

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Симановская Софья Анатольевна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Европейская философская повесть и сказки Оскара Уайльда: к проблеме типологического схождения (материалы для системы элективного курса по зарубежной литературе в средней и старшей школе)

44.03.01 Педагогическое образование
История и поэтика мировой литературы

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

Заведующий кафедрой
кандидат филологических наук
доцент кафедры мировой литературы
и методики ее преподавания
Липнягова С.Г.

Руководитель магистерской программы
кандидат филологических наук
доцент кафедры мировой литературы
и методики ее преподавания
Уминова Н.В.

Научный руководитель
кандидат филологических наук
доцент кафедры мировой литературы
и методики ее преподавания
Липнягова С.Г.

Обучающийся
Симановская С.А.

Красноярск
2018

Оглавление

| | |
|---|----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. К проблеме жанрового генезиса: сказка – философская повесть..... | 7 |
| Глава 2. Уровни типологических схождений: сюжет и хронотоп..... | 22 |
| 2.1. К вопросу о типологических схождениях сказки и философской повести..... | 22 |
| 2.2. Особенности функционирования хронотопа и сюжета..... | 26 |
| Глава 3. Функционально-системные оппозиции образов и приемы их создания..... | 37 |
| 3.1 Система образов: образ естественного человека, неразмное большинство – разумное меньшинство, ученик/учитель, ученик/ложный учитель..... | 37 |
| 3.2. Мотивная структура: мотивы странствия и нравственного преображения..... | 42 |
| 3.3. Ирония как прием создания образов..... | 49 |
| Глава 4. Материалы для элективного курса по зарубежной литературе в средней и старшей школе..... | 57 |
| Заключение..... | 69 |
| Библиография..... | 71 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 1..... | 83 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 2..... | 85 |

Введение

Творчество Оскара Уайльда приходится на конец XIX вв., наиболее ярко писатель выступил как эстет-декадент, воспевающий в своем творчестве «искусство ради искусства».

Однако литературные произведения писателя рассматривают не только в контексте пришедшегося на тот период модерна. Некоторые исследователи рассматривают интенциональность его текстов как неотъемлемый элемент постмодерна, в рамках становления национальной драматургии, новой драмы и многих других аспектах (Гонгало В.М., Котова Н.В., Штайн О.А., Таланова А.Н.). В данном исследовании мы остановимся на типологических сходениях европейской философской повести Вольтера, Д.Дидро и сказок Оскара Уайльда.

Типологические связи, согласно Жирмунскому, – объективные связи, «схождения» между литературными явлениями (произведениями, стилями писателей в целом, литературными течениями, направлениями, литературами целых эпох), определяемые родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности, независимо от осознания этой связи самими писателями. [11, 1979: с.138]

Установление типологических схождений необходимо для определения законов социально-исторически обусловленного развития литературы, поскольку сходные социально-исторические и идеологические условия порождают близкие друг другу виды или типы творчества писателей, образующие литературные направления и течения. При учете историко-типологических связей литературные «влияния», которые долго привлекали к себе внимание при рассмотрении литературного развития, приобретают лишь второстепенное значение преимущественно при осмыслении процесса творчества.

Для художественной системы философских повествований XVIII века характерно наличие образов, выполняющих четко определенную функцию: учитель – ученик, учитель – ложный учитель [13, 2004: с.346-347]. Сказки и философские повести схожи не только своей гуманистической направленностью. Конфликт в такого рода произведениях имеет мировоззренческий характер: в них противопоставляются те, кто признает ограниченность своих познаний, тем, кто считает, что все тайны бытия им известны. Философские категории добра и зла занимают центральное место в абсолютном большинстве «философских повестей». Главной оппозицией в системе персонажей является противопоставление мыслящего меньшинства неразумному большинству [36, 1994: с.14].

Жанровый генезис – один из самых спорных вопросов литературоведения. Трансформация того или иного жанра на протяжении развития литературы – вполне закономерный процесс. Когда мы говорим о жанре сказки, в разговор о нем вкладываются самые различные аспекты и вопросы: когда появился жанр, что стало предпосылкой к его появлению, что вкладывают авторы, создавая то или иное произведение.

Сказка несет в себе не только заряд эстетических ценностей: воспевание красоты, доблести, силы, смелости, но и мощный импульс нравственных и моральных ориентаций на добро, помощь, справедливость. Причудливым образом сталкивая два мира: мир добра и зла, сказка неминуемо, зачастую в иносказательной, а не декларативной форме, обосновывает правильный выбор. [39, 2003: с.7]

Цель данного исследования – выявить уровни типологических схождений в сказках Оскара Уайльда и европейских философских повестях.

Задачи:

- 1) рассмотреть теоретические положения о генезисе сказки и философской повести, определить рабочие понятия и термины;
- 2) показать типологические схождения на уровне сюжета и хронотопа;

3) показать типологические схождения на уровне мотива, функциональных оппозиций образов и иронии как средства создания образов;

4) разработать методические рекомендации в соответствии с данной темой.

Актуальность заключается в сравнительно-типологическом рассмотрении жанра философской повести Вольтера, Дидро и сказок Уайльда.

Новизна данной темы заключается в ее недостаточной изученности. Вопросом изучения произведений Уайльда в контексте просветительной традиции была предложена Куприяновой в статье «Концепция «естественного человека» и сказочное творчество О. Уайльда», в ее концепции герои сказок английского писателя схожи с «естественным человеком» Вольтера и Руссо [23, 2007: с.6].

Методологическая основа исследования – работы Савковой, Куприяновой, Мауткиной, Турежановой, Липняговой, Павлютенковой, Проппа и др.

Методы исследования – сравнительно-типологический метод и историческая поэтика.

Объект исследования – два сборника сказок Оскара Уайльда «Счастливый принц и другие сказки», «Гранатовый домик», философские повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», «Простодушный», «Задиг, или Судьба», Д.Дидро «Монахиня».

Предмет исследования – типологические связи сказок Оскара Уайльда и европейских философских повестей.

Структура работы – исследование состоит из введения, 4 глав, списка использованной литературы, приложений. В первой главе рассматривается проблема жанрового генезиса сказки и философской повести. Во второй главе выделены типологические схождения на уровне сюжетостроения и

хронотопа. Третья глава посвящена анализу системы образов, использования мотивов, иронии. В четвертой главе представлено календарно-тематическое планирование элективного курса по зарубежной литературе, разработаны уроки, посвященные сравнительно-типологическому анализу жанру философской повести и философской сказки и функционирующего мотива странствия как способа нравственного преображения героев.

Апробация – научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные проблемы современной филологии. 25.04.2018».

Глава 1. К проблеме жанрового генезиса: сказка – философская повесть

Генезис означает происхождение, возникновение, процесс образования и первоначального становления того или иного предмета (явления). Генезис фиксирует историческое происхождение литератур. [54, 2004: с.236]

Жанровый генезис – один из самых спорных вопросов литературоведения. Трансформация того или иного жанра на протяжении развития литературы – вполне закономерный процесс. Когда мы говорим о жанре сказки, в разговор о нем вкладываются самые различные аспекты и вопросы: когда появился жанр, что стало предпосылкой к его появлению, что вкладывают авторы, создавая то или иное произведение.

