому поєднуються перекладацькі, історико-літературні та імагологічні чинники. Практичне значення проведеного аналізу полягає у глибшому розумінні культурних процесів, що відбуваються під час перекладу літературних творів. Надалі доцільно буде розглянути подальшу стимуляцію перекладів Лесі Українки китайською, з метою активнішого залучення китайськомовних реципієнтів до подібних проєктів та збільшення корпусу перекладів творів Лесі Українки китайською. Окрім цього, перспективним напрямом подальших досліджень є вивчення новітніх китайськомовних перекладів української поезії та компаративний, поліметодологічний аналіз сучасних рецепцій українських авторів у китайському культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беллер, М. (2011). Сприйняття, образ, імагологія (Г. Стембковська, Пер.). У Д. С. Наливайко (Ред.), *Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми* (Ч. 2, с. 376–381). ВД «Стилос». <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/bitstream/123456789/3403/1/2011-Comparativ-2-449.pdf>
2. Бенедік, К. Ю. (2024). Варіативність перекладацьких інтерпретацій поезії «Мій шлях» Лесі Українки китайською мовою: імагологічний аспект. *Китаєзнавчі дослідження*, (2), 30–43. <https://doi.org/10.51198/chinesest2024.02.030>
3. Бенедік, К. Ю. (2025). Специфіка відтворення українських традиційних та архетипних образів у китайськомовних перекладах поезій Лесі Українки. *Вісник науки та освіти. Філологія*, 1(31), 147–161. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-1\(31\)-147-161](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-1(31)-147-161)
4. Бенедік, К. Ю., & Воробей, О. С. (2022). Специфіка відтворення релігійної лексики китайською мовою в перекладі поеми Лесі Українки «Вавилонський полон». *Китаєзнавчі дослідження*, (2), 79–89. <https://doi.org/10.51198/chinesest2022.02.079>
5. Бенедік, К. Ю., & Воробей, О. С. (2023). Формування образу Лесі Українки в китайськомовному літературному просторі: психолінгвістичні та соціокультурні особливості взаємодії між автором і перекладачем. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література*, (1), 50–55. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_Sm_2023_1_10
6. Ботвінкін, Ю. В. (2016). Лісова пісня (мовою гінді) / Леся Українка. ВПЦ «Київський університет».
7. Бровко, О. О. (2012). *Основи компаративістики: навч.-метод. посіб.* Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка».
8. Будний, В. (2007). Зіставно-типологічний підхід у літературній компаративістиці. У *Теорія літератури, компаративістики, україністики*:

- збірник наукових праць (*Studia methodologica*; вип. 19) (с. 342–353). Підручники і посібники.
9. Веллек, Р. (2009). Криза компаративістики. У Д. Наливайко (Ред.), *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія* (с. 112–124). Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». <https://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Suchasna.pdf>
 10. Воробей, О. (2021). *Театральне мистецтво Китаю: історичний екскурс*. Гельветика.
 11. Воробей, О. С. (2021). Китайськомовні переклади творів Лесі Українки. У Н. О. Даниленко (Ред.), *Леся Українка у світі перекладу (вибрані переклади європейськими та східними мовами): навчальний посібник* (с. 278–284). Київ.
 12. Гундорова, Т. І. (2023). *Леся Українка: книги Сивілли* (Серія «Гордість нації»). Vivat.
 13. Ге Баоцюань. (1987). Українська література в Китаї (І. Чирка, Пер.). *Всесвіт*, (8), 139–140.
 14. Дизерінк, Г. (2011). Імагологія та питання етнічної ідентичності (І. Олійник, Пер.). У Д. С. Наливайко (Ред.), *Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми* (Ч. 2, с. 382–395). ВД «Стилос». <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/bitstream/123456789/3403/1/2011-Comparativ-2-449.pdf>
 15. Драгоманов, М. П. (б. д.). *Розвідки про українську народню словесність і письменство* (Т. 1). <https://lib.in.ua/111608-rozvidky-myhajla-dragomanova-pro-ukrainsku-narodniu-slovesnist-i-pysmenstvo-tom-1/>
 16. Ель Тахраві, Б. Б., & Манакін, В. М. (2020). Особливості перекладу реалій. *Вісник наукового студентського товариства Донецького національного університету ім. В. Стуса*, (12), 232–236.
 17. Забужко, О. (2018). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Комора.

