

УДК 820:82.035:92 Wilde

**БІБЛІЙНИЙ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ
“ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ” О. ВАЙЛДА І ЙОГО
УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ**

Оксана Дзера

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000;
e-mail: oksana.dzera@yahoo.com*

Розглянуто проблему відтворення в перекладі біблійного інтертекстуального простору роману О. Вайлда “Портрет Доріана Грея”, що актуалізується як відкрито на рівні алюзій і цитат, так і приховано на рівні концептуальних слів. Розкодування такого прихованого біблійного мотиву набуває особливої ваги в епоху постмодернізму з її наголосом на деконструктивістському, альтернативному прочитанні.

Ключові слова: інтертекстуальність, концепт, хронотоп, фрейм, сцена, алюзія.

Актуальність вивчення інтертекстуальності як предмета перекладознавства зумовлена необхідністю науково обґрунтувати існування множинності інтерпретацій, породжених нелінійним вертикальним прочитанням тексту. В Україні за останнє десятиліття інтертекстуальність ставала предметом активних перекладознавчих досліджень, зокрема, Л. Грек, О. Копильної, Т. Некряч, А. Кам’янець. Біблійні мотиви та алюзії англословних творів розглянуто в дисертаціях Н. Черкас та О. Селезінки. Проте дослідники зосереджувалися на алюзіях, цитатах і ремінісценціях, залишаючи поза увагою глобальний інтертекстуальний простір, що також актуалізується на рівні концептуальних слів і простежується через увесь текст.

Мета цієї розвідки – дослідити особливості відтворення біблійного інтертекстуального простору роману О. Вайлда “Портрет Доріана Грея”. *Об’єкт* дослідження – біблійні інтексти у романі, *предмет* – способи їхнього відтворення. Матеріалом дослідження слугує роман О. Вайлда “Портрет Доріана Грея”, його український переклад Р. Доценка (1968) та – частково російський переклад М. Абкіної.

“Портрет Доріана Грея” О. Вайлда наскрізь пронизаний інтертекстуальністю, якщо розглядати цей термін у вузькому сенсі як насиченість тексту іншими текстами, що актуалізуються на рівні цитат, алюзій і ремінісценцій. Однак значно важливішим видається його комплексний інтертекстуальний підтекст, що доповнює авторський текст паралельною історією на основі загальновідомого мотиву. Такою є, зокрема, історія Нарциса, що починається з опису Доріана ще до його появи у тексті *He is a Narcissus* [13, с. 81], розгортається, коли він закохується у власну красу, *got enamoured with his own beauty* і завершується на останній сторінці, коли огидність власного відображення вбиває його (приклад контроверсійної

ремінісценції). Проте Нарциса згадують у тексті і експлікують як цитату-ім'я. Натомість біблійний інтертекстуальний простір оповіді розгортається імпліцитно, майже не виходячи на поверхню тексту. Відтворення біблійного підтексту не є необхідною передумовою успішного перекладу, проте може виявитися одним із його варіантів.

Підхід до перекладу інтертекстуальних одиниць залежить від перетину (повного, часткового чи нульового) інтертекстуального простору цільової культури і культури сприймача. Проте універсальність Біблії не завжди означає загальновідомість окремих цитат і їхню рівноцінну впізнаваність і перекладність.

Декодування біблійного мотиву обох рівнів актуалізації (тематичного і лінгвально-го) можна розглядати як модель сцен і фреймів Ч. Філмора (1977), побудованій на прототиповій семантиці і уведений до перекладознавчого аналізу. Тексти розглядають як фрейми, які мають заповнюватися сценами, ментальними образами зі свідомості читача або слухача. Перекладач аналізує фрейм і намагається реконструювати сцену, яка активувала його.

Біблія складає важливу частину національного спадку як англійської, так і української культур. Фрейми біблійних альязій існують в американській, британській та українських культурах, проте фрейми, використані англійськими авторами, можуть не викликати відповідних асоціацій у свідомості українців. Це унікальна і водночас парадоксальна ситуація – існування фрейма, нездатного активувати сцену, – пояснюють соціальними і культурними чинниками. Протестантська церква має багатовікову традицію навчати віруючого читати Біблію вдома рідною мовою. До того ж, англійський біблійний реєстр походить від *King James Bible / Біблії короля Якова* (1611), поетичної одомашненої версії, що, як зазначає Дж. Штайнер, сприймається англійськими авторами не як щось чужинне, а як частина власного національного минулого [10, с. 365]. Внаслідок різних культурних і соціальних чинників біблійні цитати, насамперед зі старозавітних книг Хронік, Царів і Пророків, дещо поширеніші в англійській літературі, ніж в українській. Можлива і протилежна ситуація, коли фрейми, що їх легко активують українські читачі, невідомі англійським читачам. Загалом дуже важко пояснити, чому та чи інша біблійна фраза набуває концептуальної ваги у певній культурі.