Сказка считается всегда современным жанром. Внимание к жанру сказки у Уайльда возникло неслучайно: это один из самых древних жанров, несущий в себе память предшествующих поколений, который обязывает затрагивать глубинные проблемы взаимоотношений человека и мира, о смысле его бытия. Подобным образом строятся и философские повести: самым главным вопросом жанра считается вопрос о смысле жизни человека и его назначении в этом мире.

Сам Уайльд о своих сказках говорил так: «Я начинал не с того, что брал готовую идею и облакал ее в художественную форму, а, наоборот, начинал с формы и старался придать ей красоту, таящую в себе много загадок и много разгадок». [64, 2018: с.382] Исследователи творчества Уайльда полагают, что в сказках виден истинный образ автора, который не прячется за маской эстета автора (Порфирьева Т.А., Аксельрод Л., Колесник С.А.).

Небезынтересным нам кажется сравнить два жанра, которые на протяжении развития литературы читателями сравнивались только на уровне проблематики. Для того, чтобы анализировать два таких с первого взгляда

непохожих друг на друга жанра, нужно обратиться к генезису жанра сказки и философской повести.

Сказка – жанр особого рода, претерпевший эволюцию на протяжении развития историко-литературного процесса. Трансформация жанра фольклорной сказки в сказку рубежа XIX-XX вв. связана прежде всего с появлением нового мироощущения, отношения к слову, искусству в принципе. Принято считать, что когда меняется человеческое мышление, вместе с ним меняется и выстроенный ранее образ мира.

Каждое художественное произведение ориентировано на создание своего образа мира. Как известно, образ мира всегда мифологичен, а всякая мифологическая структура строится на преодолении хаоса и построении нового мирового порядка. Каждое из художественных направлений нового времени (классицизм, романтизм, реализм) создавали свой инвариант мифа о действительности. Новый тип культуры, возникший на рубеже XIX-XX вв. рожден глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии. [28, 1996: с.213]. Такое мироощущение было присуще философской мысли Шопенгауэра, Ницше и Ф. М. Достоевскому. Такое мироощущение мы наблюдаем в творчестве писателей конца XIX века, Оскара Уайльда в том числе.

Чтобы искусство могло достигнуть определенных целей, писатели ставят под сомнение все области жизни человека. Достижение гармонии невозможно без установления порядка. Хаос – новая парадигма мира, возникшая на рубеже веков. Лейдерман в своей статье «Космос как хаос» утверждает, что «модернистский взгляд на мир осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, он воззвал к отказу от иллюзий и утешительных обманов, дал мощный импульс обновлению художественного арсенала. В произведениях возникает антимир как центральный образ, организующий художественный мир произведения». [27, с.213-220]

Вместе с реорганизацией многих жанровых форм преобразился и один из самых древних жанров – сказка. Когда мы говорим о жанре сказки, нельзя не вспомнить самую классическую концепцию, которая была предложена В. Проппом в его книге «Морфология сказки»: «Прежде, чем осветить вопрос, откуда сказка происходит, надо ответить на вопрос, что она собой представляет. Есть только два европейских языка, которые создали специальные слова для обозначения этого понятия. Это русский и немецкий языки, <<...>> до XVII века в русском языке слово «сказка» означало нечто достоверное, письменное или устное показание или свидетельство, имеющее юридическую силу. [42, 1928: с. 33]

Среди авторов литературной сказки можно назвать целый ряд авторов: А.Н. Толстой, П.П. Бажов, А.П. Платонов, К.Г. Паустовский, Е.Л. Шварц, С.В. Михалков, В.В. Бианки, Н.П. Носов, К. Булычёв, Э.Н. Успенский. В России наиболее известны сказки А. Линдгрена, О. Уайльда, Дж. Родари и других авторов.

В литературе, как и в фольклоре, сказки различаются по тематике (сказки о животных, волшебные, бытовые), по пафосу (героические, лирические, юмористические, сатирические, философские, психологические), по близости к другим литературным жанрам (сказки-новеллы, сказки-повести, сказки-притчи, сказки-пьесы, сказки-пародии, научно-фантастические сказки, сказки абсурда). Но литературная сказка далека от фольклорного первоисточника.

Подлинная литературная сказка – совершенно самостоятельное произведение с неповторимым художественным миром, оригинальной исторической концепцией. [61, 2008: с. 2]

Собственно литературная сказка зарождается, а затем и достигает зрелости как жанр в XIX веке. В Европе – в творчестве Ш. Перро, Г.Х. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана, В. Гауфа, в России – в творчестве В.А.

Жуковского, П.П. Ершова, А.С. Пушкина, А. Погорельского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, П.С. Лескова.

У литературной и фольклорной сказки общие корни. Изначально фольклорная сказка существовала в пространстве волшебства (зачин – «В тридевятом царстве – в тридесятом государстве»). В литературной сказке сказочное пространство постепенно видоизменялось – оно становилось более реалистичным. Герой сказки – индивидуализирован автором, он наделяет его характером, сближающим его с реальным человеком. В фольклорной традиции не встретишь примеров сказки, в которых поведение и поступки героя каким-либо образом объяснялись автором. Наметившаяся тенденция к изменению найдет свое дальнейшее обоснование в следующей ступени развития сказочного жанра – в сказке литературной.

Своеобразие сказочного повествования заложено в особенностях самой его структуры, в построении образов, взаимодействии различных компонентов создаваемого текста, поэтому изучение поэтики сказочного произведения — непременное условие понимания его содержания. Без этого невозможно было бы постичь всей глубины фольклорного, а тем более литературного текста.

Можно вывести два признака сказки, вложенные в это слово:

- 1) сказка признается повествовательным жанром;
- 2) сказка считается вымыслом. [43, 1984: с. 34]

Такие признаки можно применить и к жанру философской повести, во многом эти жанры синкретичны. Подробнее о жанре философской сказки мы остановимся в дальнейшем.

Из всего вышесказанного становится ясно, что к самому слову «сказка» каждый народ подходит по-своему ввиду национальных, языковых и других особенностей. Во многом само слово «сказка» сближается с «повестью» в том, что оба жанра «рассказывают, ведут, повествуют», однако таким

образом можно охарактеризовать любой малый жанр (рассказ, новелла, например).

Обращаясь к происхождению жанра философской повести, многие исследователи (Савкова, Артамонов) сходятся во мнении, что это жанр-гибрид, сочетание двух начал – художественного и публицистического. Художественный элемент обращен к вымыслу, а публицистический обращен к выстраиванию философской идеи и концепции образа мира. В корне философской повести всегда лежит какая-либо философская доктрина, которую нужно либо опровергнуть, либо же наоборот, подтвердить ее правдивость. Жанр сказки в этом отношении строится немного сложнее: в его корне лежит мифотворчество, некий миф, а автор литературной сказки подкрепляет его своими собственными взглядами на мир, эстетической программой и др.

