

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

Мар'яна Лановик

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (Україна)

Streszczenie. W artykule zaproponowano nowe podejście fenomenologiczne do problematyki przekładu literackiego, które opiera się na ideach E. Husserla, R. Ingardena, P. Ricouera. Uwaga autora koncentruje się na problematyce potencjału możliwych odczytań i przekładów każdego tekstu z różnej perspektywy czasowej i przestrzennej, jak m.in. z perspektywy różnych epok, doświadczenia indywidualnego i narodowego, systemów historycznych, kulturowych i artystycznych.

Słowa kluczowe: Roman Ingarden, fenomenologia, przekład

Наскрізна ірраціональність як характерна риса феноменології виявилась уже в запропонованому підході, що полягав у проникненні в трансцендентну сутність подій та явищ. Суголосним поставало визначення феномена як поняття, співвідносного з духовими сферами свідомого й позасвідомого, що не піддається об'єктивному аналізу, а лише схоплюється рефлексивно в інтенційній спрямованості свідомості. За феноменом як самоданістю завжди приховується щось інше – відмінне від нього самого, що перешкоджає його остаточному «схопленню». Цим поняттям була окреслена специфіка суб'єктивності versus об'єктивності, адже феномен завжди суто індивідуальний, неповторний, на відміну від стандартних у повторюваності речей світу. Тому навіть сприймання того ж предмета однією людиною щоразу відмінне. Таким чином, на противагу логічній орієнтації на загальне й позачасове, феноменологія більшою мірою націлена на часове, випадкове, індивідуальне, конкретне, одноразове, неповторне. Художній твір тут постає як замкнуте в собі неповторне вираження індивідуального переживання. Усе, що можна знати про твір, закладене в ньому самому; він має власну цінність, існує автономно і побудований за власними законами.

У феноменологічній системі найбільш плідними щодо перекладознавчої сфери постає два пов'язані між собою аспекти – *проблема досвіду* та *проблема мови*.

Проблема досвіду у феноменології – це проблема внутрішнього світу, свідомості, проблема стосунків між свідомістю та зовнішньою реальністю. А це передбачає залучення вчення про унікальність духовного світу (феноменологія духа Г.В.Ф. Гегеля), досліджень про універсальну

структуру людської суб'єктивності в індивідуальному досвіді (І. Кант), аналізу «колективної суб'єктивності» досвідів різних культур (В. Дільтей); а також врахування психологічних аспектів особистості – чуттєвої сфери, спогадів, ілюзій, асоціацій («психічна феноменологія» чи «феноменологія Я» К.-Г. Юнга, з якої впливає його феноменологічна психологія мистецтва). Це – ті явища, які спонукали Е. Гуссерля говорити про «енігму суб'єктивності», що неминуче впливає і на акти сприймання (феноменологія читання В. Ізера), і на модифікацію презентацій (феноменологія уяви Г. Башляра). Дослідження в цьому руслі дали підставу М. Мерло-Понті окреслювати творчу активність особистості в її проєкції на чуттєвий досвід, спогади, ілюзії та асоціації, уяву – свідомість, що «розсіюється» як світло, створюючи «тло» для будь-якого творчого акту. При цьому важлива роль відводиться усім чуттям, що створюють *презентативне* чи *ментальне поле* для розуміння. Індивідуальне розуміння стає найсуттєвішою стороною людських стосунків зі світом.

Феноменологічна критика виробила своє ставлення до художнього твору як особливої творчої активної свідомості, з чого випливає новий підхід до явищ літературного перекладу. Її представники розглядають твір як багатопланове утворення – відкрите і доступне для досвіду чуттєвих сфер – що містить план звучання слів та різні типи «звучання» вищого порядку; плани різних значущих одиниць, план схематичних чи іконічних образів тощо. З окремих планів викристалізовується суттєвий внутрішній зв'язок між усіма пластами, а відтак – трансцендентна цілісність самого твору. У впорядкованій послідовності своїх частин твір набуває особливої квазічасової «тривалості» від початку до кінця, а також особливої композиції. Такий підхід до мистецьких явищ (зокрема творів літератури) пов'язує художній переклад з проблемою свідомості – внутрішнього світу (а радше внутрішніх світів) автора і перекладача – їх різних життєвих досвідів. Уже сам акт сприймання при цьому може розглядатись не стільки реконструюванням чужого досвіду, як реконструкцією власного досвіду минулого чи конструюванням нового досвіду.