Біблійний інтертекстуальний простір Вайлдового роману формується на основі мотиву гріхопадіння і братовбивства. Обидва мотиви переплітаються та актуалізуються на рівні топографічного і персонажного хронотопів, за класифікацією П. Торопа [4, с. 17–18].

Ключовий концепт на рівні топографічного хронотопу – це концепт *саду*. Історія починається у прекрасному саду, де зустрічаються три головних персонажі. Цій фатальній зустрічі судилося навіки змінити їхню долю. Лорд Генрі пропонує перший заборонений плід із дерева знання, Доріан усвідомлює владу, яку надає йому врода, художник Безіл Голлуорд у прямому і переносному сенсі втрачає своє найкраще творіння. Невинний Адам, його Бог і демон-спокусник закладають основи свого вічного конфлікту в Едемському саду. Загалом архетип саду проходить через низку творів О. Вайлда, серед них “Щасливий принц” і “Гранатовий будинок”. У цих творах сад показує не лише свій освітлений бік, але й тіністі закутки. Цей концепт відображає авторське світосприйняття, про що свідчить автобіографічна сповідь із *De Profundis*: “I remember when I was at Oxford saying to one of the friends as we were strolling round *Magdalen’s garden* narrow bird-haunted walks one morning in the year before I took my degree, that **I wanted to eat of the fruit of all trees in the garden of the world**, and that I was going out into the world with that passion in my soul. And so indeed I went out, and so I lived. My only mistake was that **I confined myself so exclusively to the trees of what**

seemed to me the sun-lit side of the garden, and shunned the other side for its shadow and its gloom. Failure, disgrace, poverty, sorrow (...): – all these were things of which I was afraid. And as I had determined to know nothing of them, I was forced to taste each of them in turn, to feed on them, to have for a season, indeed no other food at all.

*I don't regret for a single moment having lived for pleasure. I did it to the full, as one should do everything one does. There was no pleasure I experienced(...) But to have continued the same life would have been wrong because it would have been limiting. I had to pass on. **The other side of the garden had its secrets for me also**" [13, т. 2, с. 238–239].*

Одна фраза з цієї сповіді імпліцитно накладається на сповідь Грея перед своїм спокусником лордом Генрі; порівн.: *"I wanted to eat of the fruit of all trees in the garden of the world"* [13, т. 2, с. 238–239] – *"You filled me with a wild desire to know everything about the world"* [13, т. 1, с. 135]. Біблійна впізнаваність тексту нейтралізується, однак її можна реконструювати через зіставлення на тлі цілісного біблійного інтертекстуального простору. Український перекладач Р. Доценко замінює *the world* на *життя*: *Це ж ви заповнили мене шаленим бажанням дізнатись усе про життя* [4, с. 54]. Цей зсув відхиляється від оригіналу та його прототексту, проте узгоджується із загальним біблійним підтекстом, оскільки головна мета Доріана – зірвати плід із дерева життя.

Враховуючи семіотичну вагу концепту саду, його необхідно адекватно відтворити у перекладі. У цьому зв'язку особливої ваги набуває перше речення роману: *The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn* [13, т.1, с. 78-79] – *Студія художника була сповнена густих пахоців троянд, а коли в саду знімався легкий легіт, він доносив крізь відчинені двері то п'який запах бузку, то м'який аромат рожевих квіток шипшини* [4, с. 7].

Згадка про дерева в саду *the trees of the garden* видається концептуальною для розуміння цілої біблійної течії роману. Цей образ повертає читача до біблеїзмів "дерево життя", плід якого Доріан скуштував на початку оповіді, і "дерево знання", чий плід він шукатиме аж до свого жажливого кінця. На жаль, перекладач недостатньо розкодує це імпліцитне посилання.