Немаловажно время, эпоха, в которую существует и наиболее популярен тот или иной жанр. Как было сказано ранее, сказка – жанр, актуальный со времен древности.

Эпоха Просвещения – одна из ключевых эпох в истории европейской культуры, связанная с развитием научной, философской и общественной мысли. В корне этого интеллектуального движения лежали рационализм и свободомыслие. Начавшись в Англии, это движение распространилось на Францию, Германию, Россию и охватило другие страны Европы. Особенно влиятельными были французские просветители, ставшие «властителями дум». Может показаться, что такой подход совершенно далек от пространного жанра сказки.

Общоевропейское значение в XVIII в. получила французская просветительская литература в лице Вольтера, Дидро, Монтескьёи др. Жанр философской повести возник из элементов эссе, памфлета, романа. В философской повести нет непринужденной строгости эссе, нет романного правдоподобия. Задача жанра – доказательство или недоказательство какой-

либо философской доктрины, характерная его черта – игра разума. В художественном мире философской повести подчеркнуты фантастические, неправдоподобные черты. [31, 2003, с. 216-218]

Общая черта создаваемых произведений той эпохи — господство рационализма, направившего свою критику во Франции на вопросы политического и социального характера, тогда как немецкие просветители этой эпохи были более заняты разрешением вопросов религиозных и моральных.

Основным стремлением эпохи Просвещения было найти путём деятельности человеческого разума естественные принципы человеческой жизни (естественная религия, естественное право, естественный порядок экономической жизни физиократов и т. п.). С точки зрения таких разумных и естественных начал подвергались критике все исторически сложившиеся и фактически существовавшие формы и отношения (положительная религия, положительное право и т. п.). Под влиянием идей Просвещения предприняты были и реформы, которые должны были перестроить всю общественную жизнь (просвещённый абсолютизм и французская революция).

Именно поэтому немаловажным аспектом, сближающим данные жанры можно считать сатиру и иронию (об иронии как средстве создания образа подробнее в 3 главе). Сатира вносит «злободневность» в сказку и философскую повесть, делает ее актуальной, своевременной. Вспомним сатирическое изображение философской идеи «оптимизма» у Вольтера в произведении «Кандид, или Оптимизм». Вольтер выносит идею высмеять «оптимизм» в заглавие своей повести, а на примере воззрений Панглоса – лжеучителя Кандида, высмеять идею того, что в мире все закономерно: и смерть, и жизнь.

Важно отметить, что в простом понимании жанр сказки и философской повести сближает извлечение информации на языке метафор, иначе говоря, иносказательным образом. Примеров тому множество: образ Розы,

растоптанной в финале сказки «Соловей и Роза» - символ разбитых ожиданий от возвышенного назначения Искусства (обыватели не способны понять всей жертвы). «Идеальное» закрытое пространство монастыря, в котором Мария-Сюзанна Симонен должна была обрести свободу в лице познания Бога, становится для нее тюрьмой.

Потому в данном исследовании мы остановимся на нескольких аспектах для анализа данных жанров: сюжет, хронотоп, мотив, центральные образы и их функционирование, а так же ирония как средство создания образов.

Говоря о сюжетах сказок, генетически связанные с обрядами инициации, сохраняют единообразие композиции – путешествие героя в «иное царство», приобретение там сказочных ценностей и чудесной невесты, возвращение. В основе бытовых сказок лежат не чудеса, а события повседневной жизни; фантастические образы, появляющиеся иногда в бытовых сказках, нужны лишь для того, чтобы выявить реальный жизненный конфликт. Например, в сказке «Преданный друг» мы встречаем двухуровневую сюжетную систему: сюжет о животных (волшебная сказка) и сюжет о людях (бытовая сказка).

Обычно сюжет сказки и философской повести развивается благодаря столкновению героя со сложными жизненными обстоятельствами, из которых он выходит невредимым благодаря неожиданной удаче или собственной изворотливости.

Литературная сказка как жанр значительно отличается от волшебной сказки, литературной преемницей которой она является. Она наследует большинство элементов волшебной — сказочной поэтики, но, будучи авторским произведением, оставляет за собой право их интерпретации. Писатель может отступать от сказочного канона, употребляя традиционные фольклорные мотивы по своему усмотрению. Сказка у Уайльда наполняется реалистическими деталями, чертами психологического портрета в ней

появляются мотивированность событий и философско-этическое наполнение. [37, 2006:с.43] Подобные трансформации выражают основную идею сказки и одновременно отражают личность писателя и его взгляды.

Общепризнанно, что литературная сказка возникает в начале XIX в.; к середине столетия она представляет собой уже полноценный жанр с особой поэтикой и устойчивыми национальными чертами. Сказочные произведения различных писателей отражают основные литературные течения и наиболее значимые общественные события своего времени.

На начальных этапах своего формирования британская сказка XIX века испытывает влияние просветительских идей, романтической традиции, сентиментализма. Она демонстрирует жанровую вариативность.

Середина XIX века ознаменовалась появлением социально ориентированной литературной сказки. В основу конфликта этих произведений ложится явно обозначенные общественные противоречия; сказочный жанр становится средством выражения социального протеста, вызванного индустриальной революцией и угнетением низших слоев населения. Отдельную группу представляют сказки об английских тружениках — простых людях. Героями в них оказываются крестьяне, пастухи, рыбаки и т.д. Во время движения чартистов в сказку проникает тема народного защитника, посвятившего себя нелегкой борьбе за счастье народа.

Известные исследователи (Дж. Фрэзер, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский) возводят волшебную сказку к мифу; для британской сказки таким источником становится кельтская фольклорно – мифологическая традиция. Миф, как изначальная повествовательная модель, дает жизнь самым разнообразным эпическим жанровым формам, в том числе и волшебной сказке. Именно из кельтского мифа «вырастают» и сюжетики, и образность, и сказочная фантастика британских волшебных сказок.

Слабая жанровая расчлененность древних фольклорных произведений, их жанровая синкретичность не позволяет провести четкую границу между

мифом, архаической сказкой, легендой и другими повествовательными произведениями того времени. Это и противопоставление двух миров – «своего» (мир богов, впоследствии – людей) и «иногo» (располагался за морем или под водой), особенно важная роль женских персонажей (обладают обычно магическими способностями), использование магии и волшебных предметов, антропоморфность персонажей. [34, 2006:с.18]

Особым образом среди множества разновидностей жанра выделяется философская сказка. Сложность в исследовании философской сказки заключена в неопределенности и неоднозначности самого явления. Как было выяснено ранее, сказка литературная вторична по отношению к сказке фольклорной.

В диссертации Тихомировой А.В., посвященной жанру философской сказки, жанрообразующими факторами исследовательница выделяет следующие признаки:

1. Нивелировка внешнего конфликта, редукция событийной насыщенности сюжета;
2. Акцентуация словесно-семантического уровня за счет самоустранения нарратора либо смещения нарративных приемов в сторону сказа;
3. Сюжетообразующая функция логико-лингвистических игр. [53, 2011]

Фольклорной основой философской сказки является сказка о животных. Свидетельством авторского освоения фольклорного материала считается трансформация системы персонажей. Многие персонажи психологизированы. Эпическая направленность философской сказки порождает специфику конфликта и сюжета, выводя на первый план процессы рефлексии и созерцания. [53, 2011]

И философскую повесть, и философскую сказку определяет главная особенность – в центре повествования поставлены не герой, не приключения и испытания, которые с ним происходят, а философская идея, которая и определяет конфликт произведения.