Прочитання твору певною мірою визначається його будовою, усталеним способом впорядкування мовних одиниць у тексті, формальними показниками. Таким чином, «послідовність частин у творі перетворюється у часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації відповідного твору»¹. Р. Інгарден виокремив різні фази-частини читання твору. Однак, процес рецепції ускладнюється тим, що існують різні плани твору – структурний, рецептивний, екзистенційний, аксіологічний, презентаційний, семіотичний, де, як вказує П. Рікер у *Конфлікті інтерпретацій*, безліч смислів нашаровуються один

¹ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору*, у: *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької, Літопис, Львів 2002, с. 182.

на один, духовний смисл переноситься на смисл історичний чи літературний, а різні об'єктивації та фіксації створюють інші форми трансферування цих смислів.

Як стверджував Е. Гуссерль, процес читання постає не просто як досвід, а як поєднання досвіду зовнішнього та внутрішнього; тому, відповідно, можна говорити про внутрішній (*Erfahrung*) та зовнішній (*Urteil*) горизонти будь-якого акту знання. Саме ці два горизонти допомагають зафіксувати особливу *модальність руху* – ззовні та зсередини, і цим забезпечити ідентичність об'єкта. В кожному оригінальному творі внутрішнім горизонтом постає суб'єктивний чуттєвий досвід його автора, а зовнішнім – світ. У злитті цих горизонтів у творі фіксується ставлення мистця до зовнішньої реальності крізь призму внутрішнього, його стосунки зі світом. Але у процесі перекладу для автора вторинної версії зовнішнім горизонтом постає іншомовний оригінал як частина реальності, в якому зафіксовано досвід іншої особистості, у ширшому сенсі – іншої культури, літератури. Власний досвід (а також досвід власної національної традиції) постає як внутрішній горизонт. І без злиття цих горизонтів перекладна версія не може відбутись.

Вже у феноменології Е. Гуссерля порушувалась проблема перетину та сплетіння різних *часових модусів* – *тоді, тепер, потім*. Для нас вона важлива передусім у плані рецепції цілісності кожного художнього твору. Якщо йдеться про картину чи скульптуру – то це перехід від однієї деталі зображення до іншої; якщо про музичний твір – то це сприймання його в часовому розгортанні; якщо про твір літературний – то у сприйманні хронотопу та у виборі способу читання. Прихильники цієї теорії визнають можливими різні способи читання його фаз (стосовно їх осягнення у часі, з перервами, у довільній послідовності), визначаючи різну тривалість фази безпосередньої «живої присутності» твору. Вона може охоплювати одне чи кілька речень, іноді об'ємніший фрагмент тексту. У цьому процесі лише одна частина твору знаходиться безпосередньо присутньою, згодом «читач віддаляється від неї, а вона сама існує надалі, існує для того ж читача, хоч він її вже може *explicite* не пам'ятає»². Зображення поступово постає з різних планів та їх співвідношень, що зберігаються у пам'яті. При цьому читач «скорочує» значення прочитаного, виводячи узагальнене «сконденсоване» значення, що постає на основі важливих та нових деталей, на яких фіксується увага. «Жива пам'ять» найчіткіше оприсутнює кульмінаційні фази подій, деякі з них повертають людину до минулих прочитаних моментів, увиразнюють їх. Не другорядну роль тут відіграє так зване явище несподіваного, нового.

Часова перспектива осягнення твору також окреслюється різночасовими горизонтами:

² *Ibidem*, с. 183.

Читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із а) вже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору і б) частин ще не читаних і до цього моменту невідомих³.

Мінливість цього горизонту постійно впливає на формування змісту читаної частини твору, на всі його плани вираження. Важлива роль при цьому відводиться «відчуттю кінця» (*the sense of ending*, термін Ф. Кермоуда) – коли цілісність розуміється лише з *перспективи завершеності*.

При вирішенні проблеми часової перспективи у конкретизації літературного твору Р. Інгарден заторкує мовну проблему часових форм, що теж безпосередньо стосується процесу перевтілення твору іншою мовою. Він аналізує особливості вживання теперішнього та минулого часів при створенні видимої тривалості чи позачасовості, а також ті мовні засоби, що дозволяють сприймати лірику надчасово. Вирішення цього питання не зводиться лише до бездоганного знання граматики та добору граматичних форм:

Сама форма дієслова ще не вирішує того, чи представлені події здаються належними до минулого чи до певної окремої теперішності. Вміле застосування різних форм минулого і теперішнього часів у поєднанні зі жвавістю і пластичністю змалювання, при видобуванні багатьох подробиць подій може провадити до того, що події, представлені навіть у формі минулого, читач сприйматиме як живу теперішність. Читач якось вдається у представлене минуле і – при зменшенні часової дистанції до мінімуму – почувається наче свідком представлених випадків⁴.

