

ПАРАДОКС В СКАЗКЕ О. УАЙЛЬДА: ЗАДАННОЕ И ДАННОЕ КАК ИСТОЧНИКИ НОВОГО ПОНЯТИЯ

Paradox in the Fairytale of O. Wilde:
Prescribed and Given as the Sources of New Notion

Ерик Гулнур

yerikgulnur88@mail.ru

*Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева
(Нур-Султан, Казахстан)*

Куралай Уразаева

kuralay_uraz@mail.ru

*Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева
(Нур-Султан, Казахстан)*

Yerik Gulnur

yerikgulnur88@mail.ru

L.N. Gumilyov Eurasian National University (Nur-Sultan, Kazakhstan)

Kuralay Urazayeva

kuralay_uraz@mail.ru

L.N. Gumilyov Eurasian National University (Nur-Sultan, Kazakhstan)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 29.04.2021

Fecha de evaluación: 07.12.2021

Cuadernos de Rusística Española n° 17 (2021), 249 - 260

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена новому пониманию парадокса. Оно основано на представлении о парадоксе как индикаторе эстетического восприятия читателем. Понятие парадокса основано на соотношении *заданного* и *данного* как компонентов его структуры. В качестве *заданного* рассмотрена синтагматическая фабула. В качестве *данного* анализируются факторы, обусловившие парадигматичность сюжета. Предметом рассмотрения стало также соотношение трагического и комического, исследование парадокса. Выявлены и анализируются предикативная роль мотива, семантическая структура мотива в аспекте мотивных актантов. Показана направленность парадокса на читателя: *заданная* фабулой история трансформируется в *данное* как аллегорический и апокрифический текст. Показана предикативная роль мотива жертвенности и жертвы для обретения нового знания, понимания героем истины. Так характеризуется концепция сюжета в сказке. Парадокс исследован как связь подлинной Красоты со страданием и искуплением вины. Воздействие этического на эстетическую концепцию истины и красоты анализируется как эстетическая сущность парадокса и процесс образования нового понятия.

Ключевые слова: сказка, Оскар Уайльд, парадокс, «Молодой король», «День рождения инфанты», *заданное* и *данное*.

ABSTRACT

The article is dedicated to the new understanding of paradox. It is based on the notion of paradox as an indicator of aesthetic perception by the reader. The notion of paradox is based on correlation of *prescribed* and *given* as components of its structure. The syntagmatic story line is reviewed as *prescribed*. The factors contributing to paradigmaticness of plot are analyzed as *given*. The balance of tragic and comedic, research of paradox as formation of new concept has become a subject matter as well. The predicative role of pattern, semantic structure in terms of motive actants are enucleated and analyzed. The directionality of paradox to the reader is demonstrated as well: a history *prescribed* by the story line is converted to *given* as allegorical and apocryphal text. The predicative role of the self-sacrifice and victim inducement for acquisition of new knowledge, the hero's understanding of the verity is illustrated. The concept of plotting in the fairy tale characterized that way. The paradox is explored as connection of genuine Beauty with suffer and redemption of guilt. The effect of ethical on aesthetic concept of verity and beauty is analyzed as aesthetic essence of paradox and formation process of a new notion.

Keywords: fairytale, Oscar Wilde, paradox, “Young King”, “The Birthday of the Infanta”, prescribed and given.

ВВЕДЕНИЕ

Секрет воздействия сказки О. Уайльда на современные поколения характеризуется природой парадокса, изучение которого сформировало в науке отдельное направление со сложившимися традициями. Импульсом к изучению парадокса Уайльда, характеризующего его лирику и прозу, но особенно последовательно проявившегося в сказке, стали знаменитые афоризмы писателя и теория эстетизма. Афоризм писателя «Ложь — правда других людей» объясняет парадокс как философско-эстетическую стратегию, основанную на пересмотре устоявшихся, ставших стереотипными представлений. Из этой же серии утверждение «... роог, probable, uninteresting human life... But you don't mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality?» («... жизнь, бедная, правдоподобная, неинтересная... есть, на самом-то деле, зеркало, а искусство — настоящая действительность»), приведенное в переводе К. Чуковского (Оскар Уайльд. Замыслы. «Упадок Лжи», 1912: 174). Иными словами, теория эстетизма Уайльда была сформирована взглядами писателя на способы познания и изображения действительности. Так, в комментарии к сказке «Соловей и Роза» автор заметил: «'The Nightingale and the Rose' is the most elaborate... I like to fancy that there may be many meanings in the tale, for in writing it I did not start with an idea and clothed it in form, but began with a form and strove to make it beautiful enough to have many secrets and many answers» (Rupert, 1962: 218) («“Соловей и Роза” отличается сложностью... Мне нравится, когда сказка несет множество смыслов и значений, потому что мне дороже всего форма, а не содержание. Когда я начинал писать сказку, я не задумывался над содержанием; я всеми силами старался придать очарование форме, скрывающей множество тайн и разгадок») (1888), в переводе О.В. Тумбиной (Тумбина 2004: 39). Это определяющий для метода английского писателя принцип — превосходство искусства над жизнью, выраженный в формуле «искусство для искусства».

