

«ГЕРМЕНЕВТИЧНЕ КОЛО» ЯК МЕХАНІЗМ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОРИГІНАЛУ ПРИ РОБОТІ НАД ХУДОЖНІМ ПЕРЕКЛАДОМ

Зорницький А.В., к. філол. н., доцент,
доцент кафедри англійської філології та перекладу
Житомирський державний університет імені Івана Франка

У статті описується принцип функціонування «герменевтичного кола» як універсального інтерпретаційного механізму та його роль при роботі над художнім перекладом. У якості ілюстративного матеріалу використано дебютний фрагмент роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» та його переклади на англійську мову.

Ключові слова: інтерпретація, «герменевтичне коло», художній переклад.

В статье описывается принцип функционирования «герменевтического круга» как универсального интерпретационного механизма и его роль при работе над художественным переводом. В качестве иллюстративного материала используется дебютный фрагмент романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его переводы на английский язык.

Ключевые слова: интерпретация, «герменевтический круг», художественный перевод.

**Zornytskyi A.V. THE “HERMENEUTIC RING” AS A MECHANISM FOR
INTERPRETING THE ORIGINAL WHILE WORKING AT A LITERARY
TRANSLATION**

The article describes the functioning principle of the “hermeneutic ring” as a universal interpretative mechanism and its role in working at a literary translation. As illustrative material employed is the opening fragment of M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita” and its English translations.

Key words: interpretation, “hermeneutic ring,” literary translation.

Постановка проблеми. Аналізуючи наявні тенденції розвитку теорії художнього перекладу та основні здобутки перекладацької практики у відповідній галузі, можна погодитися, що теза про поглиблення та активізацію міждисциплінарних зв’язків сучасного перекладознавства навряд чи потребує додаткового обґрунтування. Разом із переходом лінгвістики на позиції антропоцентризму та зростанням уваги дослідників не так до мови, як до процесу комунікації в усій його складності та багатогранності, сучасне перекладознавство теж багато в чому переглянуло переважно структуралістські за своїм характером моделі перекладу 60 - 80-х рр. минулого століття та, подолавши цеховий ізоляціонізм, продемонструвало тенденції до вироблення інтегрованого та багатомірного підходу до аналізу перекладу [1: 202]. Одним із найважливіших наслідків такого стану речей стала розбудова інтепретативної моделі перекладу (Д. Селескович, М. Ледерер, А. Крюков, В. Бібіхін, І. Герман, Ю. Сорокін) за якої перекладач мислиться не як консервативний апологет «букви» оригіналу, а як тлумач «духу» авторського тексту та відтворювач оригінального смислу засобами цільової мови.

Разом із тим, така постановка питання в черговий раз надала неабиякої актуальності проблемі сутності інтерпретації як сукупності механізмів пошуку смислу та специфіки їхнього застосування при роботі перекладача з конкретним художнім текстом, яку жодним чином не можна вважати остаточно вирішеною. Крім того, сучасна практика викладання основ художнього перекладу свідчить про брак дидактичних матеріалів, які на добре знайомих студентам прикладах ілюстрували б основні прийоми й процедури інтерпретації. З огляду на це, **метою** даної статті є дескрипція загального

принципу функціонування та особливостей застосування при роботі з конкретним матеріалом інтерпретаційного механізму, що відомий як «герменевтичне коло». При цьому **об'єктом** дослідження є контекстуально обумовлена реалізація інтерпретаційного потенціалу герменевтичного кола в цілому, а **предметом** дослідження – проєкція отриманих результатів у власне перекладознавчу площину. У якості **матеріалу** дослідження обрано дебютний фрагмент широко відомого роману М. Булгакова «Майстер та Маргарита» та два варіанти його перекладу на англійську мову.

Як відомо, термін «герменевтика» походить від імені давньогрецького бога Гермеса, оскільки той, серед іншого, виступав тлумачем висловлювань верховного бога Зевса, а також виконував функцію посередника у стосунках між богами та людьми. Саме тому аналізована лексична одиниця поступово набула значення «вміння інтерпретувати послання, писані тексти, факти та події, а також способи та прийоми такої інтерпретації». В подальшому вчення про герменевтику як особливий спосіб тлумачення чого-небудь активно розвивалося в епоху Середніх віків, перш за все з огляду на те, що представники церковних інституцій вбачали важливе завдання своєї діяльності в поясненні та тлумаченні біблійних текстів. А тому не викликає подиву, що основоположником герменевтики в сучасному розумінні вважається німецький теолог Ф. Шляйєрмахер (1768 - 1834), котрий заклав теоретичні основи філософської герменевтики як відносно самостійної дисципліни філософського циклу [2: 58-59].

