

УДК 821.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-1-25>

Гюль ЭТРАБЕ,

orcid.org/0000-0003-2982-6204

кандидат филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой иностранных языков
Бакинского инженерного университета
(Баку, Азербайджан) *egul@beu.edu.az*

СИМВОЛ ГРАНАТА КАК ЭЛЕМЕНТ ПАРАТЕКСТА В КНИГЕ СКАЗОК ОСКАРА УАЙЛЬДА «ГРАНАТОВЫЙ ДОМИК»

В статье символы исследуются как когнитивный концепт, рассматривается их функциональность в формировании межтекстовых отношений. В отличие от традиционных подходов к теоретико-литературному анализу, метод интертекстуальных отношений считается более приемлемым в изучении текста в контексте общения с другими текстами. Согласно этой теории каждый текст формируется на основе взаимных, близких, далеких отношений, подобных текстам, написанным (или произнесенным) ранее или написанным (произнесенным) одновременно, тексты полны очевидных и скрытых намеков друг на друга. Существует множество систем знаков и элементов, образующих межтекстовые отношения, которые иногда являются явными (явными), а иногда неявными (скрытыми) в основном тексте. В статье акцентируется внимание на побуждающей способности символов затрагивать интертекстуальные отношения. «Гранатовый домик» («A House of Pomegranates») Оскара Уайльда (Джерарда Дженетта) представляет собой теоретический анализ в рамках концепции паратекстуальности, исследующий функциональность символа граната как когнитивной концептуальной единицы в интертекстуальной коммуникации. «Гранатовый домик» наполнен такими «фантастическими изображениями», как домик из гранатов, дом, в котором много гранатов, дом в форме граната (на самом деле это привычно для читателя, который знает, что это книга сказок). Все это «подготавливает» читателя к прочтению текста – акт встречи происходит в холле. Следующий этап – этап самоутверждения или отрицания читательской антисипации. Ознакомление с текстом сопровождается предсказаниями читателя по ходу чтения страниц книги, смыслами, которые имя навязывает уму. В этом случае между предварительной информацией в сознании читателя и информацией, переданной ему текстом, возникают резонансные волны. Ожидания читателя противоречат тому, что передает текст.

Ключевые слова: Оскар Уайльд, интертекстуальные отношения, паратекстуальность, когнитивная поэтика, персонажи, гранат.

Гюль ЭТРАБЕ,

orcid.org/0000-0003-2982-6204

кандидат филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой иностранных языков
Бакинского инженерного университета
(Баку, Азербайджан) *egul@beu.edu.az*

СИМВОЛ ГРАНАТА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПАРАТЕКСТУ У КНИЗІ КАЗОК ОСКАРА ВАЙЛЬДА «ГРАНАТОВИЙ БУДИНОЧОК»

У статті символи досліджуються як когнітивний концепт, розглядається їх функціональність у формуванні міжтекстових відносин. На відміну від традиційних підходів до теоретико-літературного аналізу, метод інтертекстуальних відносин вважається більш прийнятним у вивченні тексту у контексті спілкування з іншими текстами. Відповідно до цієї теорії кожен текст формується на основі взаємних, близьких, далеких відносин, подібних текстів, написаних (або вимовлених) раніше або написаних (вимовлених) одночасно, тексти сповнені очевидних і прихованих натяків один на одного. Існує безліч систем знаків та елементів, що утворюють міжтекстових відносини, які іноді є явними (явними), а іноді неявними (прихованими) в основному тексті. У статті акцентується увага на тому, що спонукає здатності символів зачіпати інтертекстуальні відносини. «Гранатовий будиночок» («A House of Pomegranates») Оскара Уайльда (Джерарда Дженетта) є теоретичним аналізом у рамках концепції паратекстуальності, котрий досліджує функціональність символу граната як когнітивної концептуальної одиниці в інтертекстуальній комунікації. «Гранатовий будиночок» наповнений такими «фантастичними зображеннями», як будиночок із гранатів, будинок, у якому багато гранатів, будинок у формі граната (насправді це звично для читача, який знає, що це книга казок). Все це «готує» читача до прочитання тексту – акт зустрічі відбувається у холі. Наступний етап – етап самоствердження або заперечення читачької антисипації. Ознайомлення з текстом супроводжується прогнозами читача по ходу читання сторінок книги, смислами, які ім'я нав'язує розуму. У цьому разі між попередньою інформацією у свідомості читача й інформацією, переданою йому текстом, виникають резонансні хвилі. Очікування читача суперечать тому, що передає текст.

Ключові слова: Оскар Уайльд, інтертекстуальні стосунки, паратекстуальність, когнітивна поетика, персонажі, гранат.