Интересное понимание парадокса, которое можно применить к сказке Уайльда, содержит мнение Д.С. Лихачева о нем как «борьбе заданного и данного» при творческом соучастии реципиента (Лихачев 1973: 398). Так становится возможным

обосновать новое представление о парадоксе Уайльда в терминах *заданного* (как предмета познания и изображения) и *данного* (как способа познания и способа изображения). Такой подход требует анализа философско-эстетических установок писателя в аспекте познания и изображения, что объясняет противостояние Уайльда «плоскому», в его понимании, реализму.

Приведенное мнение Лихачева позволяет применить категории *заданного* и *данного* к характеристике структуры парадокса в сказке Уайльда и описать их как обусловленное семантикой сложившегося значения (*заданное*) и авторскую регенерацию, формирующую коннотации, синтагматические парадигматические отношения (*данное*). Целью данной статьи является описание парадокса в сказке Уайльда как индикатора эстетического восприятия читателем. Предпринятый подход требует решить задачи: 1) осуществить анализ способов познания и изображения социальных, религиозных и философских противоречий в аспекте *заданного* и *данного*, 2) изучить соотношение трагического и комического, 3) обосновать представление о парадоксе с позиций образования нового понятия в системе синтагматической фабулы как *заданного* и парадигматического сюжета как *данного*.

ОПИСАНИЕ МЕТОДА

Приведенный в статье литературный обзор дифференцирован по направлениям, плодотворность которых обусловлена для нас обобщением актуальных представлений о парадоксе, разграничением *заданного* и *данного* как компонентов структуры парадокса в сказке Уайльда, соотношением фабулы и сюжета в системе синтагматических и парадигматических отношений как *заданного* и *данного*.

Обобщение результатов научных исследований позволяет констатировать следующие методологически значимые для концепции статьи моменты в исследовании парадокса Уайльда. Это классические труды, заложившие представление о творческом методе и теории эстетизма английского писателя: «The Paradox of Oscar Wilde» (1949) Дж. Вудкока, «Oscar Wilde. Revalued» (1993) Я. Смолла, «A Long and Lovely Suicide» (1994) М. Нокс, «Oscar Wilde» (1987, 2000) Р. Элмманна. Из российских работ, посвященных теории парадокса Уайльда, следует выделить книги М.Г. Соколянского (Соколянский 1996), Н.Ю. Шпекторовой (Шпекторова 1974). Для этих работ характерно внимание к парадоксу как объекту структурно-семантического анализа в аспекте влияния на стилистические эффекты. Проблема логико-речевых парадоксов в стиле Уайльда составила область интересов Б.Г. Танеева (Танеев 2001). С позиций жанровых признаков афоризма рассматривают парадокс Уайльда Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольская (Федоренко, Сокольская 1990).

На фоне данных работ, объединенных пониманием парадокса как противоречия между теоретическими установками писателя и этическим содержанием произведений, выделяется исследование О.В. Тумбиной (Тумбина 2004). Исследователь выбирает предметом исследования контраст и парадокс, связь эмоционально-эстетической функции стилистических приемов с содержанием художественного произведения и с эстетическими воззрениями писателя. Анализ эстетико-философской сущности контраста и парадокса в сказках Уайльда позволил исследователю обосновать

понимание парадокса, отличающееся от традиционного. Так, ученый пишет: «... Парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим, приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечет за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова» (Тумбина 2004: 23). Приведенная работа направлена на выявление и описание логико-речевых и языковых парадоксов в сказках, а также функции религиозных мотивов сказок в синтезе эстетики и этики. Предложенный Тумбиной подход получил развитие в работе ученых, которые акцентируют внимание на парадоксе как стилиобразующем факторе и изучают его в корреляции с антитезой (Капанова, Коробчак 2021).