За Шляйєрмахером, у ході своїх намагань з'ясувати смисл відповідного тексту інтерпретатор повинен, по-перше, мати попереднє уявлення про його зміст та сенс, своєрідне «передрозуміння», а також, по-друге, вміти виявити задум автора, максимально заглибитися в текст та зрозуміти його не гірше від самого автора. При цьому Шляйєрмахер виходив із того, що будь-яка частина тексту може мати сенс та бути зрозумілою лише в контексті всього тексту, що аналізується, і навпаки: через розуміння цілого інтерпретатор просувається до нового, глибшого розуміння смислових відтінків його частин. У результаті, на

перший погляд, виникає специфічна «замкненість» тексту, вічне чергування доцентрового та відцентрового векторів дослідницької уваги, яка, однак, не є певним «глухим кутом» розуміння, оскільки саме багаторазовість такого зміщення фокусу уваги інтерпретатора дає змогу глибше зрозуміти текст як цілісне утворення. Проникнення у зміст аналізованого тексту відбувається ніби пошарово, «коло за колом», звідки й виникає метафора *герменевтичного кола* як фундаментальної складової процесу інтерпретації [2: 59].

Специфіка характерного для інтерпретатора, в тому числі й для інтерпретатора-перекладача, поетапного («коло за колом», «від частини до цілого й від цілого до частин») проникнення в зміст тексту може бути вдало проілюстрована на прикладі дебютного епізоду з першої глави відомого роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита».

Епіграф, що передує безпосередньому тексту твору («...так хто ж ти, наконець? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» Гете. «Фауст») [3: 334], слугує, в тому числі, для створення у читача вищезгаданого «передрозуміння», більш чи менш чіткого (залежно від ерудиції конкретного реципієнта) уявлення про те, на яку ж саме силу натякає епіграф і, таким чином, на який саме «лад» має налаштуватися читацьке сприйняття наступного за ним тексту. Таке «передрозуміння» («ціле») надає нового значення і так «підозрілим» художнім деталям аналізованого опису («частинам»): чому весною, та ще й не надто пізньою (пор. «попав в тень *чуть зеленеющих лип*» [3: 334] далі в тексті, пор. також широко відомий підхід, згідно з яким події роману відбуваються на Страсному тижні) у такому північному місті, як Москва стоїть просто нечувана спека?.. Чому Берліоз, зодягнений у сіреньку *літню* пару (до речі: що таке «пара»?), все ж має при собі *капелюха*, якого *несе в руці*?.. Чому обличчя редактора «*прикрашають*» окуляри?.. Чому це окуляри «надприродних розмірів»?.. Чому в «чорній роговій оправі»?.. І таких запитань можна сформулювати дуже й дуже багато...

Пошук уважним читачем відповідей на кожне з цих запитань може здійснюватися в різний спосіб, але це неодмінно буде рух у зворотному

напрямку: від «частин» до «цілого». Хтось, зустрівши словосполучення «этого страшного майского вечера» [З: 334], згадає творчість Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть»), інший зверне увагу на дивне прізвище редактора та згадає композитора Гектора Берліоза, автора восьми сцен з «Фауста» та інших музичних творів демонічної тематики, в одному з яких, «Фантастичній симфонії», герою, як і створеному Булгаковим редакторові, відрубують голову, ще інші читачі підуть альтернативними шляхами. Але спільним для всіх буде момент підсилення, акцентування заданого епіграфом тривожно-містичного настрою, підсиленого ще й назвою першої глави роману – «Никогда не разговаривайте с неизвестными*» (пор. «...так кто ж ты, наконец?») – в контексті «цілого», що сприймається, та черговий виток зміщення фокусу уваги – назад до «частин». А потім, через їх аналіз та накопичення, знову у зворотному напрямку: спека («...когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо...») [З: 334], задуха («...когда уж, кажется и сил не было дышать...») [З: 334], «Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!») [З: 335], марево («...и тут знойный воздух сгустился перед ним, и сооткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида») [З: 335] – пекло?.. Згадувана пліткарями кульгавість (за народними повір'ями, вона супроводжує грішного янгола, відколи його було скинуто з небес), ціпок із набалдашником у вигляді голови пуделя (і знову «Фауст!»), очі різного кольору та кривий рот, а тут іще й чорна магія – диявол?.. І так практично до нескінченності...