У цьому реченні автор окреслює опозицію: *heavy scent – delicate perfume; lilac – thorn*. Ця опозиція також є концептуальною, оскільки роман побудовано на контрастах: чарівне обличчя Доріана і його жажлива душа, лорд Генрі і Безіл. Слово *lilac* з його евфонічним відлунням викликає приємні і легкі асоціації, що вступають у протиріччя з означенням *heavy*. У перекладі контраст нейтралізовано – *п'який запах бузку*. Ключове вживання слова *thorns* у Біблії – це терновий вінок, покладений на голову Христа (Матвій 27:29). Отже, терен символізує страждання, що його Безіл передрікає їм усім: *"(..) we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly"* [13, т. 1, с. 82]. Згідно з *The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*, **"thorn"**, особливо *thorn in the flesh* (колючка в м'яку) – це джерело постійного роздратування і тривоги, зокрема якась ганебна таємниця *a skeleton in the cupboard* [12, с. 1073]. У Другому Посланні Павла до Коринтян *thorn in the flesh* символізує "посланця Сатани", можливо, як натяк на те, що Сатана, супротивник Бога, створює перешкоди на шляху здійснення Павлової місії. Вбачаємо тут імпліцитне посилання на роль Сатани, що її виконує у творі лорд Генрі. Негативні символічні конотації слова *thorn* контрастують з його горизонтальним контекстом: *delicate perfume, pink-flowering*. Перекладацька версія *шипшина* руйнує вертикальний контекст слова. Можливим варіантом була б "тернина" або, принаймні, "колючка шипшина".

Контраст на рівні топографічного хронотопу закладає підґрунтя для опозиції персонажів: лорда Генрі, який виконує інтертекстуальну функцію диявола-спокусника, і Безіла Голлуорда, який асоціюється з Богом: *He was so unlike Basil. They made a delightful contrast. And he had such a beautiful voice* [13, т. 1, с. 98] – Він був такий несхожий на Безіла! Між ними був **разючий контраст**. І голос у лорда Генрі – такий **приємний!** [4, с. 23].

В оригіналі очевидно, що Доріан знаходить своєрідне задоволення у відмінності між своїми менторами: *a delightful contrast* (Р. Доценко нейтралізує цей акцент: **разючий контраст**).

Голос лорда Генрі – ключовий елемент його опису: *a beautiful voice, low, musical voice* [13, т. 1, с. 99]. Голос і оманливо чарівні слова – це всі засоби впливу, які має у своєму розпорядженні змії-спокусник. Означення **приємний** видається менш інтенсивним, ніж оригінальний відповідник *beautiful*. Словосполучення *musical voice* імпліцитно пов'язується з мікротекстом, де Доріан порівнює руйнівну владу музики із деструктивним впливом слів лорда Генрі: *“But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us. Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One couldn't escape from them. And yet what a subtle magic was in them!”* [13, т. 1, р. 100] – “Але вплив музики мені виразний... Вона-бо творить у людині не новий світ, а скоріше новий хаос. А тут – слова! Самі слова! Але які моторошні! Які ясні, промовисті, жорстокі! І до того ж – які в них **невловимі чари!**” [4, с. 25] – “Она (музика – О.Д.) творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос. А тут прозвучали слова. От них никуда не уйдешь. Как они ясны, неотразимо сильны и жестоки! И вместе с тем – какое в них таится **коварное очарование**” [5, с. 37].

Як складова цілісного біблійного інтертекстуального простору, цей мікротекст творить контроверсійну альянцію на створення світу: Бог створив світ з хаосу, музичний голос лорда Генрі створює новий спотворений хаотичний світ у душі Доріана.

Отже, переклад *low, musical voice* як **низьким мелодійним голосом** [4, с. 23] – цілком адекватний у горизонтальному контексті, однак вертикальний контекст міг би бути відтворений у фразі **низький голос, що звучав як музика**.

Вираз *a subtle magic* повертає читача до початкового фрейму мотиву гріхопадіння:

“Now the serpent was more subtil than any beast of the field which the Lord God has made” (*Genesis 3:1*). Ця біблійна цитата слугує епіграфом Байронової містерії “Кайн”, де Сатана (Люцифер) є одним з ключових персонажів. Український фрейм цієї біблійної сцени – “мудрейший всіх звірей” (Біблія Кирила і Методія); “Хитріший над усякого польового звіра” (пер. П. Куліша); “хитріший над усю польову звірину” (пер. І. Огієнка); “з усіх польових звірів найхитріший” (пер. І. Хоменка). Перекладаючи лише горизонтальний контекст фрази, Р. Доценко обирає синонім без інтертекстуального підтексту: **невловимі чари**. Російський перекладач М. Абкіна зберігає інтертекстуальну імплікацію: **коварное очарование**.