Второе направление, посвященное представлениям английского писателя об искусстве и связи с творческим методом, отражает работа финского исследователя А. Ойалы (Ojala 1955), который выделяет «художественный эстетизм» (*«artistic aestheticism»*) и «практический эстетизм» (*«practical aestheticism»*). *Результаты такого исследования подтверждают правомерность обоснования парадокса Уайльда как корреляции заданного и данного с позиций предмета и способа познания и изображения действительности.*

Третье направление настоящего исследования основано на обобщении результатов сюжетологии. Первым принципом корреляции заданного и данного становится соотношение фабулы и сюжета. В.И. Силантьев, сопоставляя фабулу и сюжет, обращает внимание на сюжет повествования как «изложение события в плане со- и противопоставления, т. е. в отношениях сходства, и в необходимом отвлечении от фабульных связей» (Силантьев 2018: 144). Для разработки концепции парадокса в сказке Уайльда методологически определяющими стали разработанные ученым понятия о том, что фабула синтагматична, сюжет парадигматичен, а также идеи о предикативной природе мотива. Особую ценность имеют мысли ученого о семантической структуре мотива, когда выделение в ней действия-предиката и актантов позволяет исследовать его воплощение в повествовании в форме события. Концепция сюжета как способа повествования, его элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения, изложенная в трудах И.В. Силантьева (Силантьев 2002), (Силантьев 2011), делает возможной классификацию мотивных актантов, восходящих к различению Б.В. Томашевским персонажа и героя (Томашевский, 1996). Такое представление проливает свет на разграничение *заданного* и *данного* в системе художественных образов.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ИХ АНАЛИЗ

В сказках Уайльда воплощено убеждение, что жить надо для страдания. Отсюда известное и разработанное в науке представление писателя о божественной сущности мироздания, при котором Христос воплощал для него образ первого романтика. Как писал Уайльд: «Whoever lives for the highest must be crucified» («Тот, кто живет ради возвышенного, идеального должен быть распят») (Harris 2005: 139). Вместе с тем здесь нельзя усматривать одностороннее проявление религиозно-философских

взглядов писателя. Известно, что Уайльд считал себя последователем Платона, согласно которому только «способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия» (Лосев 1969: 233). Апелляция к идеям Платона и его школы проявляется в понимании писателем смысла жизни: «... learn the true meaning behind the appearance of things in material life in general, and more terrible still — the meaning of his own soul») («... познать истинный смысл, стоящий под внешней, материальной вещей в целом, и, что еще важнее, понять смысл собственной души) под внешней, материальной, оболочкой вещей увидеть их подлинную сущность, и, что еще важнее, понять секрет собственной души») (Цит. по: Ojala 1955: 37).

Сказка «The Young King» («Молодой король») (1888). Структура парадокса в аспекте эстетического восприятия, основанного на корреляции *заданного* и *данного*, показывает следующее. Процессы познания и изображения с позиций *данного* воспроизводят фабулу испытаний героя, предшествующих коронации героя. Способы познания и изображения в контексте *данного* формируют сюжет отказа героя от коронации как результат его духовного прозрения. Конфликт между Красотой и Страданием как соотношение фабулы и сюжета — синтагматического и парадигматического явлений — характеризует парадокс как образование нового понятия. Новое понятие создается соотношением фабульного противостояния Красоты и Страдания, сюжетного осмысления этих категорий как понятий, взаимоисключающих друг друга в сознании жителей дворца. Между тем сюжет образуется трактовкой понятий героем и вслед за ним, читателем, Страдания как цены за мнимую Красоту, лишенную ее возвышающего духовного смысла. Отсюда противопоставление Красоты до инаугурации, состояния героя, близкого к отрешенности от действительности, вызывающей у героя состояние истомы и мистического очарования, Красоты, оторванной от действительности, Красоте возвышенной, подлинной, осложненной самоотречением героя. Этическое наполнение Красоты Страданием, причем не только тружеников, но, что гораздо важнее, молодого Короля, выявляет сущность парадокса как формирования понятия о Красоте, смысл которой состоит в духовном прозрении героя, пережитом им страдании во искупление греха власти над народом. Синтагматичность фабулы создается сценами, наполненными описанием роскоши дворца. Проникнутое мистическим ощущением описание красоты придает миру роскоши черты иллюзорного, воображаемого мира. Отсюда акцент на состоянии героя, пребывающего в наслаждении и забытии. Парадигматичность сюжета, сформированного тремя снами героя, лишает ирреальность признаков миража и воображаемого мира. Драматизм усилий бедняков и рабов ради роскоши инаугурации, наслаждений красотой создает цепь трех мотивов, в предикативной природе которого выделяются труд ткачей, добыча жемчуга и рубинов. В парадигматической природе сна важную роль играет предиктивная роль молвы и слухов. Это слухи об отце героя и его смерти, мотивах раскаяния старого Короля.

Для описания парадокса Уайльда значима и семантическая структура мотива. Если в качестве *заданного* выступает изображение социальных, религиозных и философских противоречий как разных сторон: мира призрачной, миражной Красоты, наполненной опьянением героя сном и видениями, то *данный* автором мир противоречий воплощен в снах героя и разоблачении нарциссизма героя на пути его духовного прозрения. Это мир Страдания и мир творения подлинной Красоты.