Аналогічним чином змушений працювати й перекладач, адже він повинен не лише виявити авторські імплікації, але й максимально повно відтворити їх при перекладі. Розглянемо сутність цього процесу детальніше на прикладі першій двох речень роману: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан. Первый из них – приблизительно сорокалетний, одетый в серенькую летнюю пару, – был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в

черной роговой оправе» [3: 334]. Для порівняння оберемо два переклади відповідних речень роману на англійську мову – британський (перекладач – Michael Glenny) та американський (перекладачі – Diana Burgin, Katherine O'Connor): “At the sunset hour of one warm spring day two men were to be seen at Patriarch's Ponds. The first of them – aged about forty, dressed in a greyish summer suit – was short, dark-haired, well-fed and bald. He carried his decorous pork-pie hat by the brim and his neatly shaven face was embellished by black horn-rimmed spectacles of preternatural dimensions” [5: 1] та, відповідно, “One hot spring evening, just as the sun was going down, two men appeared at Patriarch's Ponds. One of them – fortyish, wearing a gray summer suit – was short, dark-haired, bald on top, paunchy, and held his proper fedora in his hand; black horn-rimmed glasses of supernatural proportions adorned his well-shaven face” [6: 1].

Чи можна вилучити з тексту елемент «небывало», як це, фактично, зроблено в британському перекладі, що містить “warm”, а не (хоча б) “hot”? З огляду на наведені вище пояснення, – звичайно, ні... Постає й іще одне питання: чому ані в одному, ані в іншому варіанті перекладу не фігурує який-небудь відповідник авторського «небывало»? Відповідь на це питання полягає, перш за все, у тому, що, з одного боку, хвороба та передчасна смерть завадили М. Булгакову завершити роботу над внесенням остаточних авторських коректур у текст роману, а тому в ньому подекуди трапляються дрібні логічні невідповідності (пор. «черноволок ... лыс», що доречно передане в американському перекладі як “bald on top”); з іншого боку, шлях твору до читача був дуже непростим, і канонізоване «академічне видання» роману з'явилося досить пізно. Усі троє перекладачів, скоріше за все, працювали з певним варіантом тексту, у якому доданого пізніше «небывало» просто не було, але навіть за такої постановки питання передавати авторське «жаркого» як “warm” було, безумовно, неправильно... Далі: в обох перекладах фігурує слово “men” (“two men”), хоча в оригіналі «два громадянина» / «двое граждан». Чи не краще було б передати це як “two citizens”? Насправді такий варіант перекладу лише спотворив би зміст оригіналу, оскільки англійське citizen вживається

лише у досить вузькому юридичному чи політологічному контексті, тоді як в оригіналі маємо виразний советизм, фактичне значення якого – “man”. Інколи, щоправда, перекладачі використовують англійське citizen для передачі цього советизму, але виключно в тих випадках, коли він уживається як складова офіційного звертання (напр., «Гражданин начальник!» – “Citizen warden!”), що було б недоречним у контексті, який розглядається.