У перекладі це враження не повинно руйнуватись, тому перекладач має володіти тонким відчуттям часової дистанції.

Тільки тоді представлений світ набуває пластичності і певної тривимірності – завдяки тому, що різні представлені події то виступають на перший план, то знову відсуваються у тло⁵.

Вагомою є також думка Р. Інгардена про пізнання літературного твору після його прочитання. У перекладацькій практиці вона набуває важливішого значення, ніж у практиці читацькій. У цьому разі можна розглядати, «переживати» твір з *перспективи його кінцевої точки*, коли картина, що відкривається по частинах, постає у цілості, і нічого не бракує з того, що є важливим для розуміння. На цьому етапі читач (тим більше той, перед ким стоїть завдання створення іншомовного відповідника) синтезує своє сприйняття, скероване на осягнення й узагальнення твору. Тільки на цій стадії можна говорити про остаточне впорядкування твору, його образів, послідовності частин, рівнів їх взаємопідпорядкування. Якщо для читача це остаточна фаза сприймання тексту, то для перекладача – це перший крок його роботи по осягненню твору. Безумовно, подальша

³ *Ibidem*, с. 187.

⁴ *Ibidem*, с. 201.

⁵ *Ibidem*, с. 202.

праця вимагає повторного прочитання / нових прочитань для детального з'ясування співвідношення частин і цілого, ролі, яку кожен елемент відіграє у тексті, формальних показників, способів поєднання частин та планів між собою, збереження заданих вимірів часо-простору тощо.

У проєкції перекладознавства ці аспекти постають як надзвичайно важливі. Перекладач – не простий читач твору, – він формує текстовий відповідник для інших читачів. І не достатньо відтворити основний зміст твору крізь його форму, складові частини. Необхідно зберегти *рівень віддаленості минулого та майбутнього горизонтів* у тих же часових фазах, що й в оригіналі. Усі події могли б сприйматись по-іншому, або взагалі виявитись незрозумілими, якби змістити їхню послідовність чи часові проміжки між ними. При зміщенні горизонту вони виявляються в іншому світлі, набувають іншого значення, образні схеми тексту зазнають деформацій, звучать по-іншому. У деяких випадках конкретизація власне читаної частини твору повинна залишатись у залежності від «пізніших» частин твору, а деякі передбачають знання інформації, отриманої із його «попередніх» частин. Феноменальна «тривалість» періоду презентується у переживанні стосовно «довшої» чи «коротшої» фаз напруги. Переклад творів, особливо віршових, може призводити до зміни тривалості цих фаз, до зміни у динаміці процесів, відтак – спотворити вимір часової перспективи, окресленої як *феномен віддаленості подій*. Тут йдеться не лише про періоди чи проміжки між подіями, описаними у творі, а те, наскільки давнім сприймається все, описане автором. Як вказують феноменологи, часові розриви, як і прогалини в нашому чуттєвому сприйнятті, не дають нам можливості сприймати об'єкти такими, якими вони постають у той момент часу, коли інформація про них досягає нас. А з огляду перекладознавства, як відомо, часові відрізки між написанням і оприсутненням оригіналу та створенням іншомовної версії іноді можуть вимірюватись не роками, а століттями.

Проблема часових модусів була виразнена М. Гайдеггером. У вимірах його екзистенційної системи переклад можна розглядати з позицій фатальної неможливості реконструювати минуле: будь-яка реконструкція минулого ніколи не буває автентичною, тому що неможливо виключити з неї світ, сучасний для інтерпретатора. Переклад заторкує герменевтику повтору, а з позицій феноменології ніщо не може повторитися знову. Тому навіть для автора оригіналу його твір є щоразу новим. З огляду на взаємоперехід у досвіді між часовими модусами доводиться говорити про «минуле, яке ніколи не було присутнім» (Е. Левінас) – тобто про стратегію запізнілості. Оригінал постає у чистому вигляді минулим, яке ніколи не було присутнім ні для досвіду перекладача, ні для тієї культури, що приймає іншомовний твір у своє лоно; і кожен переклад виявляється запізнілим, вторинним, бо з'являється «навздогін» першотворів.