Gul ETRABE,

orcid.org/0000-0003-2982-6204

Candidate of Philological Science, Associate Professor;
Head of the Department of Foreign Languages
Baku Engineering University
(Baku, Azerbaijan) egul@beu.edu.az

SYMBOL OF POMEGRANATE AS AN ELEMENT OF PARATEXT IN THE BOOK OF FAIRY TALES BY OSCAR WILDE “POMEGRANATE HOUSE”

This article examines symbols as a cognitive concept, examines their functionality in the formation of intertextual relations. Unlike traditional approaches to literary-theoretical analysis, the method of intertextual relations is considered more acceptable to study a text in the context of communication with other texts. According to this theory, each text is formed on the basis of mutual, close, distant relationships, similar to texts written (or spoken) earlier or written (spoken) at the same time, the texts are full of obvious and hidden allusions to each other. There are many systems of signs, elements and elements that form intertextual relations, which are sometimes explicit (explicit), and sometimes implicit (hidden) in the main text. The article focuses on the motivating ability of symbols to affect intertextual relations. A House of Pomegranates by Oscar Wilde (Gerard Janette) is a theoretical analysis within the paratextuality concept that explores the functionality of the pomegranate symbol as a cognitive conceptual unit in intertextual communication. The “pomegranate house” is filled with such “fantastic images” as a house made of pomegranates, a house in which there are many pomegranates, houses in the shape of a pomegranate (in fact, this is familiar to the reader who knows that this is a book of fairy tales). All this “prepares” the reader for reading the text – the act of meeting takes place in the hall. The next stage is the stage of self-affirmation or denial of the reader’s anticipation. Acquaintance with the text is accompanied by the predictions of the reader in the course of reading the pages of the book, meanings that the name imposes on the mind. In this case, resonant waves arise between the preliminary information in the mind of the reader and the information conveyed to him by the text. The reader’s expectations are at odds with what the text conveys.

Key words: Oscar Wilde, intertextual relations, paratextuality, cognitive poetics, characters, pomegranate.

Постановка проблеми. Теорія інтертекстуальних відносин бере своє початок в структуралістській лінгвістиці Ф. Соссюра, а також во взглядах російських формалістів. В 1960-х роках в «Tel Quel», збірник творів таких авторів, як Ролан Барт, Жак Дерріда, Фліпп Соллерс і Мішель Фуко в Франції, Юлія Кристева знову проаналізувала теорію діалогізму Михайла Бахтіна з семиотическим підходом, вперше використовувала термін *інтертекстуальність*. Джерард Жанетт в своїй книзі «Palimpsest» 1982 року висунув концепцію транстекстуальності, відзначаючи, що основною темою літературної критики є не текст, а транстекстуальність (1997: 1). Він розділяє відносини між двома текстами на типи, виділяє такі поняття, як гіпертекстуальність, інтертекстуальність, метатекстуальність, архітектурність, паратекстуальність.

Аналіз досліджень. В «Seuils» (1987) Дж. Жанетт пояснює паратекстуальність во всіх її деталях і відкриває тем самим нове напрямлення для дальніших досліджень. Під паратекстуальністю розуміється сукупність всіх компонентів, які залишаються на задньому плані тексту. Заголовок, назва глави, розділу, заголовки тексту, заголовки книги, передмова, заключительное слово, примітки, цитати, межі, обкладинка книги, малюнки, а також всі ілюстрації переліс-

лені як паратекстуальні елементи. Завдяки цим второстепенним елементам читач може виставляти відносини між текстами. По думці Жанетта, паратекст – це елемент призива, який знаходиться на порозі тексту і направляє сприйняття читачем тексту (і, відповідно, інтерпретацію тексту) в правильному напрямленні. «Паратекст – це те, що дозволяє тексту стати книгою і бути представленим читачам і широкій публіці в цілому. Паратекст більше схожий на поріг, ніж на перешкоду, на поріг як “вхід”, який Борхес використовував в передмові – або для входу в цей світ, або для виходу з нього» (Genette, 1997b: 1–2).

В класифікації паратекстуальних елементів Дж. Жанетта є декілька категорій: із-за зв’язу з «внутрішнім» і «зовнішнім» змістом тексту ці елементи виражаються в термінах *перитекста* і *епітекста* відповідно. Такі елементи, як назва роботи, заголовки глав, заголовки розділів, передмова і т.д. поміщаються в категорію перитекста, інтерв’ю з автором, рекламні статті, думки критиків і рецензентів і т.д. відносяться до «оточення» тексту, але вони також достатньо важливі з точки зору паратекстуальності. З урахуванням участі автора в створенні текстів паратекста в ньому визначені ще дві категорії: автографічна і

аллографическая. Паратекстуальные элементы с автографом, созданные непосредственно автором работы, отличаются от аллографических паратекстов, которые являются результатом исправлений и дополнений редактором, издателем и другими лицами, участвовавшими в публикации книги.

Цель статьи. Можно резюмировать, что паратекстуальность играет важную роль в восприятии и интерпретации текста, паратекстуальные элементы отвечают за успешную организацию процесса «окниживания» текста или текстов, создают условия для концептуального понимания текста. В статье рассмотрены символы и концепты ряда произведений Оскара Уайльда.

Изложение основного материала. Название текста: провоцирующая сила и способность направлять. Заголовок каждого текста обладает потенциалом антисипации (предвидения), что неизбежно обременяет читателя предвзятыми представлениями и ожиданиями относительно текста, который будет прочитан. Как говорилось в известном вопросе Джерарда Джанетта: «Как бы мы читали “Улисса” Джойса, если бы не слово “Улисс” в заголовке?» (1997b: 2). Мы можем смело повторить тот же вопрос о сборнике сказок Оскара Уайльда «Гранатовый домик».