18. Іовхімчук, Н. В. (2012). Мовний образ хати в українських народних піснях. *У Семантика мови і тексту: матеріали XI Міжнародної конференції (м. Івано-Франківськ, 26–28 вересня 2012 р.)* (с. 178–184). Івано-Франківськ.
19. Ісаєва, Н. (2002). Основні тенденції розвитку порівняльного літературознавства в Китаї. У Р. Т. Гром'як & І. В. Папуша (Упоряд.), *Літературознавча компаративістика: навчальний посібник* (с. 151–177). Редакційно-видавничий відділ ТДПУ. https://shron1.chtyvo.org.ua/Papusha_Ihor/Literaturoznavcha_komparatyvistyka.pdf
20. Йом-Кіпур. (2018–2025). У А. М. Киридон (Ред.), *Велика українська енциклопедія*. ДНУ «Енциклопедичне видавництво». <https://vue.gov.ua/Йом-Кіпур>
21. Кіктенко, В. О. (2019). «Піднебесна» Чжао Тін'яна: філософський погляд на світовий порядок. *Китаєзнавчі дослідження*, (1), 11–19. <https://chinese-studies.com.ua/en/Archive/2019/1/4>
22. Копильна, О. М. (2018). Інтермедіальність як проблема перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 4(37), 159–161. https://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v37/part_4/47.pdf
23. Костомаров, Н. И. (1861). Две русские народности. *Основа*, (3), 33–80. <https://litopys.org.ua/kostomar/kos38.htm>
24. Лановик, М. Б. (2006). *Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції*. Редакційно-видавничий відділ ТНПУ.
25. Лановик, М. Б. (2009). Інтертекстуальність як перекладознавча проблема в системі деконструктивізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*, (7), 145–155. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2009_7_18
26. Леся Українка. (1946). *Избранное* (П. Антокольский, М. Бажан, Ал. Дейч, & Вл. Россельс, Ред.). ОГИЗ.
27. Леся Українка. (1950). *Стихотворения. Поэмы* (Т. 1; Ал. Дейч, Ред.). Государственное издательство художественной литературы.
28. Леся Українка. (1951). *Избранные произведения* (Ал. Дейч, Ред.). Ленинград.

29. Леся Українка. (1953). *Стихи и поэмы* (Ал. Дейч, Ред.). Гослитиздат.
30. Леся Українка. (1971). *На Крыльях Песен* (Ал. Дейч, Ред.). Правда.
31. Леся Українка. (1976). *Зібрання творів: у 12 т. Т. 3: Драматичні твори (1896-1906)* (Є. С. Шабліовський та ін., Редкол.). Наукова думка.
32. Леся Українка. (1984). *Избранное* (Ал. Дейч, Ред.). Правда.
33. Леся Українка. (1988). *Зоряне небо* (І. О. Денисюк, Ред.). Каменяр.
34. Лещенко, Г. А. (2011). Художній переклад і перекладознавча компаративістика: кореляція понять. *Нова філологія*, (43), 89–93. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2011_43_17
35. Лі, Я. (2024). *Лакунарність у китайсько-українських літературних перекладах* [Дис. д-ра філос., Київський національний університет імені Тараса Шевченка].
36. Лірсен, Дж. (2011). Імагологія: історія і метод (Г. Стембковська, Пер.). У Д. С. Наливайко (Ред.), *Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми* (Ч. 2, с. 362–375). ВД «Стилос». <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/bitstream/123456789/3403/1/2011-Comparativ-2-449.pdf>
37. Лісовий, В. (б. д.). Герменевтика. У *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-29338>
38. Луцький, І. М. (2010). Християнський соціалізм у федералістських поглядах кирило-мефодіївців і Т. Г. Шевченка. У І. М. Луцький (Ред.), *Християнство як світоглядне джерело української держави і права: монографія* (с. 238–283).
39. Мірчук, І. (1942). Світогляд українського народу. Спроба характеристики. *Науковий збірник Українського університету в Празі*, 3, 225–243.
40. Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: Деконструкція прочитань*. Кондор.
41. Мурашевич, К. Г. (2009). Оновлення ідейно-художніх пошуків: Нові теми та форми китайської поезії "4 травня". *Сходознавство*, (48), 136–151. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhodoz_2009_48_14