Предиктивную роль мотива выполняют нареченные именами собственными: Beauty (Красота), Wisdom (Мудрость), Poverty (Нищета), Sin (Грех), Grief (Горе), Shame (Стыд), Profit (Корысть), Death (Смерть), Blood (Кровь), Sorrow (Скорбь), Pain (Боль). Вместе с тем семантическая структура мотива, помимо отмеченной предикативной функции, сопровождается введением в повествование сказки мотивных актантов. Для реализации их роли важна замена, которая происходит в парадигме событий. Приведенный пример иллюстрирует семантическую равнозначность сильных с богатыми, слабых с бедными в этическом смысле, что придает социальным и внешним оппозициям характер предиктивного мотива.

‘In war,’ answered the weaver, ‘the strong make slaves of the weak, and in peace the rich make slaves of the poor. We must work to live, and they give us such mean wages that we die’ (61–62) («В войну, — отвечал ткач, — рабами сильных становятся слабые, а в мирное время рабами богатых становятся бедные. Мы должны работать, чтоб жить, но нам платят столь жалкие гроши, что жить мы не можем, а потому и умираем» (588)).

Вместе с тем детали: запечатанные воском уши и ноздри раба-ныряльщика, белый цвет жемчужины и бледное, предвещающее смерть лицо — создают коннотацию смерти, олицетворенной в третьем кульминационном сне, воспроизводящем схватку Смерти и Корысти. В качестве мотивных актантов выступают и другие детали: звуки свирели, пугливые глаза, сравнение героя с лесным фавном и молодым зверем.

Концепция сюжета как способа повествования, его структура создается и повтором, скрепляющим три сна героя в единое повествование.

‘And he fell asleep again and dreamed, and this was his dream» (63) («И он снова заснул, и приснилось ему во сне») (589).

Новое понятие передано в идее сказки, обусловившей ее финал.

‘Though it be the day of my coronation, I will not wear them. For on the loom of Sorrow, and by the white hands of Pain, has this my robe been woven. There is Blood in the heart of the ruby, and Death in the heart of the pearl.’ And he told them his three dreams» (66) («Хоть сегодня и день коронации, я не хочу их видеть и не захочу никогда. Ибо мантия эта соткана из Страданий, и ткали ее белоснежные руки Скорби, а этот рубин окрашен цветом безвинно пролитой крови, ну а сердце этой жемчужины кроется Смерть’ И он рассказал им о трех своих снах, приснившихся ему ночью») (595).

Этим новым понятием становится Смерть в ее трансформации от Скорби, Боли, Крови как сюжетов снов героев. Метаморфоза Страдания, превращения в Смерть как высшее и исключительное выражение, цена за Красоту создают парадокс Уайльда в системе *заданного* — как изображения социальной действительности, и *данного* — смысла сказки о духовном преображении молодого Короля.

1. Сказки О. Уайльда цитируются по изданию: «The most beloved fairy tales of Oscar Wilde». Published by Mosaicum 2019». Русские переводы сказок цитируются по изданию: Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Пьесы. Сказки: [пер. с англ. В. Чухно] / Оскар Уайльд. Москва: Издательство «Э», 2016. Цитируемые страницы приведены в круглых скобках.

«*The Birthday of Infanta*» («*День рождения инфанты*») (1888). В этой сказке соотношение синтагматических и парадигматических отношений фабулы и сюжета как *заданного* и *данного* приобретает более сложный характер. Синтагматическая фабула манифестируется в названии сказки с ее исключительным, на первый взгляд, событием — днем рождения инфанты. Обманчивым и подготавливающим появление парадокса становится акцентирование, в параметрах *заданности*, исключительности инфанты: «*She was a real Princess and the Infanta of Spain*» (71) («... настоящая Принцесса и притом наследная принцесса Испанская») (558). Синтагматический характер фабулы заключается в описании облачения испанских детей, гостей инфанты: «*There was a stately grace about these slim Spanish children as they galded about*» (72) («... горделивая грация в плавных движениях этих стройных испанских детях») (559), «*the girls holding up the trains of their long brocaded gown and shielding the sun from their eyes with huge fans of black and silver*» (72) («девочки одной рукой придерживали шлейфы своих длинных парчовых платьев, а другой — заслоняли глаза от солнца огромными серебристо-черными веерами») (559). Синтагматической делает фабулу симметрия в описании детей при дворе с их нарядами, поведением, отношением к празднику и Карлику. Коллективный портрет испанских детей вместе с Принцессой лишает героиню индивидуальности. Отличие Принцессы от других детей состоит во внешне атрибутированных знаках ее сана. Таково, например, описание костюма инфанты. Детали наряда героини не обладают признаками дополнительной семантизации: «*Her robe was of grey satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great gauze fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose*» (71–72) («Ее мантия была из серого атласа, нижняя часть платья и широкие рукава с буфами щедро расшиты серебром, а жесткий корсаж усыпан рядами отборных жемчужин. При каждом шаге из-под ее платья выглядывали крохотные туфельки, украшенные крупными красными розетками. В руке она держала большой кружевной веер розовато-жемчужного цвета, а в волосы, золотистым ореолом обрамлявшие ее бледное маленькое лицо, была вдеа прекрасная белая роза») (559). В этом же синтагматическом ряду в качестве *заданного* объекта изображения предстают портрет покойной Королевы, сохраненный в памяти Короля, и образ грустного, унылого Короля.