Британский писатель, поэт, драматург Оскар Уайльд с его самобытным стилем и литературными манерами занимает особое место в истории мировой литературы. Помимо создания уникальных романов, таких как «Портрет Дориана Грея», иронических драм и глубокомысленных стихов, сочетающего элементы декадентской мысли и готической литературы и являющихся проявлением эстетики, Уайльд также известен в мировой литературе как автор сказок. Оскар Уайльд представил некоторые из своих сказок в 1884 году под названием «Счастливый принц и другие сказки», а остальные – в 1891 году в своей книге «Гранатовый домик». На обложке первого издания книги «Гранатовый домик» изображены герои древнегреческой мифологии Персефона и Аид в гранатовом саду. Четыре сказки («Молодой король», «День рождения инфанты», «Рыбак и его душа» и «Звездный ребенок») представлены под общим названием «Гранатовый домик», но ни одна из сказок не содержит никакой информации о гранате (за исключением нескольких маленьких подробностей).

Гранат (куст / дерево) (лат. *Punica granatum*) – *lythraceae*, род растений, относящийся к роду *Punica*. Гранат – фрукт, отличающийся вкусом, ароматом, аппетитными свойствами, формой дерева, нежностью цветов. На первом этапе носитель языка мыслит в рамках языка, на котором он

воспринимает текст, наслаждается вербальной насыщенностью граната и воспринимает все, что напоминает ему о фразе или слове.

«Гранатовый домик» как художественное воздействие на читателя постепенно набирает силу призыва, формирует предсказания, направляет ожидания, слово выходит за пределы своего буквального значения и переводит свою номинативность в выразительность.

В процессе чтения «гранат» начинает раскрываться слоями; слои, составляющие семантическую периферию, проявляют себя один за другим, и это раскрытие происходит от конкретного к абстрактному. Конкретное значение слова размывается, гранат отходит от плода (физического существа), на первый план выходит способность человеческого разума к абстрактному, начинают проявляться пласты условно-метафорического, символического значения. Между текстом и названием текста налаживается паратекстуальная связь, читатель не только определяет, почему текст так назван, уточняя автографический паратекст, но и перетаскивает текст в другие контексты, создавая условия для его выживания. Это связано с тем, что имя не только соприкасается с текстом, которое оно несет, но также имеет тенденцию соотноситься, сопрягаться с ним. Независимость имени-паратекста (имеет тенденцию стремиться освободиться от текста) и обязательность (обязанность объяснить текст) обладают способностью сосредоточить вокруг диалога родные и чуждые элементы: паратекстуальность активизирует интертекстуальность, которая больше, чем она сама.

Концепт вины: устойчивость символа и его интертекстуальный характер. Логическое объяснение представления Оскаром Уайльдом четырех сказок под названием «Гранатовый домик» (1891) основано на символической концепции граната, поскольку, когда вы смотрите на гранат как на символическое понятие, вырисовывается совершенно иная картина. Символ граната – один из факторов, который позволяет сказкам, включенным в «Гранатовый домик», общаться со многими предшествующими текстами.

Сюжет первой сказки в книге «Молодой король» (с. 1–26) – это история о передаче власти старым королем, находящемуся на грани смерти, своему 16-летнему сыну и о принятии молодым человеком короны. В тексте перечислены факты, когда незаконнорожденного сына старого царя забрали с рук матери в младенчестве и передали бедному пастуху, а также пишется об убийстве его матери, о переходе от пастушьей жизни к жизни во дворце. Как только молодой человек

поселяється во дворці, він стає поклонником естетики, любителем розкоші, рабом драгоценностей, і йому потрібно найкрасивіше, найдорожче, унікальне плаття і корона, прикрашені драгоценностями, для церемонії коронації.

Перед коронацією юному королю ніччю приснилось три сні: в першому сні він спостерігав бідну життя портних, які шили йому одяг і терпіли всілякі труднощі, во другому він побачив смерть чорного раба, який збирав жемчуг для королівського посоха з дна моря, і в третьому сні з аллегорическими образами, такими як смерть, алчність, жар і чума, є сцена пошуку рубіна для королівської корони. «Коли молодий король подивився в дзеркало і побачив своє обличчя, він прокинувся з криком; яскравий денний світ залитим кімнату, і пташки літали між деревами в саду» (с. 18). Після цього молодий цар відмовився від своєї розкішної одягу, корони і посоха, одягнув стару пастушеску одяг, поклав на голову венець з листків, пішов в церкву і став молитися Ісусу, незважаючи на наполегливі заклики придворних. Бунтуюче суспільство не приймає нового короля в нищому вигляді, однак в цей момент раптово відбувається чудо, молодий король, який отримав свій ангельський вигляд і привабливість, очаровує людей.