42. Мурашевич, К. Г. (2010). Жанрові особливості ранньої поезії Се Бінсін (1900–1999). *Сходознавство*, (51), 94–108. <http://jnas.nbuiv.gov.ua/article/UJRN-0000298751>
43. Мурашевич, К. Г. (2011). *Художньо-естетичний феномен поезії «4 травня» в китайській літературі поч. ХХ ст.* [Дис. канд. філол. наук, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка].
44. Мурашевич, К. Г. (2012). Китайський вільний вірш поч. ХХ ст.: Особливості змін у жанровій та стильовій парадигмах. *Сходознавство*, (57-58), 74–84. <https://doi.org/10.15407/skhodoznavstvo2012.57-58.074>
45. Наливайко, Д. (2007). Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції. *Слово і час*, (5).
46. Наливайко, Д. С. (2007). *Компаративістика й історія літератури* (Серія «Університетські лекції»). Акта.
47. Наливайко, Д. С. та ін. (2009). *Національні варіанти літературної компаративістики: монографія*. Стилос.
48. Нос, Н. М. (2021). Поетичний синтаксис Лесі Українки. У *Матеріали всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ідеологія національної аристократії на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки»: збірник наукових праць* (с. 188–193). Львів.
49. Нямец, А. Е. (2001). *Традиционные сюжеты, образы, мотивы*. Рута.
50. Овчаренко, А. В., & Ларікова, Л. А. (2024). Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті. *Культурологічний альманах*, (2), 402–407. <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/418/394>
51. Огнева, О. Д. (1993). «Канон фенлю і особистий шлях Лесі Українки». *Східний світ*, (2), 94–100.
52. Онищенко, Ю. (2020). Образи сонця, зорі та місяця у творчості С. Васильченка. *Лінгвостилістичні студії*, (13), 121–127. <https://doi.org/10.29038/2413-0923-2020-13-121-127>

53. Пажо, Д.-А. (2011). Від культурних кліше до імажинарного (В. Баняс, Пер.). У Д. С. Наливайко (Ред.), *Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми* (Ч. 2, с. 396–430). ВД «Стилос». <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/bitstream/123456789/3403/1/2011-Comparativ-2-449.pdf>
54. Печарський, А., & Кевень, С. (Ред.). (2017). *Антологія українського та китайського письменства: перекладацькі інновації у львівській «Alma mater» (до 25-ї річниці встановлення дипломатичних відносин між Україною та Китаєм)*. ЛНУ імені Івана Франка.
55. Приходько, В. Б. (2022). Художній переклад та літературна компаративістика. *Академічні студії. Серія: Гуманітарні науки*, (1), 284–289. <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2022.1.44>
56. Прокопенко, А. В. (Уклад.). (2018). *Історія перекладу та перекладацької думки: Англія, Німеччина, Америка, Україна: конспект лекцій*. Сумський державний університет.
57. Пухнер, М. (2022). *Писаний світ: як література формує історію цивілізації*. Темпора.
58. Ребрій, О., & Сиса, Я. (2022). Національні стереотипи як проблема перекладу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*, (95), 44–51. <https://doi.org/10.26565/2786-5312-2022-95-06>
59. Ремак, Г. Г. (2009). Порівняльне літературознавство — її визначення та функції. У Д. С. Наливайко (Ред.), *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія* (с. 44–58). Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». <http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Suchasna.pdf>
60. Ролінг, Дж. К. (2002). *Гаррі Поттер і філософський камінь* (В. Морозов, Пер.). А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
61. Рябчук, О. В., & Шмідт, Д. П. (2022). Власні назви як лексичний маркер стратегій доместикації та форенізації. *Вчені записки ТНУ імені В. І.*

- Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 33(72, № 1, ч. 2), 113–117. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.1-2/19>
62. Савчук, Г. О. (2019). «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, (81), 15–18. <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/14082>
63. Сбітнева, Л. (2023). Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 1(2 (104)). <https://doi.org/10.18523/kmhj249196.2021-8.121-145>
64. Сиваченко, Г. (2019). Культурний трансфер – нова методологія компаративістики. *Слово і Час*, (3), 71–81. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.03.71-81>
65. Сиваченко, Г. М. (Ред.). (2020). *Методології сучасної літературної компаративістики: збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ.
66. Снісаревська, А. (2015). Українські символіобрази у народопоетичній творчості. *Наука. Освіта. Молодь*, (2), 125–127. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2015_2/42.pdf
67. Тетеріна, О. Б. (2020). Компаративістська модель І. Качуровського: між генетико-контактологією і типологією. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(70, Issue 235), 44–48. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2020-235VIII70-11>
68. Троян, С. С. (2013). Постколоніальні студії Е. Саїда у контексті «постмодерністського виклику». *Наукові записки. Серія: Історичні науки*, (18), 74–80.
69. Турпак, Н. (2019). Внесок Сергія Кримського в українську філософію етнокультури. *Українознавство*, (29), 164–176. [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(72\).2019.177119](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(72).2019.177119)
70. Українка, Л. (1892). *На крилах пісень*. З друк. Т-ва імени Шевченка.
71. Українка, Л. (1940). *Избранные стихи* (Я. Городской, Ред.). Держлітвидав.

72. Українка, Л. (1975). *Зібрання творів: у 12 т. Т. 1: Поезії* (Є. С. Шабліовський та ін., Редкол.; Н. О. Вишнеvsька, Упоряд.). Наукова думка.
73. Українська Шекспіріана на Заході. (1990). (Яр Славутич, Упоряд.). Українське Шекспірівське товариство.
74. Урись, Т. Ю. (2016). Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*, (1), 96–100. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_1_21
75. Франко, І. (1981). Леся Українка. *Зібрання творів: у 50 т. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899)* (с. 254–274). Наукова думка.
76. Франко, І. Я. (1897). *Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман: розвідка*. З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка.
77. Франчук, М. (2013). Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології. *Житомирські літературознавчі студії*, (7), 152–157.
78. Хоміцька, О., & Мунді, С. (2017). Леся Українка: вибрані поезії та листи (арабською мовою). Дар аль-Ейн.
79. Чжу, Х., & Хе, Ж. (1994). Леся Українка в Китаї. *Всесвіт*, (3), 162–164.
80. Шаян, В. (1987). Праці про Лесю Українку (перша, друга й третя). *У Віра предків наших* (с. 606–701). Гамільтон, Канада.
81. Янів, В. (1965). Проблема психологічного окциденталізму України. *Визвольний шлях*, (Кн. 10), 1042–1051.
82. Янів, В. (1993). *Нариси до історії української етнопсихології: зб. праць* (М. Шафовал, Упоряд.). Сісеро.
83. Яусс, Г. Р. (2009). Рецептивна естетика і літературна комунікація (Я. Цимбал, Пер.). У Д. С. Наливайко (Ред.), *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія* (с. 178–194). Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». <http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Suchasna.pdf>
84. Bailey, P. J. (2007). *Gender and education in China: gender discourses and women's schooling in the early twentieth century*. Taylor & Francis e-