Це саме означення описує посмішку лорда Генрі. І знову Р. Доценку не вдається передати вертикальний контекст, який окреслив би асоціативний зв'язок між експліцитним персонажем (лордом Генрі) та інтертекстуальним архетипом (змієм-спокусником): *With his subtle smile, Lord Henry watched him* [13, т. 1, р. 101] – **З ледь помітним усміхом лорд Генрі слідував за ним** [4, с. 25].

Змії у Едемському саду пообіцяв першим людям відкрити усі таємниці: “дня того, коли будете з нього ви їсти, ваші очі розкриються, і станете ви, немов боги, знаючи добро і зло” – “(...) in the day ye eat thereof, then you eyes shall be opened, and ye shall be as gods,

knowing good and evil” (Genesis 3:5). Лорд Генрі робить те ж для Доріана одного світлого літнього дня у саду художника Голлуорда: *Suddenly there had come someone across his life who seemed to have disclosed to him life’s mystery* [13, т. 1, р. 103] – *І ось раптом з’являється людина, що їй немов судилося розкрити перед ним життєві тайни...* [4, с. 27] – *И вдруг приходит этот незнакомец – и словно открывает перед ним тайны жизни* [5, с. 39]

Змій одурив людей: дав їм плід з дерева знання, не запропонувавши спершу скуштувати із дерева життя. Обдурений Доріан вірить, що його вчитель відкриє йому суть життя, його велику таємницю. Отже, версія Р. Доценка *життєві тайни* видається надто узагальненою. Можливий варіант *таємниця життя*. Близька до цієї інтерпретації М. Абкіна. Хоча містичний ефект дещо затирає множина *тайни*.

Архетип “змій”, втілений у образі лорда Генрі, акцентується у сцені його останньої зустрічі з Доріаном, який визнає: *“Yet you poisoned me with a book once”* [13, т. 1, р. 340] – *“Але ж це ви колись отруїли мене книжкою”* [4, с. 226].

З усієї галереї демонів у світовій літературі Мефістофель найближчий до інтертекстуального образу лорда Генрі. Цю подібність визнають дослідники творчості Вайлда, зокрема М. Урнов [7, с. 15]. Це дає право провести текстуальну паралель між поглядами Гете і Вайлда на цинічну демонічну особу, яка стирає межі між добром і злом. Мефістофель так представляє себе Фаусту: *“Mephistopheles. Ein Teil von jener Kraft, // Die stets das Bose will und stets das Gute schafft”* [9, с. 128].

Безілова оцінка лорда Генрі дуже близька до цього: *“You never say a moral thing, and you never do a wrong thing”* [13, т. 1, р. 83] – *“Ти ніколи не кажеш нічого морального і ніколи не робиш нічого неморального”* [4, с. 10].

Розгортання обох сюжетів доводить, що Мефістофель бреше, а Безіл помиляється. Однак угода, запропонована Мефістофелем, – досить чесна, адже Фауст знає умови. Лорд Генрі також щирий, коли на початку дружби з Доріаном попереджає його: *“There is no such thing as good influence, Mr Gray. All influence is immoral – immoral from the scientific point of view. Because to influence a person is to give him one’s own soul”* [13, т. 1, р. 98]. Як і Мефістофель, лорд Генрі пересипає свою мову парадоксами, зокрема, контрверсійними ремінісценціями на Старий Завіт, як от теорія необхідності піддатися спокуси: *The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. (...) The only way to get rid of the temptation is to get rid of it* [13, т. 1, р. 99] – *А зрішивши, ми покінчуємо з гріхом, бо вже вчинюючи гріх – людина очищується (...) Єдиний спосіб збутися спокуси – піддатися їй* [4, с. 24].

Деякі парадокси є експліцитними контрверсійними алюзіями на біблійний фрейм, що легко активує відповідну сцену в обох культурах. Іронічна заміна не приховує біблійного прототипу, успішно відтвореного у перекладі: *Ugliness is one of the seven deadly virtues. (...) Beer, the Bible, and seven deadly virtues have made our England what she is* [13, т. 1, р. 312] – Бридкість – це одна з семи смертних чеснот (...). Пиво, Біблія і *ці сім смертних чеснот* зробили нашу Англію такою, як вона є тепер [4, с. 202].