Повість «**День народження Інфанти**» (с. 27–61) починається з опису дня народження Інфанти, 12-річної дочки іспанського короля. Далі ми дізнаємося з спогадів короля, який спостерігав через вікно за прогулкою по саду своєї дочки, про те, як він доглядав за французькою принцесою (матер'ю Інфанти), одружився на ній і доставив її в свій палац. Її брат, який не любив іспанський спосіб життя і середовище, який тут, за припущенням короля, вбив королеву. Символічно-аллегорический характер цієї історії показує той факт, що карлик, якого знайшли в лісі, щоб розвеселити Інфанту в день її народження, влюбився в неї і пішов в палац, щоб поговорити з нею, однак при вигляді свого відображення в дзеркалі карлик розуміє, наскільки він безобразний, і гине від горя. Слуга короля повідомляє дівчинку про смерть гнома в вигляді вираження «серце гнома розбито» (с. 61), і повість закінчується побажанням Інфанти, щоб клоуни з серцем ніколи не приходили на її день народження, тобто у них в грудях не повинно бути серця.

В повісті «**Рибак і його душа**» (с. 63–128) молодий рибак, який закоханий в дівчину морську, повинен віддати свою душу, щоб поєднатися з нею. З допомогою дівчини-ведьми молодий чоловік, відокремлений від своєї душі (страстей

людських), живе з мешканцями моря в морській пучині. В цей час його душа здійснює три різних подорожі. Перша подорож на Схід – в країну татар, душа говорить, що вся мудрість зосереджена на Сході, друга подорож – на південь, в країну бедуїнів, душа підкреслює, що все цінне знаходиться саме на півдні. Третя подорож – спільна подорож душі і тіла, в місті на березі річки, молодий рибак, який поєднався з душою, прогулюється по місту, щоб побачити красу танцюючої дівчини. Кожна з цих подорожей виражає відповідно мудрість, багатство і пристрасть. В подорожі пристрасть рибак підкоряється наказам душі, яка кличе до здійснення гріха: красти, мучити, знущатися, і так далі. Він відволікається від уваги читача тим фактом, що ці події відбуваються на алеї Гранатов в Гранатовому саду. В цій повісті, несучій глибокі сліди східного мистецтвознавства-естетического мислення, багаті символічними, аллегорическими образами, діалог і розрив між молодим рибком і його душою углубляються, а любов до морської дівчини перемагає над усіма іншими почуттями. Нарешті рибак потрясений смертю русалки. Він говорить: «Любов прекрасніше мудрості, цінніше багатства, привабливіше ніж людських дочок» (с. 126), утопаючи в гніві. Він хоче умерти разом з нею, цілує морську дівчину в холодні губи, і в той же момент він гине. Душа намагається ввійти в нього, але молодий рибак гине в пучині розгніваного моря.

В повісті «**Зірковий хлопчик**» (с. 129–158) встановлюється, що эгоїстичний хлопчик, якого знайшли і виростили в лісі дровосек, нарешті виявився втраченим в лісі принцем. Історія зображує гранатові дерево перед будинком ведьми в епізоді, коли хлопчик, який жорстоко звертався і ображав свою матір-матір, пізніше відправляється на пошуки її і потрапляє в ведьми як раб. В повісті проводиться паралель між красою духовності і красою обличчя. У хлопчика, який погано звертався до своєї матері-нищенки, з природою, з оточуючим середовищем, поступово формуються правильні уявлення про добре і зло. Сюжет повісті сказки представлений в вигляді метаморфози душі. Згідно традиційному казочному кінцю хлопчик стає королем і приходять до влади.

Як видно, в казках «Гранатового будинку» (точніше, в двох останніх казках) гранат – інколи всього лише деталь, причому на перший погляд не настільки важлива. Названня книги і зображення на обкладинці в вигляді перебування Аїди і Персефони

в гранатовом саду создают интертекстуальный контакт с древнегреческим мифом. Элементы паратекста (название и изображение) играют роль стимулятора в формировании возможности каждой из четырех сказок стать единым текстом в сознании читателя под этим заголовком, привлекая внимание читателя к символике, связанной с названием граната.

Согласно древнегреческой мифологии Аид и Зевс вступили в сговор, чтобы похитить Персефону (согласно римской мифологии Аид / Плутон и Персефона / Прозерпина), его дочь от Деметры. Пока Персефона и ее друзья собирают цветы на лугу, она влюбляется в цветок нарцисса (триггер), который сотворила Гейя, и хочет его сорвать. Внезапно разверзается земля, появляется Аид в своей колеснице, который увозит ее в подземный мир. Деметре очень грустно, она девять дней ищет свою голодающую и умирающую от жажды дочь и просит помощи у богов. Гелиос говорит ей, что ее дочь была похищена Аидом. Когда Деметра узнает, что здесь был замешан Зевс, она, переодевшись старухой, покидает Олимп, и прибывает в место под названием Элевус, где сидит у колодца под оливковыми деревьями. Дочери короля Кайла, пришедшие за водой из колодца, забрали ее домой, и Деметра становится няней младшего брата девочек Демофонта. Чтобы принести ребенку бессмертие, она натирает на ночь его тело амброзией и обжигает его огнем. Однажды ночью мать ребенка видит эту сцену, и Деметра в замешательстве бросает ребенка в огонь. Чтобы смыть свой грех перед королем и его семьей, она дает своему сыну телегу, запряженную драконами, и поручает ему разбросать пшеницу по всему миру. Через некоторое время, как богиня земледелия и процветания, она отказывается делать землю плодородной, и начинает царить голод и нищета. Деметра говорит, что внимет мольбам людей, если увидит свою дочь. По совету Зевса Аид соглашается освободить Персефону. Аид соглашается, но кормит Персефону зернами граната перед тем, как уйти (Гимн 2 Деметре, строки 370–73).