- Library. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134142569_A24930074/preview-9781134142569_A24930074.pdf
85. Bassnett, S. (2002). *Translation studies* (3rd ed.). Routledge.
86. Bechhofer, C. E. (1916). The Babylonian Captivity by Lesya Ukrainka. *Y Five Russian plays with one from the Ukrainian* (pp. 153–173). E. P. Dutton & Company. https://en.wikisource.org/wiki/Five_Russian_plays_with_one_from_the_Ukrainian
87. Bishop, T. P. (1761). *Hau Kiou Chooan or the Pleasing History: A translation from the Chinese Language*. Dodsley in Pall-Mall.
88. Brunetière, F. (1895). Le cosmopolitisme et la littérature nationale. *Revue des Deux Mondes*, 131, 621–637.
89. Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces* (2nd ed.). Princeton University Press.
90. Dai, J. (1995). Invisible women: Contemporary Chinese cinema and women's film. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 3(1), 255–280. <https://doi.org/10.1215/10679847-3-1-255>
91. Doorslaer, L. van, Flynn, P., & Leerssen, J. (Eds.). (2016). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/btl.119>
92. Duthille, R. (2022). Cultural Transfer Theory and Exchanges between Britain and the Baltic in the Eighteenth Century. *Y Medien der Aufklärung – Aufklärung der Medien: Die baltische Aufklärung im europäischen Kontext* (pp. 303–316). De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110774399-018>
93. Enani, M. M. (2005). *Theories of Comparative Literature*. Cairo. <https://maenglishsite.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/theories-of-comp-lit.pdf>
94. Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Presses universitaires de France.

95. Espagne, M., & Werner, M. (1987). La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 42(4), 969–992. <https://doi.org/10.3406/ahess.1987.283428>
96. Étiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée*. Gallimard.
97. Farahzad, F. (1998). A Gestalt Approach to Manipulation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 6(2), 153–158. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1998.9961332>
98. Fraser, C. (2020). Mohism. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 ed.). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/mohism/>
99. Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Éditions du Seuil.
100. Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
101. Grimm, J. (1819). *Deutsche Grammatik* (Bd. 1). Dieterichsche Buchhandlung.
102. Guyard, M.-F. (1978). *La littérature comparée* (6e éd.). Presses universitaires de France.
103. Hao, Y. (2020). Feng Zhi's new poem Snake and modern artistic consciousness. *Proceedings of the 2020 International Conference on Social Sciences and Social Phenomena (ICSSSP2020)*, 1–4. http://proceedings-online.com/proceedings_series/SH-SOCIALS/ICSSSP2020/emsse09201.pdf
104. Hawthorn, J. (2000). *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (4th ed.). Arnold; Oxford University Press.
105. Herder, J. G. (1792). *Zerstreute Blätter: Vierte Sammlung*. Carl Wilhelm Ettinger.
106. Herder, J. G. (2024). *Ideas for the Philosophy of the History of Mankind* (G. M. Moore, Trans.). Princeton University Press.
107. Hershatter, G. (2007). *Women in China's long twentieth century*. University of California Press. https://escholarship.org/content/qt12h450zf/qt12h450zf_noSplash_253d8625898f0d8fb5476a96aea27977.pdf

108. Honig, E., & Hershatter, G. (1988). *Chinese women in the 1980s*. Stanford University Press.
109. Isaieva, N., & Vorobei, O. (2021). "Lesia Ukrainka and Qiu Jin: The confluence of their poetic worlds via translation". *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (8), 121–145. <https://doi.org/10.18523/kmhj249196.2021-8.121-145>
110. Jahan, F. (2023). Comparative literature and translation studies: Approaching an understanding between the two. *International Journal of Social Science and Human Research*, 6(3), 1582–1588. <https://doi.org/10.47191/ijsshr/v6-i3-32>
111. Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
112. Jung, C. G. (1969). *Collected works of C. G. Jung. Vol. 9 (Part 1): Archetypes and the collective unconscious* (G. Adler & R. F. C. Hull, Eds.). Princeton University Press.
113. Karpeles, G. (1901). *Allgemeine Geschichte der Litteratur von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart* (Bde. 1–2). Baumgärtel.
114. Kristeva, J. (1968). Le texte clos. *Langages*, 3(12), 103–125.
115. Kucharski, J. (2016). Qiu Jin: An exemplar of Chinese feminism, revolution, and nationalism at the end of the Qing Dynasty. *New Views on Gender*, (17), 94–109.
116. Lee, A. (2015). The Bible in Chinese Christianity: its reception and appropriation in China. *The Ecumenical Review*, 67(1), 96–106.
117. Lefevere, A. (1982). Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *Modern Language Studies*, 12(4), 3–20. <https://doi.org/10.2307/3194526>
118. Lemaître, J. (1894). L'influence des littératures du Nord. *Revue des Deux Mondes*.
119. Levin, H. (1966). *Refractions. Essays on Comparative Literature*. Oxford University Press.
120. Lin, Y. (1936). *My Country and My People*. Lowe and Brydone. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.205798/mode/2up>