Це приклад інтертекстуальності у вузькому сенсі, тобто легко впізнаване посилання на інший текст, декодування якого не потребує особливих зусиль з боку перекладача і читача цільового тексту. Ще більшу репрезентативність має цитата, адже її структура переноситься з одного тексту в інший фактично без змін. Проте зміст цитати часто зазнає змін, що межують з опозицією до протексту. Особливої ваги набуває вірш із Книги Матвія 16:12, що його цитує лорд Генрі під час останньої зустрічі, яка передує смерті Доріана: *“what does*

it profit a man if he gain the whole world and lose” – *how does the quotation runs?* – *“his own soul?”* [13, т. 1, р. 336] – “(...) яку користь має людина, здобувши цілий світ, а загубивши... як то там сказано?... свою власну душу? [4, с. 222].

Переклад Р. Доценка максимально наближається як до оригіналу, так і до українських перекладів біблійного прототипу. Однак цитований вираз – лише частина фрейму, який покликається активувати значно ширшу сцену у свідомості читача. Сучасники О. Вайлда легко відтворювали в пам’яті продовження цього звертання Христа до учнів: *“Or what shall man give in exchange for his soul?”* – *“Яка ж користь людині, що здобуде весь світ, але душу свою занепасть? Або що дасть людина взамін за душу свою?”* (Матвій 16:26). Це повертає читача до мотиву угоди Мефістофеля: Доріан віддав душу за вічну вроду і життєві насолоди. Цією цитатою лорд Генрі видає себе, відкрито показуючи своє всезнаюче обличчя диявола. На жаль, читач цільового тексту може вивести це значення лише за умови відповідного знання біблійного тексту.

Безіл Голлуорд, антипод лорда Генрі, асоціюється з Богом. Як Бог створив людину “за своїм образом і подобою” (Буття 1:27), так і Безіл “вклав багато себе самого” у портрет Доріана Грея. Це стало причиною його небажання виставляти портрет: *“I really can’t exhibit it. I have put too much of myself into it”* [13, т. 1, р. 80] – “(...) я справді не можу виставляти цей портрет. (...) Занадто багато самого себе я вклав у нього” [4, с. 8].

Як Бог оберігає невинність перших людей, так і Голлуорд не хоче, щоб Доріан усвідомив силу своєї вроди: *“He knows nothing about it. He shall never know anything about it”* [13, т. 1, р. 91] – *“Певна річ. Він нічого про це не знає і не знатиме – я зовсім не кваплюся говорити йому про це”* [4, с. 17].

Модальне *shall* в оригіналі акцентує рішучість художника, його урочисту присягу приховати від Доріана правду. Розширення значення в перекладі пом’якшує ефект і затирає інтертекстуальні імплікації.

За мить до того, як загинути від руки Доріана, Безіл звертається до прямого цитування Біблії: *“Pray, Dorian, pray”, he murmured. “What is it that one was taught to say in one’s boyhood? “Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities”* [13, т. 1, р. 268] (Luke, II, 4) – *“Прости нам провини наші... Не введи нас у спокусу і збав нас од лукавого”* [4, с.165].

“Though your sins be as scarlet, yet I will make them as white as snow” (Isaiah, 1, 18) – *“Хоч би гріхи наші були як кров, я зроблю їх білі, як сніг”* [4, с. 165]

Перша цитата, виголошена персонажем, що асоціюється з Богом, подає найвпізнаваніший біблійний фрейм – Господню молитву. Не дивно, що перекладач успішно використовує відповідний український біблійний фрейм.

Найпроблематичніше слово у другій цитаті – *scarlet*. Його біблійний фрейм зафіксовано в українській полісистемі переважно як *багрянниця*: *“И аще будут грехи ваши аки багряное”* (Біблія Кирила і Меґодія); *“Коли б гріхи ваші були, як багрянниця”* (пер. П. Куліша); *“коли ваші гріхи будуть як кармазин”* (пер. І. Огієнка); *“коли б гріхи ваші були як багрянниця”* (пер. І. Хоменка). Однак, згідно з Fausset’s Bible Dictionary, це слово – глибоко символічне: *“though your sins be as scarlet”* (подвійного зафарбовування, водостійкі, так що сльози не можуть змити їх; кривавого кольору, тобто символ глибокої провини). Таке тлумачення виправдовує вибір Р. Доценка *як кров*. До того ж, маємо приклад драматичної іронії, адже за мить Доріан проллє кров Безіла.