Итак, Персефоне приходится проводить треть года со своим мужем, а остальные две трети на земле с матерью. Месяцы, которые Персефона провела со своей матерью, были месяцами изобилия на Земле, и когда она вернулась в царство Аида, на Земле наступила зима. В гимне Гомера Деметре употребление зерен граната упоминается дважды (Гимн 2 Деметре, строки 410–411).

Экстерналистский и *интерналистский* подходы различаются в мифологической интерпретации легенды о Персефоне и Аиде. Согласно экстер-

налистским теориям этот миф связан с природой, имеет космологическое содержание и связан с мистериями Элевуса (ритуалы в честь Деметры и ее дочери Персефоны). Согласно интерналистским теориям в этом мифе закодированы ментальные и психологические изменения человеческого разума. Деметра / Персефона связана с архетипическими, этно-антропологическими переходными ритуалами, охватывающими разные этапы жизни женщины (девушка / женщина). В рассказе Эдит Уортон «Ядра граната» (1931) Сара Уайтхед, ища следы известного мифа, обращает особое внимание на мотив поедания зерен граната. В символической концепции граната он связывает сочетание плодородия и сексуальности с его биологической формой, отмечая, что гранат зернистый, а его красный цвет крови является сексуальным. Параллельно с плодом запретного знания в иудео-христианской традиции гранат интерпретируется как плод запретной сексуальности (Whitehead, 2010: 19).

Холли Блэкфорд в своей книге «Миф о Персефоне в женской фэнтезийной литературе» высказывает мысль об интерпретации в различных формах истории Деметры / Персефоны в художественном и эстетическом мышлении на протяжении тысячелетий. В частности, ею рассмотрены произведения «Шелкунчик и король мышей» Эрнеста Гофмана, «Маленькие женщины» Луизы Мэй Олкотт, «Ревущие холмы» Эмили Бронте, «Питер и Венди» Джеймса Барри и Фрэнсис Элизы Бернет, а также Элвин Брукс Уайт – «Сеть Шарлотты», Джоана Роулинг – «Гарри Поттер и Тайная комната», «Сумерки» Стефани Морган Майер и «Коралина» Нила Каймана. В своем символическом концепте она показывает девочек, уходящих из мира своей матери в мир без материнских полномочий (Blackford, 2011). В небольшом рассказе японского писателя Ясунари Кавабата «Гранат» (1977: 293–295) образ граната символизирует первый любовный опыт и взросление девушки. Она живет скучной жизнью со своей матерью, и волнение ее при виде созревания гранатов в саду Кимикогила, прощальный приход молодого человека по имени Кейкити, чтобы встретиться с ней перед уходом на фронт, воспоминания его матери об отце ассоциируются с взрослением девочки и первой любовью.

В целом символ лаконичен, как слово-концепт, формально лаконичен, но в силу своей символичности может расширяться и углубляться, поскольку подспудно здесь скрывает свой рассказ о себе. Согласно когнитивным теориям символы обычно представляют собой знаки концептов, отличающиеся своей универсальностью и устойчивостью

(Тарасова, 2019: 65–66). Эти концептуальные знаки, сформированные на основе человеческого опыта, могут повторяться снова и снова. Символы, отражающие эмоционально-оценочную, когнитивную и прагматическую составляющие человеческого разума, создают условия для концептуального восприятия мира. Символы – это показатели способности человеческого разума к абстрагированию. Это константы универсального и коллективного содержания, которые человечество неоднократно проводило через свой опыт и передавало из поколения в поколение. Каждый символ бережет свою собственную историю создания и легенду, и в каждом использовании эта история воспроизводит себя. Воспроизводимость символа придает ему интертекстуальный характер.

Как видно, в мифологическом повествовании о Персефоне и Аиде наряду с подобием тонкой символической функциональности и функциональности в сказках Оскара Уайльда есть противоречие и противостояние. Существует связь между духовными метаморфозами молодого короля, карлика и матери Инфанты в рассказах Оскара Уайльда, когда Персефона вырывается из своего идиллического пространства и обнаруживает себя в другом мире. По мнению исследователей, существует логико-символическая параллель между путешествием Персефоны в темный мир и их разрывом со своим идиллическим царством и вступлением в мир зла и интриг (Attar, 2010: 341). В целом, точка пересечения четырех сказок в книге – это грех, грехопадение, в свою очередь – это условие духовного спасения, и сначала нужно согрешить, чтобы духовно очиститься. Сказка «День рождения Инфанты» отчасти является исключением из этих сказок, в целом этапы запрета, греха и очищения, то есть преобразования души, являются ведущей линией каждой из остальных сказок. Итак, гранат здесь символизирует грех и служит запретным яблоком. Гранат на латыни звучит как «*rome granatum*», и его этимологическое объяснение означает «яблоко с множеством семян» (Nagrer, 2021).