Дещо в іншому ключі розглядав проблему часовости Г.-Г. Гадамер. Він обґрунтував, що саме слід розуміти під абсолютним та не позачасовим теперішнім мистецтва. Можливість постійного оновлення і зміни досвіду одного і того ж твору ґрунтується на тому, що художній твір завжди має своє теперішнє, тобто специфічну часовість. Його смисл завжди розкривається у горизонті його ситуативного розуміння. Тому *твір ніколи не дорівнює своїй інтерпретації*. Текст, який не може повністю співпасти з жодною зі своїх реалізацій, Г.-Г. Гадамер називає *емінентним (der emi-nente)*. Емінентний текст вирізняється тим, що сплетіння в ньому смислових зв'язків не вичерпується відносинами між значенням слів і системою тієї мови, якою він написаний. Через нові відносини значень, що не входять у загальну «телеологію сенсу», під новим кутом зору літературний текст наповнюється, стає відкритим для нових тлумачень; через свободу «додумування недовомленого» він мовби сам виявляє необхідність подивитися на нього з інших сторін і цим «провокує» свої нові інтерпретації. З кожною новою інтерпретацією відкриваються нові взаємозв'язки смислу. *Можливість погляду з безлічі різних перспектив простору і часу* забезпечує невичерпність мистецьких феноменів.

Отже кожен новий переклад, як і кожне окреме прочитання, є поглядом з певної часової та екзистенційної (у сенсі досвіду та індивідуальної ситуації) перспективи. Перспектива часова може набувати того ж значення, що і перспектива просторова: кожна мить часу знаходить собі свідків у всіх миттєвостях минулого, теперішнього і майбутнього. З феноменологічної точки зору, переклади пронизують оригінал безконечністю поглядів, які перетинаються в його трансцендентній глибині, виявляючи нові його риси, не залишаючи там нічого схованим. Саме завдяки цьому об'єкт стає тим, чим він є – таким, яким бачиться з усіх точок простору і часу. В результаті об'єкт (першотвір) стає видимий зі всіх часів і культур завдяки тому ж засобу – структурі горизонту, який твориться, на думку Г.-Г. Гадамера, через унікальне злиття історії та теперішнього. Горизонт у цьому разі постає як задалегідь окреслена потенційність, де і в минулому, і в теперішньому, і в майбутньому є свій горизонт невідворотности. Тому ця потенційність – це по суті «потенційність інобуття», різновид можливої актуалізації.

Різночасові, різнонаціональні переклади забезпечують для оригіналу *феноменальне поле* безлічі індивідуальних та колективних досвідів. Тому твір стає *проектуюванням* себе в минуле чи майбутнє; таким постає і переклад – як *проектуювання* себе на досвід іншого, в інший час і культуру. З осмисленням цієї проблеми і була пов'язана Гуссерлева *концепція горизонту перцептуального поля*, певною мірою зумовлена концепцією «пограничних/межових полів» Уільяма Джеймса. У пляні перекладу проблема «межових полів» постає надзвичайно гостро, бо стосується перцептуальних горизонтів не лише окремих індивідуальностей, а й колективних

виявів національної свідомости, зафіксованих в історичному, суспільному, культурному досвіді.

Із проблемою досвіду пов'язана наступна ключова концепція феноменології – *проблема мови* як єдиного виразу буття. Мова забезпечує взаємозв'язок свідомости та досвіду і є, за словами М. Гайдеггера, «оселею буття». Таке твердження стало своєрідним виявом продовження учення Й.Г. Фіхте про мову, згідно з яким не людина/народ висловлює свою свідомість, а його свідомість говорить із нього. Екзистенційна феноменологія М. Гайдеггера дає підстави розглядати твір як створення і відображення буття автора, як його досвід, переданий у мові. Тому прихильники цього методу говорять не про текст, а власне про твір, який щоразу вибудовується заново в індивідуальній свідомості. Водночас, екзистенційний підхід дає змогу розглядати буття самого твору, що також стає можливим лише тоді, коли підходити до нього з позицій індивідуального досвіду, зафіксованого в мові. Екзистенційний план вбачає за різними способами інтерпретації різні типи буття. Тому різні переклади одного твору відсилають до різних екзистенційних смислів, і кожна іншомовна версія стає своєрідним продовженням буття оригіналу в іншій культурній реальності. Оскільки мистецтво постає як внутрішній досвід зовнішніх явищ, то проблема буття і розуміння художніх творів неминуче пов'язана з усвідомлення себе та Іншого (власним та чужим буттям, емпатією), з розумінням світу та мови мистецтва.