Сложность синтагматической основы фабулы, содержащей в себе переход к парадигматике сюжета, заключается в двойной природе танцев Карлика. С одной стороны, это внешняя линия событий, завязкой которой служит появление Карлика: «*When he stumbled into the arena, waddling on his crooked legs and wagging his huge misshapen head from side to side*» (77) («Когда он вышел на арену, переваливаясь на своих кривых ножках, спотыкаясь и мотая из стороны в сторону огромный уродливой головой») (568). У этой фабульной синтагмы своя развязка: «*My funny little dwarf is sulking,*» she cried, «*you must wake him up, and tell him to dance for me*» (87) («Мой смешной маленький Карлик капризничает! — крикнула она ему. — Разбуди его и скажи ему, что он должен для меня танцевать») (580) и сентенция из уст Камергера: «*Mi bella Princesa, your funny little dwarf will never dance again.*

It is a pity, for he is so ugly that he might have made the King smile» (87) («... ваш смешной Карлик никогда больше не будет танцевать. А жаль! — ведь он так уродлив, что заставил бы и Короля улыбнуться») (581).

Парадигматический характер сюжета обусловлен сущностью парадокса. Прозрение Карлика, осознание им себя истинного в глазах общества, инфанты, драма прозрения, ставшая причиной его смерти, непереносимое для ребенка-уродца открытие трансформирует сказку в историю Сердца — рассказ о подлинной красоте души, противопоставленной внешней красоте нарядов обитателей дворца и пышности его убранства. Для парадигматического сюжета важна предикативная роль мотивов, сфокусированных вокруг Карлика, истории его драматического заблуждения и трагического прозрения. Важна и семантическая роль мотива, обусловившая значение мотивных актантов для преодоления фабулы сюжетом как формирования парадокса Уайльда. Новое понятие — это Сердце в его духовном смысле, в противостоянии сердцу как физиологическому органу. Это аллюзия на бездушие и бессердечность инфанты как олицетворения морали дворца.

Для предикативных мотивов важна предпосылка — это мотив празднования дня рождения инфанты: «Her birthday was an exception, and the King had given orders that she was to invite any of her young friends whom she liked to come and amuse themselves with her» (72) («В день ее рождения делалось исключение, и, по распоряжению Короля она могла приглашать к себе своих юных друзей — всех, кто ей нравился») (559). Развитие этого мотива в противопоставление двух семантических моделей: безумной тоски Короля на грани безумия по умершей матери Принцессы и смертельной недетской тоски Карлика — подчеркнуто внешними атрибутами в портрете мертвой Королевы. Они ниспровергают возможность заблуждения читателя: «He would clutch at the pale jeweled hands in a wild agony of grief, and try to wake by his mad kisses the cold painted face» (73) («В безысходном горе лихорадочно он сжимал ее бледные, украшенные драгоценностями руки и покрывал исступленными поцелуями ее холодное, накрашенное лицо») (560).

Другой важный для понимания парадокса Уайльда предикативный мотив — это фон церемонии бракосочетания Короля и Королевы: «And a more than usually solemn auto-da-fé, in which nearly three hundred heretics, amongst whom were many Englishmen» (74-75) («... с размахом свершили аутодафе, для чего в руки светской власти было передано почти около трехсот еретиков, среди них много англичан») (561). Трагическим параллелизмом этому аутодафе станет другое — смерть Карлика, призванного развлекать королевских детей.