Козьмина Е.Ю. выделяет два типа испытания философской идеи в философской повести:

1) в сюжете, когда последовательность событий – это либо цепь фактов, призванных подтвердить и проиллюстрировать идею, либо наоборот – события, аргументы, опровергающие его;

2) в слове, диалоге – обсуждении идеи персонажами повести. [20, 2015: с.96-97]

Авантюрный сюжет – то, что во многом присуще сказочному повествованию и философской повести. Испытание путешествием – ключевое событие для многих персонажей (Кандид у Вольтера, Звездный мальчик у Уайльда).

Если сюжетный вариант испытания идеи в философской повести доминирует, он не обходится без диалога-дискуссии (В споре рождается истина). Во многом в диалоге раскрываются противоположные точки зрения (диалог Коноплянки и других животных о том, кто является настоящим другом в сказке «Преданный друг» Уайльда). Такая форма повествования рождается из древнегреческого жанра – диалога, который в свою очередь берет начало из фольклорного «состязания» мудрецов. [4, 2002: с.7].

Говоря об особенностях изображения персонажей в философской повести, стоит заметить, что в ряде случаев у многих персонажей нет как такового имени – Кандид (в переводе его имя означает «искренний») и Простодушный у Вольтера. Если мы обратимся к сказкам Уайльда, то встретим следующие имена ключевых пар персонажей: Ласточка и Счастливый принц, Инфанта и Карлик, Соловей и Студент, маленький Ганс и Мельник и др. Во многом, это можно объяснить сатирическим отношением к тому, что писатель изображает. В центре не сами персонажи и их проблемы, а философия, которой их Уайльд наделяет.

Из вышеизложенного становится понятным, что сказки и Уайльда, и как сам жанр сложно классифицировать ввиду их большого количества, национальной специфики, языковой принадлежности, разности мотивов, сюжетов. Многие исследователи разделяют большое количество функций сказок, но чаще всего мы встречаем назидательную, воспитательную, развлекательную и др.

Однако, если помнить об эстетической программе Уайльда, его сказки не должны нести функции «воспитания», которой, однако, оказываются наполнены все его произведения. Парадоксально то, что Уайльд сам писал о сказках: «Я начинал не с того, что брал готовую идею и облекал ее в художественную форму, а, наоборот, начинал с формы и старался придать ей красоту, таящую в себе много загадок и много разгадок».

Литературная сказка Уайльда — это своего рода изящная игра в сказку. Но игра может быть просто развлечением, а может скрывать вполне серьезное отношение к жизни, к искусству, к человеку, к себе самому.

Сказки Уайльда — эталон литературной сказки, литературная стилизация. Здесь встречается несвойственное другим произведениям Уайльда открытое и прямое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество Уайльда. В сказках внешняя красота лишь иногда является следствием внутреннего преображения (финал сказки «Мальчик-звезда»), чаще же с ней не совпадает (профессорская дочь в сказке «Соловей и роза», невзрачный Соловей в этой же сказке, Великан в сказке «Великан-эгоист» и т. д.). Внешней красоте противопоставлена внутренняя красота, которая является синонимом доброты, выражающейся в поступке. Следовательно, в материальном мире представлены только внешняя красота и добрый поступок. Цепочка «внутренняя красота — доброта — поступок» на этом и обрывается. Последствия поступка могут быть любыми.

Поступок может никак не повлиять на жизнь, не иметь практической ценности, жертва может быть напрасной. Так, в «Соловье и розе» Соловей пожертвовал жизнью, чтобы напоить своей кровью розу, но роза не произвела никакого впечатления на профессорскую дочь.

Генезис жанра сказки и философской повести не обходится и без еще одного древнего жанра – притчи. Притча – нравственное поучение в аллегорической форме, отличающееся от басни тем, что свой поэтический материал оно черпает из человеческой жизни (евангельские притчи, притчи Соломоновы). [5, эл.ресурс]

Собственно, древний жанр притчи, имеющий две конструктивные черты – иносказание и моральный вывод уже воспроизводит в свернутом виде будущую философскую повесть. Утверждению философского начала как жанрообразующего фактора в жанре философской повести в огромной мере способствовали религиозно-философские драмы Кальдерона, персидские письма Монтескье.

Вольтер придал жанру философской повести классическую форму. Главным признаком жанра – первенство идеи. В философской повести живут, взаимодействуют, борются не люди, а идеи, персонажи – лишь способ показать ту или иную философскую идею. Обычно персонажи похожи друг на друга и по поступкам, и по языку. Отсюда экзотичность сюжетов, полное отсутствие психологизма и историзма, легкость, с которой герои меняют уклад своей жизни, переносят удары судьбы, принимают смерть близких, погибают. Время летит с невероятной скоростью, место действия меняется так быстро и произвольно, что условность места и времени для читателя становится очевидной. Сюжеты подчеркнуто напоминают хорошо известные литературные модели, поэтому также носят условный характер. Авторской речи уделяется намного больше внимания, чем диалогам, она насыщена философскими реминисценциями, стилистически отработана, в ней

устанавливается непосредственный контакт с образованным читателем, главным героем повести является борьба идей.

Осмысливая накопленный социальный опыт философии во Франции, просветители делали достоянием общественного сознания свои воззрения не только при помощи сугубо философских, научных сочинений, публицистики, но и литературного творчества. В обращении к художественной прозе проявилась внутренняя потребность философов выражать философские взгляды в образно-художественной форме, чтобы они пробуждали чувства читателя и стимулировали его мысль. [48, 1994: с.16]

Сказка, концентрируя в себе скрытым образом множество функций, может быть рассмотрена и как симптоматика, и как рецептура от тяжких «болезней нашего времени». Как симптоматика современная сказка свидетельствует о настроениях и изменениях ценностной шкалы и приоритетов. Как рецептура, она, приглашая к релаксации в мире увлекательных чудесных сюжетов, обязательно содержит в себе «урок», который следует извлечь и понять.