Переклад – ще більше, ніж звичайна рецепція – змушує розуміти чуже як своє, шукати шляхи єднання, жертвувати собою заради істини. Такий підхід став своєрідним продовженням концепції Романтизму, згідно з якою себе пізнати не простіше, ніж Іншого, а в Іншому можна пізнати себе: «Я мислю себе в тисячах інших форм, щоб виразніше збагнути свою власну»⁶, – проголошував Ф.Е.Д. Шляермахер. Яким чином це відбувається? За допомогою мови, адже через мову ми передаємо один одному наше бачення світу, «у мові стає видимою та дійсністю, що височіє над свідомістю кожної людини»⁷. Як вказував М. Гайдеггер, саме в мові як «домі буття» можливо здійснити поворот із царини предметів у внутрішній простір серця, бо у ній виявляється логіка розуму і серця, у ній поезія постає як становлення буття за допомогою слова.

Проблема художнього перекладу з феноменологічної точки зору загострюється не лише з огляду на неможливість проникнення в чужий світ, пережиття чужого досвіду чи повторення минулого. Річ у тім, що мова не дає змоги відтворити світ, досвід, ідеї повністю – у тексті завжди залишаються «місця недоокреслення» (Р. Інгарден), *трансцендентне поле* не забезпечує повноти зображення, а пропонує лише часове бачення,

⁶ Ф.Д. Шляермахер, *Монологи*, у: *Мислителі німецького Романтизму*, Лілея-НВ, Івано-Франківськ 2003, с. 261.

⁷ Г.-Г. Гадамер, *Істина і метод*, Т. 1, Юніверс, Київ 2000, с. 415.

обмежене можливостями. При цьому залишається свобода творчості та свобода вибору: твір пронизує певний мислячий простір, який треба «облаштувати» і все «доокреслити». Е. Гуссерль також ставить питання про те, що кожна свідомість вибирає інші моменти як важливі, а решту – «вносить за дужки». Ця «рамкова техніка» посилено діє у процесі читання творів, тим більше, – у процесі перекладу. Як вказував Е. Гуссерль у своїх Логічних дослідженнях, ідеальний сенс – це порожнеча, відсутність, які необхідно заповнити. Заповнюючись, мова повертається до себе. Кожен перекладач здійснює це заповнення по-своєму, і його вибір швидше співвідноситься з його власним досвідом і баченням світу, ніж з оригіналом. Тому творчий акт перекладу в системі феноменології неможливо розглядати відокремлено від запропонованої Е. Гуссерлем феноменологічної редукції – аж до редукції ідеї світу з її взаємозумовленістю, множинністю нашарування часових та просторових вражень у процесі його конституювання. Тут не слід розглядати процес перекладу відокремлено від запропонованого Г. Марселем і детально опрацьованого П. Рікером *методу рефлексії*. Рефлексія – це не просто проміжний етап у напрямі до екзистенції; вона забезпечує зв'язок між розумінням знака та розумінням себе, де власне у собі ми маємо змогу розпізнати екзистенцію.

Взаємне розуміння автора – читача – перекладача забезпечується не лише спільністю/подібністю людської природи, людських досвідів, буття свідомості у світі, але й інтенційністю усіх мистецьких актів. Як вказував Р. Інгарден,

літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст... Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну спільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів⁸.

За допомогою такої інтерпретації П. Рікер пропонував

подолати відчуженість, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить твір, і розумінням себе. Долаючи цю дистанцію, повертаючись до розуміння тексту, екзегеза може засвоювати смисл; відчужений, він може повернутися до істинного, до буття; тільки розширюючи істинне розуміння самого себе, можна розуміти іншого. Уся герменевтика є також, експліцитно чи імпліцитно, розумінням-себе через повернення до розуміння іншого⁹.