Еще одна цепь предикативных мотивов обобщена двумя трагическими историями Карлика — заблуждения и прозрения. Вместе с тем это история подлинного счастья, когда герой осознал себя в восприятии окружающих в соответствии со своими детскими представлениями и был по-настоящему, по-детски счастлив: «Perhaps the most amusing thing about him was his complete unconsciousness of his own grotesque appearance. Indeed he seemed quite happy and full of the highest spirits» (77) («Быть может, самым забавным в Карлике было то, что он и не подозревал о своей гротескной наружности. Более того, он казался совершенно счастливым и пребывал в прекраснейшем расположении духа») (568). Предикативный мотив — маленький Карлик был так счастлив — подтверждается его ценным знанием о подлинной красоте в мире: «For though he had never been in a palace before, he

knew a great many wonderful things» (82) («Ибо, хотя он никогда раньше не бывал во дворце, он знал множество удивительных вещей») (572-573).

Семантическая структура мотива, дополняющая сущность парадокса, заключается в осложнении действия-предиката мотивными актантами. Предикат — прозрение — подготовлен обманчивым впечатлением, которое производит дворец, совмещающий две функции в сюжете: это и место прозрения героя, и место его аутодафе одновременно: «Of all the rooms this was the brightest and the most beautiful» (85) («Во всем дворце не было комнаты наряднее и красивей этой») (578).

Зеркало становится мотивным актантом, которое передает не только смысл прозрения Карлика, восприятия его другими детьми и понимания причины их смеха. Здесь заключена важная для прозрения героя коллизия: «Может быть, оно умеет создать другой мир, совсем как настоящий. Но могут ли тени предметов иметь такие же, как предметы, краски, и жизнь, и движение? Разве могут?». Зеркало с его обманчивостью отражения / изображения создает границу между посюсторонним и потусторонним мирами как непреодолимую для Дворца, однако открывшуюся для ребенка истину: «When the truth dawned upon him, he gave a wild cry of despair, and fell sobbing to the ground. So it was he who was misshapen and hunchbacked, foul to look at and grotesque. He himself was the monster, and it was at him that all the children had been laughing, and the little Princess who he had thought loved him — she too had been merely mocking at his ugliness, and making merry over his twisted limbs. Why had they not left him in the forest, where there was no mirror to tell him how loathsome he was»? (86-87) («И тогда страшная правда открылась ему во всей своей беспощадности, и он, издав душераздирающий вопль отчаяния, бросился, рыдая, на пол. Значить, вот какой он на самом деле — уродливое, горбатое, жалкое существо! Значить, он и есть то чудовище, которое его самого напугало своим страшным видом, и дети смеялись вовсе не над его танцем, а над ним самим! Ну а маленькая Принцесса, которая, как ему казалось, полюбила его, попросту потешалась над его несусальной внешностью и кривыми ногами. Ах, зачем его забрали из леса, где не было никаких зеркал, показывающих ему, как отталкивающе он выглядит?!») (579). Искривленное страданием лицо Карлика, сравнение его с раненым зверьком вводит в повествование в качестве мотивного актанта образы трех босоногих людей «с зажженными свечами в руках и в странной желтой одежде, сплошь разрисованной какими-то удивительными фигурами». Запечатленная в памяти ребенка процессия, осознанная им как праздничная, выстраивает парадокс, активизирующий апелляцию автора к читателю: *заданная* восприятием ребенка сцена *дана* как аллегорический и апокрифический текст, ведь героем истории недетского прозрения становится ребенок. Детали в странном одеянии воссоздают текст жертвенности и концепт жертвы, необходимой для обретения знания, понимания истины Карликом. Эти детали противопоставлены другим деталям цветописы, мотивам обоняния в саду: «The purple butterflies fluttered about with gold dust on their wings» (71) («Пурпурные бабочки, поблескивая золотистой пылью на крыльях») (558), «bleeding red hearts» (72) («кровоточащие красные сердца») (558), «the magnolia trees opened their great globe-like blossoms of folded ivory, and filled the air with a sweet heavy perfume» (72) («магнолии раскрыли цветки, огромные, шарообразные, словно выточенные из слоновой кости, наполнив воздух сладким, густым ароматом») (558).