Хотя гранаты часто символизируют надежду и плодородие, некоторые исследователи считают, что гранаты символизируют также и негативные понятия. Есть те, кто отмечает, что символическое содержание граната выражает манипулятивную власть, рабство и одержимость (Андерсон, 1979: 516). По мнению сторонников этого подхода, использование граната в мифах об Аиде и Персефоне представляет собой манипулятивное противостояние между богами и богинями (Bezzant, 2019: 14). Также есть мнение о том, что гранат считается «плодом мертвых» и служит

пищей для жителей потустороннего мира (Stover & Mercure, 2007).

После греко-римской мифологии в иудео-христианских верованиях и религиозно-канонических текстах стали появляться различные оттенки символики граната. Гранат символизирует плодородие как в древнееврейском (1200–445 г. до н.э.), так и в иудейском верованиях (Безант, 11). Плод Эдемского сада часто был гранатом, символизирующим надежду и вечную жизнь до раннего христианства. В древние и средневековые времена гранат символизировал рождение и смерть, обычно изображался в связи с женскими богинями и включал положительные и отрицательные обращения ко хтоническим богиням, особенно к жизни и смерти, здоровью и болезням, плодородию и бесплодию. В христианских иконографических изображениях Святая Мария обычно держит в руке гранат, чтобы выразить свою принадлежность к умершему сыну.

В «Мадонне с гранатом» Сандро Боттичелли символическая функция граната больше совпадает с символической функцией в сказках Оскара Уайльда. Картина изображает Марию в центре с младенцем Иисусом на руках в окружении шести ангелов с книгами и лилиями. Святая Мария держит в одной руке младенца Иисуса, а в другой – гранат. По мнению толкователей, гранат символизирует распятие, самопожертвование и воскресение Иисуса. В «Словаре тем и символов в искусстве» Джеймс Холл отмечает, что гранат может быть символом воскресения в христианском контексте (Hall, 1974: 249). Интерпретация Холла связывает символизм граната с кроплением Христа, поскольку смерть должна быть до воскресения. На картине изображена надвигающаяся смерть Христа, в которой почти все ангелы смотрят в разные стороны с волнением и разными меланхолическими выражениями. Х. Спри широко связывает идею граната со смертью (невидимой) и воскресением Иисуса с тем фактом, что запретным плодом на запретном дереве рая является гранат, отмечая, что это положило начало потребности человечества в спасении, и смерть Христа произошла «за наши грехи» (Spry, 2019).

Несмотря на всю изменчивость и динамизм присутствия символа граната в разных культурах и областях искусства, в его основе лежит концепт греха, согласно которому Оскар Уайльд дал своей книге такое название. Здесь необходимо различать понятия символов и концептов. Когнитивная поэтика уникальным образом интерпретирует механизм акта символизации, пытаясь изучить взаимосвязь между понятиями символа

и концепта. Согласно Реувену Цуре (2021) предметом когнитивной поэтики является способность человека создавать поэтические структуры и понимать их эффекты. Ф. Вейсалли отмечает, что «основная идея когнитивных исследований состоит в том, что когнитивные структуры, хранящиеся в памяти, ментально отражают окружающий мир. Мельчайшим понятием в когнитивных структурах является концепт. В общем и неприверенном смысле концепт выполняет функцию запоминания знаний о мире» (Veyselli, 205: 31).

Согласно концепции Патрика Хогана символы, словесные параллели, ассонанс, аллитерация и генетически не связанные поэтические традиции – все это средства выражения в диахронических литературных универсалиях, каждая из которых является продуктом определенных когнитивных структур (Hogan, 1997). И. Тарасова отмечает, что различия между символом и концептом могут определяться несколькими параметрами: объемом и содержанием концептов, их символическим характером и направлением концептуализации. Концепт – это более широкое понятие, чем символ, любой символ на самом деле является культурологическим понятием, но не каждый концепт является символом. Например, печаль, любовь, достаток, рождение, смерть, величие, возвышение, а также грех и т. д. есть концепты, а не символы, и в разных культурах можно встретить символы, в основе которых лежат эти концепты (черный цвет, золотая роза, огонь, земля, гора, яблоко, гранат и т. д.).

Символ имеет знаковую природу, означаемое и означающее едины по своей природе, символическое мышление аналогично образному мышлению (Тарасова: 66–67). Н. А. Афанасьева обращает внимание на концептуальный, этимологический, ассоциативный, образный и гештальтный слои когнитивного концепта в ядре символа, интерпретируя символ как сложную модель. По мнению автора, «расширение» концепта в символ происходит за счет мифологических и архетипических слоев, составляющих периферийные компоненты этого концепта (Афанасьева, 2001: 11).