Учений переніс герменевтику в онтологічну площину. Для нього це – спосіб буття: буття власного та буття Іншого. Тому інтерпретація повинна передбачати в першу чергу розкриття того, що сховане, того, що пов'язане зі свідомістю та підсвідомістю. П. Рікер вказував:

Інтерпретація тексту досягає найвищої точки у самоінтерпретації суб'єкта, що з цього часу розуміє себе краще, розуміє себе по-іншому чи просто починає розуміти себе. Ця кульмінація розуміння тексту в саморозумінні є особливістю різновиду рефлексивної

⁸ Р. Інгарден, *Про пізнання літературного твору...*, с. 181.

⁹ П. Рікер, *Конфлікт інтерпретацій*, у: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, с. 298.

філософії»¹⁰. Це – те саморозуміння, в якому «Я» підтверджує і формує себе, де «побудова себе є одночасною з побудовою значення»¹¹.

У такий спосіб не лише окрема особистість (перекладач), а й уся національна культура через осмислення чужого глибше пізнає себе, власну традицію і часовість.

У цьому сенсі оригінальні твори є лише «темами для варіацій» (Е. Гуссерль), а кожна іншомовна версія – рефлексією першотвору. Таких рефлексій одного перекладача може бути кілька, і кожна наступна є втіленням нового досвіду, «подоланням себе сьогоднішнього» (А. Адлер).

Семантична автономія тексту є однаковою стосовно обох сторін. Зрозуміти себе, для читача, – це зрозуміти себе перед текстом і одержати від нього умови появи «я» іншого, аніж «я» того, яке постає з читання¹².

До того ж, як зазначав К. Ясперс, шлях до трансцендентного (а таким є кожне мистецьке явище) – неповторний і унікальний. Текст пропонує лише натяки.

Цей підхід переводить увагу з постаті автора, його індивідуального досвіду, його свідомості, на внутрішній світ перекладача. Його праця та результати цієї праці – це вияви його станів, роздумів, почувань – внутрішній досвід, втілений у його мові. Зосередженість на внутрішньому, глибинному, трансцендентному змусила феноменологію знову звернутись до проблеми монологічності мови. «В монологі, де нічого не повідомляється, можна лише репрезентувати себе в ролі суб'єкта мовлення»¹³. Тут значення постає як внутрішній монолог: «у внутрішньому монологі слово лише репрезентується. Воно може мати місце лише в уяві»¹⁴. Тому «уявний вербальний звук чи уявне друковане слово не існують, існують лише їх уявні репрезентації»¹⁵. Таким чином, твори та їх реалізації постають новими уявними репрезентаціями.

Мова, через таємницю якої, на думку М. Гайдеггера, можна розкрити істину буття, набуває у феноменології нового значення. Голос мови переходить у внутрішній монолог, де перетворюється спочатку у шепіт (як вказує М. Фуко, цінність усіх дискурсів розгортається в «анонімності шептання»), а згодом переходить у *модус мовчання*. У різних феноменологічних досвідах *код мовчання* набуває різних значень, а його розшифрування передбачає різні можливі його інтерпретації:

¹⁰ П. Рікер, *Що таке текст? Пояснення і розуміння*, у: *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, с. 317.

¹¹ *Ibidem*.

¹² П. Рікер, *Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість*, Дух і Літера, Київ 2002, с. 56.

¹³ Ж. Деррида, *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля*, Алетейя, Санкт-Петербург 1999, с. 68.

¹⁴ *Ibidem*, с. 61.

¹⁵ *Ibidem*, с. 63.

[*мовчання як смерть* – окреслює деконструктивістську позицію смерті автора, який уже не промовляє: це текст промовляє від свого імені.

[*мовчання як заборона говорити вголос* – найбільше виявляє себе у літературах тоталітарних режимів, коли правди не можна говорити вголос. Такий тип мовчання найбільше виявляє себе на рівні підтексту, коли читач повинен здогадатись «про що мовчить» автор.

[*мовчання як таємниця* – виражає те, що у людському бутті та досвіді завжди є щось незбагненне, у стосунках людей чи людини зі світом є щось невимовне. Принцип мовчання у мистецтві – це втаємничена думка. Перекладач не завжди може проникнути в цю сферу трансцендентного, однак таїна приваблює інтерпретатора непередбачуваністю результатів проникнення в неї, несе в собі багатозначність сенсів, можливих переживань.