Концепция сюжета как способа повествования, его структура обусловлены парадоксом, основанным на двух историях — жестокости детей и жестокости взрослых. Так, противопоставление печали Короля, его траура по Королеве трагедии прозрения Карлика открывает философию Красоты. Ответом Короля на предложения о сватовстве со стороны Императора, о браке с его племянницей, прелестной эрцгерцогиней Богемской было *заданное* неразрешимое противоречие: «King of Spain was already wedded to Sorrow, and that though she was but a barren bride he loved her better than Beauty» (74) «Король Испании уже обвенчан со Скорбью и, хотя она не принесет ему потомство, он любит ее больше Красоты» (562). Однако парадокс заключается в осознании печали Короля и его понимания Красоты как ложного, искусственного. Подлинная печаль заключается в обесмысленности смерти простых и маленьких, а именно смерти Карлика. Подлинная красота чувств ребенка-уродца противопоставлена роскошной внешней красоте Дворца, Королевы, инфанты. Подлинное безобразие в духовном, этическом смысле (безразличие и бездушие к смерти ребенка) показывает ничтожность «страшной муки» Короля в сравнении с прозрением и мукой, которую испытал Карлик. Счастливая жизнь до прозрения маленького героя перед зеркалом во дворце и осознание себя в глазах мира открывает беспощадную для героя правду, которая сделала несовместимой его жизнь с новым, обретенным им пониманием. Это новое понятие выражено иронично и парадоксально устами инфанты: «‘For the future let those who come to play with me have no hearts,’ she cried, and she ran out into the garden» (87) («Впредь пусть ко мне приходят играть только те, у кого нет сердца!» — воскликнула она и убежала в сад.) (581). Новое понятие, сформировавшее концепцию парадокса, связано с образом Сердца. Сердце как показатель подлинной Красоты человека, осмысленное героем в его этическом, духовном смысле, стало лейтмотивом сказки и новой формой проявления парадокса.

ВЫВОДЫ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, изучение парадокса в сказке Уайльда в системе *заданного* — как изображения социальной действительности и *данного* — как смысла сказки — предпринято в аспекте анализа синтагматической фабулы и парадигматического сюжета. Так, создание писателем историй о прозрении, духовном преображении молодого Короля и трагическом осознании истины Карликом определяет предпосылки изучения парадокса в сказке Уайльда как процесс соотношения синтагматичности фабулы и парадигматичности сюжета. Выявление признаков синтагматической фабулы и парадигматического сюжета, анализ семантической структуры мотива, которая заключается в осложнении действия-предиката мотивными актантами способствует новому пониманию парадокса. Парадокс обусловлен направленностью текста на адресата: *заданная* фабулой история трансформируется в аллегорический и апокрифический текст о духовном прозрении героя, его преображении. Апокрифическим текстом делает сказку Уайльда *данное*: страдание и жертва как цена за подлинную красоту. Объединяющий две сказки мотив жертвенности и жертвы для обретения нового знания, понимание истины отражают особенность сказки Уайльда.

Противопоставление двух историй: в первой сказке — сомнамбулического состояния героя, призрачной и миражной жизни, упоение нарциссизмом героя отрезвляющим сном, снов-кошмаров сном-прозрением, во второй — жестокости взрослых и детей — создают парадокс прозрения, подобного пробуждению после сна. Новое понятие, сформировавшее парадокс, связано с проявлениями Красоты, подлинной и мнимой. Если в сказке о молодом Короле подлинная красота соотнесена со страданием и искуплением вины, то во второй — с прозрением, равным смерти. Обусловленность этическим, духовным эстетической концепции — истины и красоты, страдания и жертвы — определили эстетическую сущность парадокса в корреляции заданного и данного. Такова структура парадокса как процесса образования нового понятия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- КАПРАНОВА, И.П., КОРОБЧАК, В.Н. (2021): Особенности использования приема антитезы в сказках Оскара Уайльда / *Современный ученый*, 2, с. 192-197.
- ЛИХАЧЕВ, Д.С. (1973): Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях. *Philologica. Исследования по языку и литературе*. Ленинград, Наука, с. 394-407.
- ЛОСЕВ, А.Ф. (1969): История Античной Эстетики. Москва, Искусство.
- Оскар Уайльд. Замыслы. «Упадок Лжи» (1912) / под ред. Чуковского К.И. Санкт-Петербург, Издательство А.Ф. Маркс.
- СИЛАНТЬЕВ, И.В. (2002): Мотив как проблема нарратологии. *Критика и семиотика*, 5. Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения РАН, с. 32-60.
- СИЛАНТЬЕВ, И.В. (2018): Сюжет и смысл. Москва, Издательский Дом «Языки славянской культуры».
- СИЛАНТЬЕВ И.В. (2011): Сюжетологические исследования. Новосибирск, Российская академия наук. Сибирское отделение. Институт филологии.
- СОКОЛЯНСКИЙ, М.Г. (1996): Оскар Уайльд. Очерк творчества. Киев, Одесса: Лыбидь.
- ТАНЕЕВ, Б.Г. (2001): Парадокс: парадоксальные высказывания. Монография. Уфа, Изд-во БГПУ.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. (1996): Теория литературы. Поэтика / Вступит. статья Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. Москва, Аспект Пресс.
- ТУМБИНА, О.В. (2004): Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда. (К характеристике творческого метода писателя). Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Санкт-Петербург, РГПИ им. А. Герцена.
- УАЙЛЬД, О. (2016): Портрет Дориана Грея. Пьесы. Сказки: [пер. с англ.] / Оскар Уайльд. Москва, Издательство “Э”.
- ФЕДОРЕНКО, Н.Т., СОКОЛЬСКАЯ, Л. И. (1990): Афористика. Москва, Наука.
- ШПЕКТОРОВА, Л.И. (1975): К вопросу о литературно-художественном парадоксе. (На материале произведений О. Уайльда). *Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики в романо-германских языках*. Самарканд. гос. ун-т, с. 218-225.
- FRANK H. (2005): Oscar Wilde, His life and Confession. New York, Produced by Jonathan Ingram, Linda Cantoni, and the Online Distributed Proofreading Team at <https://www.pgdp.net>