В целом образ пути Оскара Уайльда от эгоизма к альтруизму, от материализма к духовности, от внешней роскоши к духовной чистоте, от похоти к любви является истинным путем очищения от

греховности. Это также напоминает нам о проблемах запрета и греха в христианском мировоззрении. Особое место занимает «любовный» контекст классификации «семи великих грехов» в христианских религиозных учениях. Таким образом, хотя высокомерие, ревность и гнев считаются грехами любви, лень описывается как грех отсутствия любви, жадность, алчность и похоть есть чрезмерные грехи любви (Gungor, 2014: 37). Понятие греха, составляющее смысловой вес сказок, влияет на использование автором символа граната. Кроме того, мифические и архетипические слои в структуре символа резонируют с кодами в подсознании читателя (вспомните «коллективное подсознание» К. К. Юнга), активируют и расширяют уровень коммуникации конкретного текста («Гранатовый домик»).

Таким образом, символ является одним из концептов когнитивной поэтики, помещая различные слои значения и уровни сознания в свою периферийную семантику в виде компонентов, в то время как концепт в ядре остается практически неизменным.

Выводы. Анализ работ как Оскара Уайльда, так и Камала Абдуллы в паратекстуальном контексте показал, что использование символов (намеренных или произвольных) представляет собой переплетение текстов с идентификацией и разъяснением этих символов читателем, создавая уникальную модель межтекстового общения. Символы входят в любой художественный текст вместе со своей культурной памятью и прошлым опытом. Независимо от положения и характера участия в тексте каждый символ имеет сотовую структуру, состоящую из множества ячеек, сформированных на основе дотекстового опыта. Применение здесь метафоры «улей и соты» необходимо для завершения образа и формального выражения интертекстуального контекста, образованного символом. Это означает, что любой символ фактически является интертекстуальным, текст входит в структуру улья и в то же время обеспечивает взаимодействие между текстом и ячейками улья. Этот процесс предоставления может происходить с разных функциональных позиций в соответствии с классификационной моделью межтекстовых отношений, персонажи могут действовать со множеством промежуточных (интермедиативных) признаков.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Афанасьева Н. А. Символы как семиотические концепты языковой модели мира М. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2001.
2. Anderson, G. The Mystic Pomegranate and the Vine of Sodom: Achilles Tatius 3.6. *The American Journal of Philology*. 1979. № 100 (4). P. 516–518. doi:10.2307/294065

3. Attar, J. K. Pomegranates as a Symbol of Sin in Oscar Wilde's A House of Pomegranates. *Journal of Al-Ma'moon College*. 2010. Issue 16. P. 338–345.
4. Bezzant, M. Pomegranate Imagery: A Symbol of Conquest and Victory. *Studia Antiqua*. 2019. 18. № 1. P. 9–15. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/studiaantiqua/vol18/iss1/2>.
5. Blackford, H. The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature. Routledge. 2011. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203804896>.
6. Genette Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln : U of Nebraska, 1997a.
7. Genette, Gerard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1997b.
8. Güngör, M Hıristiyanlıkta Yedi Ölümcül Günah. *Dini Araştırmalar*. 17 / 45. 2014. P. 36–59. URL: <https://doi.org/10.15745/da.76332>
9. Hall, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London : J. Murray, 1974.
10. Harper, D. Flowers in T'ang Poetry: Pomegranate, Sea Pomegranate, and Mountain Pomegranate. *Journal of the American Oriental Society*. 1986. № 106 (1). P. 139–153. doi:10.2307/602368
11. Harper, Douglas. Pomegranate. *Online Etymology Dictionary*. 2021. URL: <https://www.etymonline.com/word/pomegranate>.
12. Hogan P.C. Literary universals. *Poetics today*. 1997. Vol. 18. № 2; Hogan P.C. What are literary universals? *Literary universals project*. Palermo : Univ. of Palermo, 2006. URL: <http://litup.unipa.it/docs/whatr.htm>.
13. Hymn 2 to Demeter. Hugh G. Evelyn-White, Ed. URL: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0013.tlg002.perseus-eng1:2>
14. Kawabata, Yasunari. The Pomegranate. Translated by Edward G. Seidensticker. *Contemporary Japanese Literature* / ed. by Howard Hibbett. New York : A. A. Knopf. 1977. pp. 293–295.
15. Nigro, L. & Spagnoli, F. Pomegranate (*Punica Granatum L.*) from Motya and its deepest Oriental roots. *Vicino Oriente*. 2018. XXII. P. 49–90.
16. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : Ленанд, 2015.
17. Shelestiuk, H. Symbol-intertextuality-deconstruction (on the dialectic of stability and variability of concept and symbol). 2007 (167). P. 249–270 URL: <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.078>
18. Spry, Hannah. Symbolic Seeds: An Analysis of Pomegranate Usage in Selected Artworks of the Past and Present. *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*. 2019. Vol. 6. Iss. 2. Article 6. URL: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol6/iss2/6>.
19. Stover, Ed, & Mercure, E. W. The Pomegranate: A New Look at the Fruit of Paradise. *HortScience horts*. 2007. № 42 (5). P. 1088–1092. URL: <https://journals.ashs.org/hortsci/view/journals/hortsci/42/5/article-p1088.xml>
20. Tsur, Reuven. Aspects of Cognitive Poetics. 2021. URL: https://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive_Poetics.html.
21. Тарасова И. А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы. ИНФРА-М, 2019.
22. Veysəlli F. Y. Kognitiv dilçilik: əsas anlayışlar və perspektivləri. Bakı : Mütərcim, 2015.
23. Whitehead, S. Demeter Forgiven: Wharton's Use of the Persephone Myth in her Short Stories. *Edith Wharton Review*. 2010. № 26 (1). P. 17–25. URL: <http://www.jstor.org/stable/43513029>
24. Wilde, Oscar. A House of Pomegranates at Internet Archive (scanned books colour illustrated but not with the original version's Ricketts-Shannon illustrations). 1891. URL: <https://archive.org/details/houseofpomegrana00wild/page/n9/mode/2up>.