[*мовчання як умовчання* – пов'язане з глибоким розумінням та згодою, коли, з одного боку, не потрібно слів, а, з іншого, – скільки б не було мовлено слів, їх все-одно буде замало, щоби висловити пережите чи відчуте. Як вказував М. Гайдеггер, велемовність жодним чином не гарантує досягнення порозуміння; навпаки, інколи надлишок слів забезпечує «незрозумілість тривіальності». Водночас, таке мовчання – це не німота, адже німий не має жодної можливості довести власне уміння мовчати. З таким модусом мовчання часто пов'язана відмова перекладача від здійснення іншомовної версії.

[*мовчання як багатоголосся* – утаєна, прихована повнота буття, яка виявляється у трансцендентному внутрішньому зв'язку, коли безмовність є не порожнечою, а таким порозумінням, при якому слова зайві – усе розуміється без слів. Це, за словами Г.-Г. Гада-мера, – «тиха згода». Таким чином, інтерпретація знаходить свою межу там, де завершується мова. Вона здійснюється в мовчанні. Однак, ця межа сама існує лише завдяки мові, і тому мовчання стає способом про щось сказати. Це, за К. Ясперсом, – мовчання перед тим, хто мислить разом з тобою, мовчання перед самим собою і мовчання перед трансценденцією.

У такому ракурсі не здійснені переклади, залишені на півдорозі, недописані, нерідко можна вважати «голосом, який зберігає мовчання»¹⁶, і у цьому теж виявляється їх феноменальна сутність.

Така суб'єктивність не є відчуженням від інших. На це вказував М. Мерло-Понті у *Феноменології мови*:

Коли я говорю чи коли я розумію, я відчуваю присутність інших в мені самому і присутність мене самого в інших, присутність, яка є наріжним каменем теорії інтерсуб'єктивності... і я розумію загадкову фразу Гуссерля: «Трансцендентна суб'єктивність – це інтерсуб'єктивність»¹⁷.

¹⁶ Ж. Деррида, *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля...*, с. 94.

¹⁷ Цит. за: Г. Шпигельберг, *Феноменологическое движение. Историческое введение*, Логос, Москва 2002, с. 566.

Тут логічно постає низка нових запитань: що відтворює художній переклад – «інакшість», «чужість» першотвору чи його адаптацію до інших умов кризь бачення інтерпретатора? Чому взагалі іншомовні версії можуть бути прийнятними та зрозумілими в чужому середовищі? Яким чином твори мистецтва здатні зберегти свою дієвість поза межами часу їх виникнення? Яким чином перекладач у процесі своєї праці може подолати відстань, що «відділяє дух від духа», цю «інакшість», що виявляється і на рівні авторського світобачення, його внутрішнього світу, і на рівні художнього світу, створеного ним, і на рівні макрокосмосу, в якому знаходиться митець? Адже твір не допускає будь-якої форми його трактування, а вимагає співмірного до себе підходу.

Для інтерпретатора віднайти такий підхід нелегко. Хоча твір з його універсальним досвідом «належить світові», однак «світ, що до нього зараховується твір світової літератури, може вже бути віддаленим величезною відстанню від того світу, до якого промовляв цей твір. Звісно ж, це вже зовсім не той «світ». Але і в такому випадку нормативний смисл, закладений у понятті світової літератури, вимагає, аби твори, що належать до світової літератури, промовляли й далі, хоча світ, до якого вони тепер звертаються, уже ж зовсім інший»¹⁸. Різномовні переклади дають можливість цим творам промовляти, розширюють межі їх аудиторії, виконують функцію духовного збереження мистецьких зразків для наступних поколінь, забезпечують неперервність традиції, зв'язок історичної єдності, єдності світу. Як і герменевтові, що працює з давніми творами, перекладачеві нерідко доводиться відчитувати сліди минулого й відновлювати колишні світи з їхніх руїн. Подібна праця, за словами Г.-Г. Гадамера, є «різновидом відбудови первісного». Лише за таких умов твір мистецтва володітиме своїм дійсним значенням. Таке читання/переклад має на меті перезобразити реальне, відкрити приховані виміри людського досвіду і перетворити наше бачення світу.

PHENOMENOLOGICAL DISCOURSE OF LITERARY TRANSLATION

Summary. The article deals with the new phenomenological approach to the problems of literary translation based upon the ideas of E. Husserl, R. Ingarden, P. Ricouer. The main attention is drawn to the problems of potential of possible readings and translations of every text from the different time and space distances such as different epochs, individual and national experience, and historical, cultural and artistic systems.

Key words: Roman Ingarden, phenomenology, translations

¹⁸ Г.-Г. Гадамер, *Истина і метод...*, Т. 1, с. 156.