Сказки являются, возможно, самой устойчивой формой культурной трансляции. Они внедрены в ткань живой культуры, в отличие от того, что подавляющая часть их ровесников - мифов, законов, моральных принципов и технических приспособлений - сегодня в первоначальном виде живут в лучшем случае в специально изучающих их науках. Одна из отличительных особенностей сказки как диагностического инструмента является извлечение информации на языке метафор. Этот язык позволяет вскрыть глубинные проблемы личности, которые не всегда проявлены на уровне сознания. Причем, язык метафор более свободен от формализации, а это значит, что он позволяет индивиду раскрывать себя наиболее полно, самовыразиться, обозначая наиболее значимые проблемы и комплексы. Поэтому сказка предстает как прекрасный стимульный материал и выгодно отличается тем,

что позволяет за короткое время выявить характер межличностных отношений. [39: 2003, с.8]

Сказочная форма позволяет Уайльду особо подчеркнута, гротексно изобразить сложные философские вопросы, жесткие конфликты, царящие в обществе, которые перестали замечаться в обыденной жизни; обнажить самую суть нравственных понятий и их столкновений. «Взгляд слегка наивного сказочника дает тот самый эффект отстранения, который позволяет непредвзято, по-новому взглянуть на старые проблемы и привычные штампы». [60, 2013]

Выводы по 1 главе:

Таким образом, обращаясь к генезису жанра сказки и европейской философской повести, было доказано, что данные жанры имеют общие признаки: оба жанра «вырастают» из жанра притчи, для них характерно извлечение информации на языке метафор, проблематика и вопросы, поднимаемые в произведениях такого жанра, часто связаны с категориями добра и зла, конфликт в такого рода произведениях имеет мировоззренческий характер: в них противопоставляются те, кто признает ограниченность своих познаний, тем, кто считает, что все тайны бытия им известны.

В основе сказок Уайльда лежит особое авторское «мирочувствование», умение не только стилизовать сказочные приемы, но и выразить принадлежность к нравственно-философским принципам, которые основаны у Уайльда на сочетании этического и эстетического начал.

Сказки Уайльда – литературная стилизация. Здесь встречается открытое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество писателя. В данной мысли Уайльда сближает и философия «оптимизма», которая пыталась объяснить давно волновавшую людей проблему мирового зла: в мире царит гармония, что все обусловлено и целесообразно, что даже само

зло необходимо, ибо без него нет блага. Данная философия в дальнейшем высмеивается Вольтером в его философских повестях.

Глава 2. Уровни типологических схождений: сюжет и хронотоп

2.1. К вопросу о типологических схождениях сказки и философской повести

В конце 80-х и начале 90-х годов О. Уайльд создает два тома сказок: «Счастливый принц и другие сказки» (1889) и «Гранатовый домик» (1891). Написаны они были не без влияния датского писателя Г. Х. Андерсена и свидетельствовали о том интересе к сказке, который проявили многие английские писатели конца XIX века. Изысканно красивая поэтическая форма, созданная по всем законам эстетизма, сочетается в сказках Уайльда с серьезным философским содержанием. Ключевым вопросом, который ставит Уайльд в своих сказках, становится вопрос о том, что важнее — добро или красота?

Такие вопросы задают себе молодой король, любующийся статуями и картинами; таков Счастливый принц: он всегда был весел и далек от страданий, и после смерти ему воздвигли золотую статую («Счастливый принц»); таков звездный мальчик, оттолкнувший свою мать, так как она оказалась безобразной и старой. Но, встретившись с горем и нищетой, лучшие герои Уайльда прозревают и в своем стремлении помочь людям жертвуют всем.

Типологические связи, согласно Жирмунскому, – объективные связи, «схождения» между литературными явлениями (произведениями, стилями писателей в целом, литературными течениями, направлениями, литературами целых эпох), определяемые родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности, независимо от осознания этой связи самими писателями. [13, 1979: с.14]

Ключевым понятием в определении является именно «объективность» и тот факт, что писатели не осознают связей, которые возникают в произведениях.

Актуально это еще и потому, что установление типологических схождений необходимо для определения законов социально-исторически обусловленного развития литературы, поскольку сходные социально-исторические и идеологические условия порождают близкие друг другу виды или типы творчества писателей, образующие литературные направления и течения. При учете историко-типологических связей литературные «влияния», которые долго привлекали к себе внимание и при рассмотрении литературного развития, приобретают лишь второстепенное значение преимущественно при осмыслении процесса творчества. В данном случае у Уайльда, Вольтера и Дидро общим является именно та самая объективная схожесть характеров, которыми они наделяют своих персонажей. Парадоксальным фактом является и то, что Уайльд отнюдь не стремится сделать свои произведения назидательными, но делает их такими, а философские повести Вольтера являются и поучительными, и, в то же время, высмеиваются самим автором.

Типологические связи присущи многим произведениям, эпохам, литературным направлениям и отдельным авторам. Такие связи могут проявляться как синхронно, так и диахронно. Пример диахронной типологии – обусловленное неравномерностью общественного развития разновременное становление в литературах различных регионов реализма – одной из важнейших универсалий всемирной литературы. [51, 1974: с. 70]. В контексте классицизма Вольтера и Дидро и модернизма-эстетизма Уайльда вопрос о схожести жанров становится еще более узконаправленным: как классицизм и эпоха Просвещения повлияли на Уайльда?

Характер и направление литературных связей определяет закономерность прохождения национальных литератур через сходные стадии

исторического развития. Обычно, литература, достигшая высшей ступени развития, оказывает влияние на другие литературы. Процесс литературных взаимосвязей очень сложен: возможны и встречные тенденции, когда художественные формы и стили, относящиеся к более ранним стадиям развития, оказывают воздействие на последующие. Примером тому может служить обращение поэтов-романтиков к творчеству Уильяма Шекспира, обращение классицистов к эпохе Античности. Во многом тема работы была вдохновлена в связи с общим «литературным интересом» Уайльда и авторов философской повести, которые любили обращаться к данным произведениям в контексте литературного эталона.

Создавая художественную прозу, например, Вольтер избрал особый ее тип, который в дальнейшем получит название «*conte philosophique*», ¹что было вполне закономерно для рационалистической и философской эпохи Просвещения. Вольтер и Дидро смотрели на искусство через особую систему философствования – через культ разума, но мы не можем сказать того же о Уайльда – его игра со стилем, жанром и своей собственной биографией несет в себе все черты модернизма.

В литературах или других сферах искусства есть две стороны: тот, кто воспринимает и тот, кто влияет на это восприятие. А.Н. Веселовский считал, что литературный «восприемник» далеко не пассивен. Как правило, восприятие диктуется внутренними потребностями данной литературы, ее встречными течениями, особенностями эволюции. «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым. Как в области культуры, так специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые

¹ с франц. «философская сказка (повесть, сказ, рассказ)»

отношения; это своего рода естественное «сбережение силы». Иными словами, за редким исключением, новое, как правило, зарождается в старом и вырастает из него (мы «ширимся в нем»). [7, 1989: с.20]

Уайльд в своих сказках отразил настроения, национальные особенности и собственные эстетические и этические воззрения. Жанр сказки у Уайльда – это литературная стилизация, а литературная сказка — это своего рода изящная игра в сказку. Ключевым аспектом анализа «схожих» жанров (философской повести и сказки) является сюжет и хронотоп.

По словам О.М. Фрейнденберг, и сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющие говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические различия. Сюжеты – подвижные сочетания былых систем смысла, взятых с новых позиций. [71, с.10-14]

2.2. Особенности функционирования хронотопа и сюжета

Категория пространства-времени - один из самых важных структур и жанрообразующих элементов сказочной поэтики. В сказках, в соответствии со сказочным каноном, пространство обычно неопределенно; место действия может не указываться вовсе. Отчетливо выделяется топос дома героя, откуда он начинает свой путь, и «иное» пространство, куда он попадает во время своих поисков, при этом перемещение героя относится к условно-реальному типу. «Иной» мир может представлять собой лес («Рыжий Эттин») или — более редкий случай, при вертикальном делении пространства — облако («Джек и бобовый стебель»). [34, 2006: с. 26]

Большая часть философских повестей организована по принципу одновременности (максимальной приближенности) сюжетного времени ко времени автора-повествователя.