121. Liu, Y. (1994). Domestication — the Forked Road in Translation. In Yang Z. & Liu X. (Eds.), *New Viewpoints on Translation* (pp. 269–282). Hubei.
122. Naenko, M. K. (2021). Music in poetry, poetry in music lesya ukrainka. *Literary studies*, (61), 79–89. [https://doi.org/10.17721/2520-6346.2\(61\).79-89](https://doi.org/10.17721/2520-6346.2(61).79-89)
123. Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Pergamon Press.
124. Nida, E. (2003). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating* (2nd ed.). Brill Archive.
125. Online Etymology Dictionary. (б. д.). <https://www.etymonline.com>
126. Pearson, C. S. (2015). *Awakening the heroes within: twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world*. HarperOne.
127. Plato. (1926). *Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias* (H. N. Fowler, Trans.). Harvard University Press.
128. Popova, M. (2023). Conceptualization of beauty in the creativity of misty poets (poetry of Shu Ting and Gu Cheng). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2(58), 191–194. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-27>
129. Posnett, H. M. (1886). Comparative Literature. *International Scientific Series*, 55.
130. Rankin, M. B. (1975). The Emergence of Women at the End of the Ch'ing: The Case of Ch'iu Chin. In M. Wolf et al. (Eds.), *Women in Chinese Society* (pp. 39–67). Stanford University Press.
131. Rebrii, O. O. (2024). Imagological aspect of re-creating literary images in translation. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Германістика та міжкультурна комунікація*, (1), 28–34. <https://doi.org/10.32999/ksu2663-3426/2024-1-4>
132. Rippl, G. (Ed.). (2015). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter Mouton.
133. Routh, H. V. (1913). The Future of Comparative Literature. *Modern Language Review*, (8), 1–14.
134. Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

135. Salix babylonica Linnaeus. (1753). In *Flora of China*. http://www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=2&taxon_id=200005760
136. Schleicher, A. (1861). *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*. H. Böhlau.
137. Schmidt, R. J. (1956). Cultural Nationalism in Herder. *Journal of the History of Ideas*, 17(3), 407–417.
138. Shah, A. (2011). Gestaltic approach in translation theory: An attempt to minimize the gap between foreignization and domestication of culture in translation. *Metropolitan University Journal*, 5–17. https://www.researchgate.net/publication/342122981_Gestaltic_Approach_in_Translation_Theory
139. Smith, G. G. (1901). The Foible of Comparative Literature. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, (169), 38–48.
140. Southam, H. (2008, May 3). Nanjing, China, becomes Bible printing capital of the world. *Christian Today*. <https://www.christiantoday.com/news/nanjing-china-becomes-bible-printing-capital-of-the-world>
141. Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (3rd ed.). Oxford University Press.
142. Tageldin, S. M. (2010). One Comparative Literature? “Birth” of a Discipline in French-Egyptian Translation, 1810–1834. *Comparative Literature Studies*, 47(4), 417–445.
143. Tak-hung Chan, L. (2003). What’s modern in Chinese translation theory? Lu Xun and the debates on literalism and foreignization in the May Fourth period. *TTR*, 14(2), 195–223. <https://id.erudit.org/iderudit/000576ar>
144. Texte, J. (1898). Histoire comparée des littératures. In *Études de littérature européenne* (pp. 21–22). Paris.
145. Thoms, P. P. (1824). *Chinese Courtship. In Verse. To Which Is Added, an Appendix, Treating of the Revenue of China*. Parbury, Allen, and Kingsbury; East India Company Press.
146. Van Tieghem, P. (1931). *La littérature comparée*. Librairie Armand Colin.