Далі, повертаючись до сформульованих вище запитань, можемо констатувати, що авторські згадки про відповідні деталі одягу персонажа теж мають розглядатися в контексті «цілого». Згадувана в оригіналі «пара» означає «костюм, що складається з піджака та брюк», на відміну від «трійки», яка включає ще й жилет. Берліозова *пара* (в ній прохолодніше, ніж у «трійці») *сіренька* («світло-сіра», не так сильно всотує сонячне тепло) та *літня* (очевидно, в сенсі «з тонкої тканини» – і це у Москві на початку травня!), а це знову ж таки працює на створення вже згадуваного ефекту *надзвичайної* спеки, а тому слід визнати, що обидва перекладачі в цілому впоралися з завданням (як і в українській чи російській мовах, англійське suit за умовчанням означає, скоріше, стандартний костюм, тобто «пару», пор. *костюм-трійка* – three-piece suit). Через ту ж таки спеку персонаж *несе в руці* капелюха (вочевидь, у ньому аж надто парко), але чому він узагалі має його при собі, чому не залишив удома? З одного боку, з’являтися на вулиці з непокритою головою все ще вважалося не зовсім пристойним, але ж, із іншого боку, можна було обрати більш відповідний головний убір – скажімо, легку кепку, яка не те що не заважала б, але й навпаки, захищала б *лису* голову редактора від спеки...

Як зазначають коментатори, у пореволюційній Росії одяг мала підкреслено знаковий характер, так би мовити, ідеологічний вимір, та визначала місце людини в суспільній ієрархії, кодуючи її приналежність до відповідної соціальної групи. За такої постановки питання, наявність капелюха (яскравої деталі зовнішності старої інтелігенції) інтерпретувалася як приналежність до «чужого», ворожого світу («іноземець», «класовий ворог», «інтелігент»). Так, у Булгакова вулицями Москви плывуть «ріки кепок», немов

орієнтованих на «головну» кепку країни – улюблений головний убір Леніна (який, до речі, за кордоном ходив у капелюсі). Однак на початку 1930-х рр. стає помітним новостворений радянський істеблішмент, і це чергове розшарування суспільства знаходить своє відображення в романі [4: 145-146]: капелюх носить (хоча б у руці!) представник нової радянської еліти, редактор солідного літературного журналу. Отож, який із варіантів перекладу кращий: “he carried his decorous pork-pie hat by the brim” чи “held his proper fedora in his hand”? Як *decorous*, так і *proper* означають «такий, як належить», «пристойний», але *decorous* асоціативно співвідноситься не лише з *decorum* – «пристойність, *pl* етикет», від якого й походить, але й із *decoration* – «прикраса, оздоблення» та з *decorative* – «декоративний», що можна визнати доречним у наведеному контексті. Лексеми *pork-pie hat* та *fedora* позначають однаково «солідні» фасони капелюхів[†], а тому можуть вважатися взаємозамінними, хоча й однаково неточними.

Однак по-справжньому спантеличують вдумливого читача згадувані М. Булгаковим окуляри персонажа. Чому вони «сверхъестественных размеров», адже тоді таких просто не носили! Очевидно, в даному випадку аналіз окремо взятої художньої деталі («частини») також варто починати з «передрозуміння», а далі, спираючись на отримані результати, виходити на рівень «цілого». Про «музично-містичні» конотації прізвища персонажа, зокрема й про відрізання голови, вже йшлося вище. Але чому це трапляється саме з Берліозом, а не, скажімо, з Бездомним?..

Дослідники давно звернули увагу на те, що позірна освіченість персонажа – це не більше ніж авторська іронія [4: 156-161]. Берліоз ніколи не вивчав тих історичних та філософських праць, на які так часто й охоче посилається, читаючи своєму супутникові «щось на кшталт лекції»: його псевдовчені монологи мало не дослівно співпадають з відповідними статтями, вміщеними в поширених на той час довідкових виданнях, а тому аж ніяк не свідчать про серйозну ерудицію, глибину та самостійність мислення абощо. Скоріше навпаки, розбалакування редактора – це, так би мовити, «квазізнання»,

інтелектуальна *маска* (пор. схожість описаних у тексті окулярів та широко відомої маскарадної маски), а отже його окуляри – це, як і капелюх, частина вміло й старанно сформованого, але штучного, несправжнього образу (пор. закамуюфльованого під іноземного професора Воланда). Тому вони й «прикрашають» обличчя персонажа – адже це чи не найважливіший елемент його «інтелектуальної уніформи»! З іншого боку, окуляри потрібні *короткозорим* людям, і саме свою *розумову короткозорість* демонструє Берліоз, коли не те що не знає відповідей на поставлені запитання, але й, на відміну від куди менш освіченого Бездомного, не намагається їх відшукати, не цікавиться ними (згадаймо слова Воланда зі сцени балу: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. ... Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие» [3: 599]).