С точки зрения типов сюжетов Савкова делит философские повести на три группы:

1) произведения с интенсивным сюжетом (построены по принципу испытаний героя, например, испытание путешествием);

2) произведения с ослабленным сюжетом (концентрирующиеся на описании эмоций и чувств персонажей);

3) с нейтральным сюжетом (в них интенсивность сюжета соответствует длительности художественного времени и объему сюжета произведения). [48, 1994]

В тексте литературной сказки, выделившейся из мифа, происходит ряд изменений: пространство — время становятся неопределенными; появляются нравственно-этические элементы (сказка декларирует нормы поведения), волшебные силы окончательно переносятся с персонажа на предмет и действуют независимо от героя, усиливается роль быта и общественного бытования.

Во многих сказках Уайльда хронотопдистанцирован от реального времени: действие не происходит одновременно с повествованием. Чаще всего нарратором выступает 3-е лицо, неназванный рассказчик, который становится гласом Автора, выражающим его эстетическую и этическую позицию.

Сказка «Преданный друг» имеет двухуровневую систему повествования: сюжет о животных и сюжет о людях. Первый сюжет мы относим к жанру волшебной сказки: Коноплянка рассказывает историю Водяной крысе о преданном друге Гансе. Роль нарратора смещается: начало сказки – это третье лицо, затем повествователем и рассказчиком истории о Гансе становится Коноплянка. Диалог между Коноплянкой и Водяной крысой, складывающийся на протяжении развития сюжета, показывает нам «притчевую» сторону всей истории – он не так немаловажен, как может показаться сначала. В данном случае двойственность сюжета становится основой для той морали, которую должен извлечь внимательный читатель – а кто же все-таки этот преданный друг?

Во многом, и сказки Уайльда, и философские повести рассказаны в «притчевом ключе». Феномен диалогического изложения сюжета в сказках Уайльда объясняет Куприянова в статье «Беседа и сказки Уайльда». Собеседниками в сказках Уайльда, как правило, выступают животные. Это объясняется попыткой репрезентировать тот или иной тип человеческого поведения. Животные представлены типичными обывателями, раскрываются в антонимичных парах ученик-учитель, ученик – ложный учитель (об этом подробнее в главе 3). Особенностью диалогического изложения сюжета, главным образом, считается попытка показать различные точки зрения. [22, 2005]

Каждый собеседник Кандида из одноименной философской повести Вольтера – это возможность оспорить, принять или не принять ту или иную истину за одну возможную правду. Форма изложения сюжета – от третьего

лица, выбрана авторами философской повести неслучайно. Как известно, наррация («рассказывание») возможна только лишь в форме того или иного режима повествования, предполагающего, помимо других аспектов, выбор повествовательной точки зрения.

Внешне структура сказок Уайльда композиционно упрощается. Сказка «День рождения Инфанты» демонстрирует отказ от сложившейся сказочной композиции (В.Г. Решетов, О.М. Валова). С другой стороны, композиция сказок осложняется за счет расширенных описаний (развитие тенденции, наметившейся в волшебной и литературной сказке), вставных эпизодов, приема обрамления. В то же время, пространство в философской повести выполняет условную роль.

Так, например, повествование о Ласточке и Счастливом Принце в сказке Уайльда предваряется и завершается обсуждением статуи городскими обывателями; рассказ о получении Соловьем красной розы - событиями из жизни Студента. Взаимоотношения Маленького Ганса и Мельника толкуются Водяной Крысой, а из начальных и конечных сценах этой сказки мы получаем представление о ней и ее собеседниках.), наличия пролога и эпилога (собственно литературные черты).

Многие сказки О. Уайльда обладают усложненным композиционным построением; ввод не свойственных сказке элементов композиции обуславливается их тесной связью с сюжетно-смысловой насыщенностью произведения.

Дом или замок героя является центром сказочного пространства, с ним связаны традиционные мотивы поиска, смертельной опасности и решением трудновыполнимых задач, получения необходимого знания предмета.

«Кандид, или Оптимизм» Вольтера не имеет подробного описания места действия того или иного эпизода, например, в начале повести мы узнаем о замке, где жил Кандид, и его хозяине, лишь то, что «Барон был одним из самых могущественных вельмож Вестфалии, ибо в замке его были

и двери и окна; главная зала даже была украшена шпалерами». В большинстве повестей Вольтера пространство становится условным: пространство и время меняются в повести с невероятной скоростью. В головокружительном темпе летят годы скитания персонажей, их перемещения в пространстве бесконечно обновляются. Если в начале повести мы видим влюблённых в молодом и цветущем возрасте, то к концу истории от их прелести не остаётся и следа. Обезображенные страданиями, подурневшие, постаревшие, они с усталостью вступают в развязку и наконец останавливаются. Географические параметры сюжета широки – герои преодолевают значительные расстояния всего в несколько строк. Путешествиям нет границ. Даже легендарная страна Эльдорадо распахивает перед ними свои двери, в которые ранее не имел доступа ни один иноземец.

Утопия Эльдорадо, и антиутопия Парагвая – воплощение единого статичного и замкнутого хронотопа: правители Парагвая тщательно оберегают свои границы от посторонних, утопическое существование Эльдорадо стало возможным в результате максимальной изоляции и замкнутости от других цивилизаций (как объясняет один из героев, основой государства стала та часть инков, которая не погибла благодаря отказу от общения с большим миром в период испанского завоевания). Единая скепτικο-ироническая интонация пронизывает изображение этих пространств: их антиномия снимается неожиданным сходством образа жизни (стремление государства к замкнутости), деталей быта (одни и те же чаши из горного хрусталя фигурируют и в государстве иезуитов, и в блаженном Эльдорадо) и противоположностью результатов (роскошь иезуитов основана на эксплуатации индейцев, роскошь инков Эльдорадо – «естественный» дар природы – концепт естественного человека в идеальном пространстве).

Однако идеальность государственного устройства Парагвая разоблачается Вольтером, идеальность Эльдорадо как будто подтверждается,

но и окрашивается пародийностью, которая усиливается сказочной призрачностью этой страны.

В сказках Уайльда еще сохраняются черты традиционной характеристики отдельных видов пространства и сохранению их функций: в «Мальчике-звезде» лес «организует» встречу героя с «волшебным помощником», а дом принцессы в тексте «День рождения Инфанта» становится местом, где «разбилось сердце» Карлика. Образ моря в британской волшебной сказке встречается редко (как в сказке «Рыбак и его душа»); образ сада в британской волшебной сказке не получает детальной разработки, однако пространство сада в поэтике Уайльда имеет очень важную функцию.