147. Vorobei, O., & Shnaider, D. (2025). The peculiarity of China representation in Sofiia Yablonska's travelogue «From the Land of Rice and Opium». *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Oriental Languages and Literatures*, 1(30), 5–13. <https://doi.org/10.17721/1728-242X.2024.30.01>
148. Wang, P. (2017). *The Chinese Mafia: Organized Crime, Corruption and Extra-Legal Protection*. Oxford University Press.
149. Wang, Q. P. (2017). The Expressive Forms of Natural Imagery in Chinese Poetry. *Advances in Literary Study*, 5, 17–21. <http://dx.doi.org/10.4236/als.2017.51002>
150. Wang, X. (2018). *Flesh and Stone: Competing Narratives of Female Martyrdom from Late Imperial to Contemporary China* [Doctoral thesis, University of Oregon]. <http://hdl.handle.net/1794/23910>
151. Wang, X. (2025). *Gendered memories: an imaginary museum for Ding Ling and Chinese female revolutionary martyrs*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.12838586>
152. Weatherford, J. (2004). *Genghis Khan and the Making of the Modern World*. Crown Publishers.
153. Weisstein, U. (1974). *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Indiana University Press.
154. Wellek, R. (1963). The Crisis of Comparative Literature. In *Concepts of Criticism* (p. 281). Yale University Press.
155. Wertheimer, M., & Riezler, K. (1944). Gestalt Theory. *Social Research*, 11(1), 78–99.
156. Williams, C. A. S. (2006). *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art through the Ages*. Tuttle Publishing.
157. Yang, W. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77–80. <https://doi.org/10.4304/jltr.1.1.77-80>

158. Young, M. (1989). Chicken little in China: Women after the cultural revolution. In *Promissory notes. Women in the transition to socialism* (pp. 233–247). Monthly Review Press.
159. Zuckermann, G. (1999). Review of the Oxford English–Hebrew Dictionary. *International Journal of Lexicography*, 12(4), 325–346.
160. 罢. (б. д.). Y Baidu Baike. <https://baike.baidu.com/item/罢>
161. 曹雪芹. (1982). *红楼梦* (中国艺术研究院红楼梦研究所校注). 人民文学出版社.
162. 儿. (б. д.). Y Baidu Baike. <https://baike.baidu.com/item/儿/4709423>
163. 法治的细节 | 族诛的中国古史. (2018, June 13). *澎湃新闻新闻 (The Paper)*. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2192318
164. 飞白 (主编), & 吴笛 (编). (1994). *世界诗库第5卷: 俄罗斯东欧*. 广州市花城出版社.
165. 風雷. (б. д.). Y 汉典. <https://www.zdic.net/hans/風雷>
166. 干春松. (2022). 天、天命、天道: 早期中国思想中的“理性”和“信仰”. http://www.chinakongzi.org/xsyj/xmcg/202201/t20220120_545740.htm
167. 戈宝权. (1948). 乌克兰英卡诗五章. *苏联文艺*, (33), 101–111.
168. 孤 旅 的 意 思 - 查 字 典. (б. д.). https://www.chazidian.com/r_ci_349c9039b21e55ce54e1c6a1c853e826/
169. 古诗文网. (б. д.). 墨子: 16章, 兼爱 (下); 40章, 经 (上). https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_85e5bae93284.aspx
170. 郭沫若. (б. д.). 《娜拉》的答案. 九九藏书网. <https://www.99csw.com/article/3875.htm>
171. 纪君祥. (б. д.). *赵氏孤儿大报仇*. 中国哲学书电子化计划 (Chinese Text Project). <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=120060>
172. 巾帼英雄——秋瑾. (2018, April 7). *人民网 (People's Daily Online)*. <http://dangshi.people.com.cn/n1/2018/0407/c85037-29909960.html>