- HART-DAVIS, R. (2000): *The Letters of Oscar Wilde*. London, UK edition: Fourth Estate.
- OJALA, A. (1955): *Aestheticism and Oscar Wilde*. Helsinki, Folcroft Library Editions.
- The most beloved fairy tales of Oscar Wilde* (2019): Published by Musaicum+, Online Publisher Resource <https://www.ipgbook.com>.
- WILDE, O (2010): *The Decay of Lying. And Other Essays*. London, Penguin Books Limited.

BIBLIOGRAPHY

- FEDORENKO, N.T., SOKOLSKAYA, L.I. (1990): *Aforistika*. Moscow, Nauka.
- FRANK, H. (2005): *Oscar Wilde, His life and Confession*. New York, Produced by Jonathan Ingram, Linda Cantoni, and the Online Distributed Proofreading Team at <https://www.pgdp.net>.
- HART-DAVIS, R. (2000): *The Letters of Oscar Wilde*. London, UK edition: Fourth Estate.
- KAPRANOVA, I.P, KOROBCHAK, V.N. (2021): Osobennosti ispolzovaniya priema antitezy v skazkah Oskara Uailda / *Sovremennyy ucheniy*, 2, pp. 192-197.
- LIKHACHEV, D.S. (1973): Neskolko myslei o «netochnosti» iskusstva i stilisticheskikh napravleniyah. *Philologica. Issledovaniya po yazyku i literature*. Leningrad, Nauka, pp. 394-407.
- LOSEV, A. F. (1969): *Istoriya Antichnoi Estetiki*. Moscow, Iskusstvo.
- OJALA, A. (1955): *Aestheticism and Oscar Wilde*. Helsinki, Folcroft Library Editions.
- Oskar Uaild. *Zamysly. «Upadok Lzhi»* (1912) / ed. Chukovskiy K.I. Sankt-Peterburg, Izdatelstvo A.F. Marks.
- SHPEKTOROVA, L.I. (1975): K voprosu o literaturno-hudozhestvennom paradokse. (Na materiale proizvedenij O. Uailda). *Voprosy leksikologii, leksikografii i stilistiki v romano-germanskikh yazykah*. Samarkand. gos. un-t, pp. 218-225.
- SILANTYEV, I.V. (2011): *Syuzhetologicheskie issledovaniya*. Novosibirsk, Rossijskaya akademiya nauk. Sibirskoe otdelenie. Institut filologii.
- SILANTYEV, I.V. (2002): Motiv kak problema narratologii. *Kritika i semiotika*, 5. Novosibirsk: Institut filologii Sibirskogo otdeleniya RAN, pp. 32-60.
- SILANTYEV, I.V. (2018): *Syuzhet i smysl*. Moscow, Izdatelskii Dom «Yazyki slavyanskoi kultury».
- SOKOLYANSKII, M.G. (1996): *Oskar Uaild. Ocherk tvorchestva*. Kiev, Odessa: Lybid.
- TANEEV, B.G. (2001): *Paradoks: paradoksalnye vyskazyvaniya*. Monografiya. Ufa, BGPU Ed.
- The most beloved fairy tales of Oscar Wilde* (2019): Published by Musaicum+, Online Publisher Resources <https://www.ipgbook.com>.
- TOMASHEVSKIY, B.V. (1996): *Teoriya literatury. Poetika / Vstupit. stat'ya N. D. Tamarchenko; komment. S. N. Broytmana pri uchastii N. D. Tamarchenko*. Moskva, Aspekt Press.
- TUMBINA, O.V. (2004): *Kontrast i paradoks v povestvovatelnoy proze Oskara Uailda. (K karakteristike tvorcheskogo metoda pisatelya)*. Dis. na soiskanie uch. stepeni kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg, RGPI im. A. Gercena.
- WILDE, O. (2016): *Portret Doriana Greya. Pyesy. Skazki: [per.sang.] / Oskar Uaild*. Moscow, «E» ed.
- WILDE, O. (2010): *The Decay of Lying. And Other Essays*. London, Penguin Books Limited.