Пространство райского сада – это уайльдовский образ идеального пространства, Эдема, который появляется не только в данной сказке, а прослеживается и в остальных («Великан-эгоист», «Соловей и роза»).

В свою очередь, сад – не менее богатый символический концепт – уже в древних традициях трактуется как образ идеального мира, космического порядка и гармонии. Именно так можно трактовать образ садового пространства, созданного в сказке «Великан-эгоист». Однако для «Соловья и Розы» наиболее важным оказывается понимание семантики сада с эстетических позиций: по словам Т. В. Цивьян, сад всегда «олицетворяет категорию искусства в его целостности, как потребность в создании эстетических ценностей». [74, 1983: с.10]

В философской повести «Кандид, или Оптимизм» пространство сада занимает не самое большое место. Главный герой, познав господство зла в мире и абсурдность мироустройства, останавливается на пороге бездны, но не делает последнего шага, а находит спасительный компромисс в решении «возделывать свой сад».

Все более усложняющееся понимание Уайльдом сути истинного Искусства и его предназначения приводит в «Соловье и Розе» к чрезвычайно

емкому и оригинальному прочтению мифологемы сада, который, как замечает О. В. Ковалева, оказывается и «мастерской» художника, и Гефсиманским садом, и Голгофой. Характерно, что, создавая образ садового пространства, Уайльд, неоднократно формулировавший тезис о том, что эстетика выше этики, в художественной практике приходит к соединению эстетического и этического начал. Красота и Страдание, Любовь и Жертва, Искусство и Смерть оказываются здесь понятиями не только равноценными, но и взаимообусловленными. Не выглядит случайным и осложнение эстетически окрашенного содержания сказки христианскими аллюзиями.

Как говорилось ранее, сад – это богатый символический концепт, и уже в древних традициях трактуется как образ идеального мира, космического порядка и гармонии. Именно так можно трактовать образ садового пространства, созданного в сказке «Великан-эгоист»:

«Это был большой красивый сад, и трава там была зеленая и мягкая. Из травы тут и там, словно звезды, выглядывали венчики прекрасных цветов, а двенадцать персиковых деревьев, которые росли в этом саду, весной покрывались нежным жемчужно-розовым цветом, а осенью приносили сочные плоды».²

Данное пространство является закрытым, с уходом детей в Саду Великана поселилась Зима (проявление отрицательного отношения Бога к действиям героя), которая ушла из Сада, как только Великан изменил свое отношение к детям (проявление положительного отношения Бога). В конце сказки Великан встретился с маленьким мальчиком: «Однажды ты Великан позволил мне мальчику поиграть в твоём саду, а сегодня я поведу тебя в свой сад, который зовется Раем». И на другой день дело происходило зимой, когда дети прибежали в сад, они нашли Великана мертвым: он лежал под деревом, которое было все осыпано белым цветом» (проявление положительного отношения Бога). Таким образом, в обсуждаемой сказке мотив отнятия (=

²Уайльд, О. Сказки. [Эл.ресурс] URL: <http://oscar-wilde.ru/skazki/index.html>

смерть) и возвращение (= воскрешение) Сада являются наказанием и поощрением Великана соответственно за его правильные и неправильные поступки, а высочайшую награду («сегодня я поведу тебя в свой сад, который зовется Раем») Великан получил за то, что кроме своего Сада он полюбил и детей.

Появляются новые, не свойственные волшебной сказке топосы: базарная площадь и страны Татарии, храм священника («Рыбак и его душа»). Хотя эти образы и поданы в традиционном (неопределенном) виде, они привносят в сказку элемент действительности и являются первыми в ряду топосов, шагнувших в сказку из реальной жизни. В целом, хронотоп не просто отражает пространственное перемещение героев, но и создает необходимые условия для их внутреннего перерождения (является метафорой их жизненного пути) или отражает новый уровень испытания (становится важным сюжетообразующим фактором), как в сказках «Мальчик-звезда», и «Рыбак и его душа».

Философская повесть организована по принципу одновременности, это сделано для того, чтобы показать максимальную приближенность, актуальность нарратора к происходящим событиям. Савкова считает, что это подтверждает обращенность Вольтера к современности, актуальность решаемых им проблем. Исследовательница также выделяет два типа повествования, присущих философским повестям Вольтера: повествование о настоящем и повествование о прошлом.[48:1994]

Средством датировок у Вольтера являются описание бытовых реалий, внедрение реальных исторических лиц, пространственные указатели на географическое положение.

Хронотопуайльдовских сказок обладает сложной системой и отмечен особой связью со смысловой стороной произведения. Наиболее традиционное построение пространства встречается в сказке «Мальчик-звезда»: топос леса (аллегорический в первой части, место испытаний – во

второй и третьей) противопоставлен образу города. Смена топосов в данной сказке отражает путь нравственного становления героя.

Яркое воплощение получает образ сада и в сказке «День рождения Инфанты»): он занимает центральное место, композиционно делит текст на два периода, жители сада предвещают изменение состояния героя и создают условия для его трагической смерти; христианские мотивы вносят дополнительный ряд значений (нравственная идея). Водное пространство присутствует во многих сказках: морская бухта («Молодой Король»), море («Рыбак и его душа»), но эти топосы служат лишь для указания на место действия, поэтому автор не задерживается на их изображении. Наиболее полно представлен топос морского дна в «Рыбаке и его Душе»: автор обращается к кельтской традиции (описывает морские существа, подводный мир), однако топос моря («низ» мироздания) воспринимается как дружественное к Рыбаку пространство и средоточие главных ценностей, поддерживая развитие нравственной идеи. [34, 2006]

Замкнутое пространство представлено топосами дворца и храма. Они обычно составляют оппозицию «материальное и духовное» («Молодой Король»). Дворец, наполненный драгоценностями, обозначает материальную красоту, а храм – духовные ценности. Кандид в самом начале повести был изгнан из замка барона, как был изгнан Адам из Эдема. Перемещение из дворца в храм воспринимается как путь духовного перерождения героя.

В романе «Монахиня» Д. Дидро все внимание автора сосредоточено на главной героине Сюзанне Симонен, и сюжет повествования несложен. Здесь постоянно пересекаются три плана, что помогает автору выявить сущность человеческой природы. Это план общественный, который определяет место главной героини в семье и обществе: сопротивление Сюзанны объединившимся семье и обществу, которые хотят ее изолировать. Вторым планом является план религиозный – монастырь, он и становится основным местом действия повести. Третий план – план природы с ее законами.

Подобным образом строится пространство, на фоне которого происходит действие сказки «Молодой король». Мастерская, галера и пещера – общественный план, пространство Дворца – план уже личный. Локализация Короля в центре храмового (и сказочного) пространства подчеркивает его высокие нравственные качества, что подтверждается чудесным знамением. В описаниях дворца явно ощущаются особенности личности самого Уайльда (декоративность стиля, обилие античных образов). [34, 2006]

В целом топосы сада и дворца воспринимаются героями как свое («День рождение Инфанты») пространство, топос леса содержит свойственное ему волшебно-сказочное значение места испытаний («Мальчик-звезда»), а храм воспринимается как средоточие духовных ценностей и является конечной точкой пути героя («Молодой Король»), однако в других сказках эти образы предстают в парадоксальном свете.