Персонаж Доріан Грей – найскладніший на інтертекстуальному рівні, адже у ньому накладаються два біблійні архетипи – Адама і Каїна. Таке накладання не випадкове, оскільки

оповідь про братовбивство з її численними проекціями на історію про Адама і Єву часто тлумачать як друге гріхопадіння. Як Адам усвідомлює свою наготу, скуштувавши заборонений плід, так і Доріан пізнає свою красу і справжні прагнення після напучувань лорда Генрі: *The sense of his own beauty came upon him like a revelation* [13, т. 1, с. 108] – *Свідомість власної краси спала на Доріана, як одкровення* [4, с. 30].

Як “сховався Адам і його жінка від господи Бога серед дерев раю / *Adam and his wife hid himself from the presence of the Lord God amongst the trees of the garden*” (Буття 3:8) після гріхопадіння, так і Доріан ховає свій портрет (відображення його власного падіння) від Безіла, його власного творця: “*He shuddered and for a moment he regretted that he had not told Basil the true reason why he had wished to hide the picture away. Basil would have helped him to resist Lord Henry’s influence, and the still more poisonous influences that came from his own temperament. (...) Yet, Basil would have saved him. But it was too late now*” [13, т. 1, с. 221] – “Доріана аж пересмикнула ця думка, і на мить він пожалкував, що **не розповів художникові всієї правди**. Безіл допоміг би йому опиратися і впливові лорда Генрі, і ще згубнішому впливові його власного темпераменту. (...) так, **Безіл міг би врятувати його**. Але тепер уже запізно” [4, с. 127].

На жаль, Р. Доценко усуває інтертекстуальний елемент *to hide the picture away* і обмежує фразу горизонтальним контекстом.

Наведені вище припущення можуть видатися сумнівними, оскільки не вміщують прямих посилань на біблійний текст. Однак зав’язка роману вміщує мікротекст, де алюзія виходить на поверхню. Доріан виправдовує один зі своїх численних злочинів перед художником Безілом Голлуордом:

Basil: *What about Adrian Singleton and his dreadful end?*

Dorian: *If Adrian Singleton writes his friend’s name across the bill, am I his keeper?* [13, т. 1, с. 259–260].

Ця пряма алюзія на Каїнове звертання до Бога після убивства Авеля (“Am I my brother’s keeper?”) (Genesis 4:9) має сталий фрейм в українській полісистемі: “Хіба я сторож брата мого?” Відповідь Доріана відображає усю біблійну ситуацію. По-перше, Греї ототожнюється з Каїном, а юний Сінглетон – з Авелем. Каїн звертається зі словами “Хіба я сторож (...)?” до Бога, Доріан – до людини, що є водночас його совістю і творцем його другого “я”. Як і Каїн, Доріан лукавить, бо чудово усвідомлює свою провину. Злочин як Каїна, так і Грея полягає у зловживанні довірою молодшого брата / друга і його згубі. Значимо, що у вікторіанській Англії втрату честі прирівнювали до втрати життя.

Усю цю цілісність прихованих смислів може зруйнувати недостатнє розкодування мотиву в перекладі, внаслідок якого губиться діагностична інформація мотиву (його впізнаваність). Причиною втрати буває перефразування, як у російському перекладі М. Абкіної: “Адриан Сингלטон подделал подпись своего знакомого на векселе, – так и это тоже моя вина? *Что же, я обязан надзирать за ним?*” [5, с. 176].; або помилковий буквалізм, як в українському перекладі Р. Доценка: “Якщо Адриан Синглетон підробив підпис свого приятеля на векселі, то *хіба я мав утримувати його від цього?*” [4, с. 144–145].

Цікавий інтертекстуальний місток зв’язує біблійний епізод, де голос убитого Авеля “кликає до бога з землі” з мікротекстом Вайлда, де портрет Доріана вперше змінюється після самогубства Сибілі Вейн: *His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement* [13, т. 1, с. 222] – *Його власна душа дивилась на нього з полотна і вимагала відповіді* [4, с. 127]. Зсув біблійно-маркованої лексики *judgement* до нейтральної *відповідь* видається невдалим, оскільки він усуває інтертекстуальні імплікації.