REFERENCES

1. Afanas'eva N. A. Simvolny kak semioticheskie koncepty yazykovoj modelimira [Symbols as semiotic concepts of the language model of the world] M. Cvetaevoy: dis. ... kand. filol. nauk. Cherepovec: 2001. 26 p. [in Russian]
2. Anderson, G. The Mystic Pomegranate and the Vine of Sodom: Achilles Tatius 3.6. *The American Journal of Philology*, 1979, 100 (4), 516–518. doi:10.2307/294065.
3. Attar, J. K. Pomegranates as a Symbol of Sin in Oscar Wilde's A House of Pomegranates. *Journal of Al-Ma'moon College*, 2010, Issue 16, Pages 338–345.
4. Bezzant, M. Pomegranate Imagery: A Symbol of Conquest and Victory. *Studia Antiqua* 18, 2019, № 1, 9–15. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu>
5. Blackford, H. The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature (1st ed.). 2011, Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203804896>.
6. Genette Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: 1997a. U of Nebraska.
7. Genette, Gerard Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 b.
8. Güngör, M Hıristiyanlıkta Yedi Ölümcül Günah [Seven Deadly Sins in Christianity]. *Dini Araştırmalar* 17 / 45. 2014: 36–59. URL: <https://doi.org/10.15745/da.76332> [in Turkish]
9. Hall, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London: 1974, J. Murray
10. Harper, D. Flowers in T'ang Poetry: Pomegranate, Sea Pomegranate, and Mountain Pomegranate. *Journal of the American Oriental Society*, 1986. 106 (1), 139–153. doi:10.2307/602368
11. Harper, Douglas Pomegranate. *Online Etymology Dictionary*, 2021. URL: <https://www.etymonline.com/word/pomegranate>.
12. Hogan P. C. Literary universals. *Poetics today*. Vol. 18. № 2; Hogan P.C. What are literary universals? 1997. *Literary universals project*. Palermo: Univ. of Palermo, 2006. URL: <http://litup.unipa.it/docs/whatr.htm>.

13. Hymn 2 to Demeter. Hugh G. Evelyn-White, Ed. URL: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0013.tlg002.perseus-eng1:2>
14. Kawabata, Yasunari. The Pomegranate. Translated by Edward G. Seidensticker, in *Contemporary Japanese Literature*, edited by Howard Hibbett. New York: 1977, A. A. Knopf. pp. 293–295.
15. Nigro, L. & Spagnoli, F. 'Pomegranate (Punica Granatum L.) from Motya and its deepest Oriental roots', *Vicino Oriente* 2018, XXII: 49–90.
16. P'ege-Gro, H. *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the theory of intertextuality]. Moskva: Lenand, 2015.
17. Shelestiuk, H. Symbol-intertextuality-deconstruction (on the dialectic of stability and variability of concept and symbol), 2007 (167), 249–270 // <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.078>
18. Spry, Hannah. Symbolic Seeds: An Analysis of Pomegranate Usage in Selected Artworks of the Past and Present, *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*: 2019, Vol. 6: Iss. 2, Article 6. URL: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol6/iss2/6>
19. Stover, Ed, & Mercure, E. W. The Pomegranate: A New Look at the Fruit of Paradise, *HortScience horts*, 2007, 42 (5), 1088–1092. URL: <https://journals.ashs.org/hortsci/view/journals/hortsci/42/5/article-p1088.xml>.
20. Tsur, Reuven *Aspects of Cognitive Poetics*, 2021. URL: https://www.tau.ac.il/~tsurxx/2Cognitive_Poetics.html
21. Tarasova, I. A. *Kognitivnaya poetika: predmet, terminologiya, metody* [Cognitive poetics: subject, terminology, methods]. Moskva: INFRA-M., 2019.
22. Veysəlli F.Y., *Koqnitiv dilçilik: əsas anlayışlar və perspektivləri* [Cognitive linguistics: basic concepts and perspectives]. Bakı: Mütərcim, 2015 [in Azerbaijani]
23. Whitehead, S. Demeter Forgiven: Wharton's Use of the Persephone Myth in her Short Stories. *Edith Wharton Review*, 2010, 26 (1), 17–25. URL: <http://www.jstor.org/stable/43513029>.
24. Wilde, Oscar. *A House of Pomegranates* at Internet Archive (scanned books colour illustrated but not with the original version's Ricketts-Shannon illustrations), 1891. URL: <https://archive.org/>.