Далі: чому це окуляри «надприродних», а не, скажімо, «гігантських» чи «колосальних» розмірів? Справа в тім, що слова «сверхъестественный», «чёрный» та «роговой» є знаковими ще й з огляду на ті асоціації, що пробуджуються ними: «надприродні сили», «чорний» та «рогатий» як евфемістичні назви чорта, що, в сукупності зі так само *надприродною* спекою та знаковими, впізнаваними деталями зовнішності загадкового «невідомого» (і знову: «...так кто ж ты, наконец?»), з яким сам іронічний автор не радить героям розмовляти («Никогда не разговаривайте с неизвестными»), створюють необхідним художній ефект (пор. «чертили чёрные птицы» [3: 343] далі в тексті як вияв прикметності ономапопеї для авторського стилю в цілому).

Чи збережено відповідні імплікації в перекладі? Можна сказати, з перемінним успіхом. У британському перекладі маємо: “his neatly shaven face was embellished by black horn-rimmed spectacles of preternatural dimensions”, де елемент “preternatural” не викликає бажаних асоціацій, зате вдалим можна

вважати використання лексем “dimensions” (пор. three dimensional / 3D тощо) та “spectacles” (пор. англ. spectacle зі значеннями «видовище» та «вистава, спектакль»). В американському варіанті (“black horn-rimmed glasses of supernatural proportions adorned his well-shaven face”) доречним видається слово “supernatural”, але менш вдалим – “proportions” та “glasses” (крім того, словосполучення “black ... glasses” можна витлумачити як «чорні (сонцезахисні) окуляри», що спотворює навіть найбільш очевидний зміст оригіналу). Крім того, вибір британським перекладачем дієслова to embellish (для передачі оригінального *украшати*) видається більш вдалим, порівняно з to adorn, яке фігурує в американському варіанті, оскільки лише перша з цих лексем викликає доречну в даному контексті асоціацію з вищезгаданою «інтелектуальною маскою», яка «прикрашає» цілковиту розумову порожнечу (пор. to embellish – тж. ‘прикрашати (*реальність, факти*), прибріхувати’).

Таким чином, підсумовуючи вищесказане, можна запропонувати певний «гібридний» варіант перекладу, синтезуючи сильні сторони як першого, так і другого: “At the sunset hour of one unbelievably hot spring evening, two men appeared at Patriarch’s Ponds. The first of them – aged about forty, dressed in a light grey summer suit – was short, dark-haired, bald on top, and well-fed. He carried his decorous fedora in his hand and his neatly shaven face was embellished by spectacles of supernatural dimensions rimmed in black horn”.

* «Назва глави відображає неписані правила поведінки людини сталінської доби, яка піднесла на нечуваний рівень манію шпигунства та уявлення про те, що життя аж кишить різного роду шкідниками, «ворогами народу», білогвардійцями, колишніми дворянами, аристократами тощо, а за нових реалій - класовими ворогами, які перешкоджають побудові світлого соціалістичного майбутнього» [4: 143].

† Строго кажучи, з приводу оригінального «шляпа пирожком» взагалі існує неясність, адже російською так зазвичай говорять не про капелюх, а про шапку, фасон якої, щоправда, чимось нагадує капелюх – див., наприклад, [7].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

-
1. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. – 2-е изд. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
 2. Буслинский В. Герменевтика як ідейне джерело філософського постмодерну / В. Буслинский // Історія. Філософія. Релігієзнавство. – 2009. – №1. – С. 58-64.
 3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: Роман // Булгаков М. Избранные произведения: В 2-х т. / М. Булгаков – Т. 2. – К.: Дніпро, 1989. – 750 с.
 4. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – М.: Книжный клуб, 2007. – 496 с.
 5. Bulgakov M. The Master and Margarita: A Novel / M. Bulgakov; transl. from the Russian by M. Glenny. – L.: David Campbell Publishers, 1992. – 446 p.
 6. Bulgakov M. The Master and Margarita / M. Bulgakov; transl. by D. Burgin and K. T. O'Connor. – L.: Picador, 1995. – 367 p.
 7. WordReference.com [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://forum.wordreference.com/threads/Шляпу-пирожком-нес-в-руке.2295372/?hl=ru>