173. 静夜思. (б. д.). У百度汉语. <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=38a52978fb6f4cfd8bcc25fc2db2c0fa>
174. 康熙字典. (б. д.). <https://www.zdic.net/zd/kx/>
175. 孔子. (б. д.). 论语: 颜渊, 11. <https://ctext.org/analects/yan-yuan/zhs>
176. 蓝曼. (1987). 乌克兰英 ка 诗六首. 苏联文艺, (2), 69–71.
177. 梁启超. (1984). 论小说与群治之关系. У李华兴 & 吴嘉勋 (编), 梁启超选集 (页 343–356). 上海人民出版社.
178. 林煌天 (主编). (1997). 中国翻译词典. 湖北教育出版社.
179. 柳文化. (б. д.). У 百度百科. <https://baike.baidu.com/item/柳文化/8495315>
180. 鲁迅. (б. д.). 药. 维基文库. <https://zh.wikisource.org/wiki/%E8%97%A5>
181. 罗洛 (主编). (1991). 20 世纪外国文学辞典. 中国大百科全书出版社上海分社.
182. 卢炳. (б. д.). 清平乐. 汉典诗词. <http://sc.zdic.net/song/0703/16/eaa053917440b9ca75f505655a8a2eb0.html>
183. 麦莘禾. (1962). 乌克兰英 ка 诗选. 世界文学, (7-8), 132–139.
184. 茅盾. (2013). 茅盾译文全集 (T. 7). 知识产权出版社.
185. 欧美女子诗选. (1995). (孙凤城, 选编). 北京大学出版社.
186. 秋瑾. (б. д.). 黄海舟中日人索句并见日俄战争地图. 百度汉语. <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=63f320953ff14f6fad8198705a54e4d7>
187. 秋瑾. (б. д.). 剑歌. 百度汉语. <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=70a22f8e4af74ea8b1247ccd7f5b0a55>
188. 秋瑾. (б. д.). 满江红 (小住京华). 汉语百度. <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=ebbcfbfe17f324b00a634275686991861>
189. 秋瑾. (б. д.). 《柬某君》英译. 英文巴士. <https://www.en84.com/dianji/shi/201008/00003275.html>

190. 去 常 德 州 中 感 赋. (6. 日.). Y 百 度 汉 语. <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=ce249666f57411e5af55c8e0eb15ce01>
191. 上帝. (6. 日.). Y 汉典 (zdic.net). <https://www.zdic.net/hans/上帝>
192. 石欣, & 黄立波. (2024). 翻译研究的形象学路径探索. 外国语 (上海外国语大学学报), 47(1), 90–97. <https://jfl.shisu.edu.cn/article/id/770>
193. 舒婷. (6. 日.). 舒婷诗选. <http://www.shigeku.org/xlib/xd/sgdq/shuting.htm>
194. 天命. (6. 日.). Y 汉典. <https://www.zdic.net/hans/天命>
195. 王向远. (2006). 二十世纪中国文学翻译之争. 百花洲文艺出版社.
196. 乌克兰文学. (1982). Y 百科全书·外国文学卷 (页 1069–1072). 中国大百科全书出版社.
197. 幸运. (6. 日.). Y 汉典. <https://www.zdic.net/hans/幸运>
198. 雪莲花. (6. 日.). Y 百度百科. <https://baike.baidu.com/item/雪莲花/22959>
199. 许渊冲. (2000). 新世纪的新译论. 中国翻译, (3), 3–7.
200. 颜 渊 篇 第 十 二 原 文. (6. 日.). Y 古 诗 文 网. https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_077541fc6f13.aspx
201. 尧 曰 篇 第 二 十 原 文. (6. 日.). Y 古 诗 文 网. https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_79d87d870a70.aspx
202. 原型. (6. 日.). Y 百度百科. <https://baike.baidu.com/item/原型/4126307>