Отже, інтертекстуальність у широкому сенсі актуалізується як одночасна імплікація тексту, альтернативна історія на основі відомого мотиву. У цьому випадку її спостерігаємо на рівні фабули, вона практично не вміщує жодних експліцитних посилань на прототекст. Розкодування такої прихованої інтертекстуальності не належить до першочергових завдань перекладача, якщо він обмежує себе головним, експліцитним рівнем твору. Однак таке розкодування набуває особливої ваги в епоху постмодернізму з її наголосом на деконструктивістському, альтернативному прочитанні. Біблійний інтертекстуальний простір, універсальний для всього християнського світу, часто залишався поза увагою в українських перекладах радянської епохи. Це не зменшує вартості існуючих перекладів, однак відкриває текст для нового прочитання і перекладу, здатного показати класичний твір у новому світлі.

-
1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / пер. І. Огієнка. – М. : Вид-ня моск. патріархату, 1986.
 2. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / пер. І. Хоменка. – Ватикан : Editorial Verbo Divino, 1990.
 3. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / пер. П. Куліша, І. Левицького і І. Пулюя. – К : Українське Біблійне Товариство, 2003.
 4. Тороп П. Тотальный перевод / П. Тороп. – Тарту : Изд-во Тартус. ун-та, 1995. – 220 с.
 5. Уайльд О. Портрет Доріана Грея / пер. Р. Доценка / О. Уайльд. – Львів : Червона Калина, 2004. – 240 с.
 6. Уальд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. Киплинг Р. Стихотворения. Рассказы / пер. с англ. / О. Уальд. – М. : ГИХЛ, 1976.
 7. Урнов Д. Оскар Уайльд и его творчество // Wilde O. Selections: in 2 vols. / Д. Урнов. – Moscow : Progress Publ., 1979. – Vol. 1. – P. 5–29.
 8. Fillmore. Ch. Scenes-and-Frames Semantics // Linguistic Structures Processing. / Ed. by A. Zampolli / Ch. Fillmore. – Amsterdam : North Holland, 1977. – P. 18–27.
 9. Goete W. Ein Lesebuch für unsere Zeit / W. Goete. – Berlin und Weimar : Aufbau Verl., 1967. – 421 S.
 10. Steiner G. After Babel. Aspects of language and translation / G. Steiner. – Oxford & New York : Oxford Univ. press, 1992. – 495 p.
 11. The Holy Bible (the King James Version). – London: Trinitarian Bible Soc., s. a.
 12. The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. – Wordsworth Editions Ltd, 2001. – 1158 p.
 13. Wilde O. Selections: in 2 vols. / O. Wilde. – Moscow: Progress Publ., 1979.

БИБЛЕЙСКОЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА “ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ” О. УАЙЛЬДА И ЕГО УКРАИНСКОГО ПЕРЕВОДА

Оксана Дзера

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000;
e-mail: oksana.dzera@yahoo.com*

Исследована проблема воссоздания в переводе библейского интертекстуального пространства романа О. Уайльда “Портрет Дориана Грея”, который актуализируется как открыто на уровне аллюзий и цитат, так и скрыто на уровне концептуальных слов. Раскодирование такого скрытого библейского мотива становится особенно важным в эпоху постмодернизма, когда необходимо деконструктивистское, альтернативное прочтение. Поскольку советские

переводчики часто затирали библейские интертексты по идеологическим причинам, возникает необходимость новых интерпретаций.

Ключевые слова: интертекстуальность, концепт, хронотоп, фрейм, сцена, аллюзия.

**BIBLICAL INTERTEXTUAL SPACE OF WILDE'S NOVEL
THE PICTURE OF DORIAN GRAY AND ITS UKRAINIAN TRANSLATION**

Oksana Dzera

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine
e-mail: oksana.dzera@yahoo.com*

The article focuses on the problem of reproducing biblical intertextual space of Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* that is actualized overtly at the level of allusions and quotations and covertly at the level of conceptual words. The decoding of this implicit biblical motif acquires especial significance in the postmodernist epoch with its emphasis on deconstructive alternative reading. Since Soviet translators often neutralized Biblical intexts due to ideological reasons new interpretations are necessary that will shed some additional light on classical works.

Keywords: intertextuality, concept, chronotope, frame, scene, allusion.