Оппозиция лес/сад (и дворец как центр этого пространства) представлена в сказке «День рождения Инфанты». Сад враждебен главному герою (проявляется через отношение обитателей сада – цветов), дворец является местом и причиной его смерти (Карлик видит свое отражение в зеркале), в то время как лес (вспомогательный образ, раскрывающий характер Карлика) является для него привычной средой. Пространственная оппозиция сказки делает рельефной нравственную категорию: противопоставление красоты и уродства (как внешних и внутренних свойств).

Нетрадиционный образ храмового пространства возникает в сказке «Рыбак и его Душа». Он не несет в себе сакральных значений: его внешний вид эклектичен (обобщенный образ языческого храма), а внутреннее убранство передает восточный колорит (каменные идолы, благовония), достижение центра храма не сопровождается духовным ростом персонажа (Душа убивает жреца), богом оказывается волшебное зеркало. Пересоздание

топоса храма обуславливается нравственной незрелостью персонажа. Душа проникается греховностью мира.

Появляются новые пространственные образы: описания заморских стран и городской пейзажи («Рыбак и его Душа»), мастерской ткачей, галеры («Молодой Король»), дома священника, жилища ведьмы, многочисленные топосы дальних земель («Рыбак и его Душа»); все они играют вспомогательную роль (обозначают место событий), поэтому описываются отдельными штрихами.

В большинстве сказок Уайльда преобладает повествование от третьего лица. Лишь одной сказке присуща более сложная конструкция сюжета («Преданный друг»). Сказочные типы, сюжеты уже бывают настолько сложны, что если можно относительно них также предполагать в редких случаях полигенезис, то сходство сложных сюжетов в разных странах допускает мысль о миграции в литературном или устном переносе. Заимствование всегда совершается путем сложнейшего процесса «органической» переработки заимствуемого сюжета или мотива в новой воспринимающей среде. При этом сказка подвергается действию прежде всего закона бытового и социального переосмысления, национально-социальной специфики. Попадая к разным классам, сказка облекается в конкретные образы, тенденции и целеустановки враждующих и борющихся классов, подменяя соответственно мотивы, эпизоды, образы, цели.

На основе закона социального переосмысления в сильнейшей степени на сказку действуют законы памяти и логического мышления (запоминание мелочей и даже эпизодов, их путаница, индивидуализация общего или обобщение частного, координирование эпизодов) или законы художественного мышления (например амплификация одной сказки элементами из другой, суммирование двух сказок, умножения эпизодов, лиц, создание действий по аналогии, замена по сходству и контрасту, зооморфизация, антропоморфизация, демонизация героев и т. п.).

В результате воздействия указанных законов сюжет делается почти неузнаваемым. Каждый конкретный вариант сюжета есть самостоятельная единица творчества и, отвечая вкусам и настроениям приютившего его класса, умирает, выходя из данного класса, вновь возрождается уже с новой сущностью в классе другом.

Выводы по 2 главе:

Уайльд в своих сказках отразил настроения, национальные особенности и собственные эстетические и этические воззрения. Жанр сказки у Уайльда – это литературная стилизация, а литературная сказка — это своего рода изящная игра в сказку.

В большинстве сказок Уайльда преобладает повествование от третьего лица. Хронотоп дистанцирован от пространственно-временного континуума. Большая часть философских повестей организована по принципу одновременности (максимальной приближенности) сюжетного времени ко времени автора-повествователя. Время и пространство в философских повестях выполняют условную функцию.

Глава 3. Функционально-системные оппозиции образов и приемы их создания.

3.1 Система образов: образ естественного человека, неразумное большинство – разумное меньшинство, ученик/учитель, ученик/ложный учитель.

Ключевым понятием искусства является понятие образа. Существует множество определений слова «образ». В словаре Ожегова это «наглядное представление о чем-либо». Основное назначение образа – служить формой отражения тех или иных явлений в человеческом сознании.

Примером образа, который должен отражать действительность, но во многом является высмеиванием сути самой действительности, становится образ естественного человека – образ, характерный для произведений, написанных в классицистической традиции. Примером естественного человека может стать образ Простодушного гурона, Кандида из философских повестей Вольтера, а так же образ Монахини из одноименной повести Дени Дидро.

Естественному происхождению Простодушного гурона из философской повести «Простодушный» Вольтер придает знаковое значение – в новом для него мире все кажется диким: от бытового уклада до христианской традиции. В данной повести «естественный человек» осмеивается Вольтером, а сам гурон становится обличителем всех страшных сторон цивилизации. Фигура его комична – вместо похвал за оду королю он попадает в тюрьму, критикует и не понимает христианских традиций, что смешит окружающих его людей.

В сказке «Молодой король» главному герою Уайльд дарит чудесное рождение: охотники находят Молодого короля в лесу, на лоне природы. Куприянова считает, что судьба Молодого Короля представляет собой «эстетическое» перевоплощение вольтерианской концепции «естественного

человека» [23, 2007]. Подобным образом к концепции «естественного человека» можно отнести чудесное рождение мальчика-звезды из одноименной сказки Уайльда. Образ Карлика из сказки «День рождения Инфанты» имеет черты концепции «естественного» человека: живет в землянке, близок природе, любит музыку, но переосмыслен автором – наделен грубой внешностью, однако способен к настоящим чувствам.

Характерные черты способа создания системы образов европейской философской повестимы так же находимы Уайльда, например, в сказке «Преданный друг». Писатель создает двухуровневую систему образов, каждая из которых несет в себе определенную функцию. Первая система строится на образах животных – Коноплянки, Утки и Водяной крысы, которые в философских повестях Вольтера обычно представлены как герои-советники (птица Феникс, библейский Змей), вторая строится на контрастирующей паре маленького Ганса и Мельника.

Антитеза разумного меньшинства – неразумного большинства воплощается Уайльдом с помощью монологичного изложения сюжета и сопоставления данных систем, а само заглавие «Преданный друг» становится трагикомичной оценкой самого писателя. Главенствующее положение занимает сюжет о «преданном» друге Гансе, который был готов ради своего друга на любые свершения, кроме осознания того, что дружба подразумевает нечто иное. Писатель переворачивает понятие бескорыстной «преданности» и гиперболизирует его, превращая притчу о Гансе и Мельнике в трагикомедию человеческой жизни.

Важным вопросом исследователи философских повестей считают степень активности-неактивности героя. Савкова Л.С. считает, что в философских повестях «независимо от степени активности героя его позиция выражается в принятии либо неприятии этого мира и бывает по своему характеру оптимистической или пессимистической. Конфликт и образы строятся на противопоставлении естественной нормы и внешних,

противных человеческой природе законов уродливой цивилизации» [48, 1994].

Парадоксальным является прежде всего противодействие уайльдовской традиции создавать героев, созерцающих мир и героев активных, последние из которых не характерны для авторской идеи жизнетворчества.

Немаловажную роль играют образы, выстроенные по образцу другой образной системы философских повестей. Царедворцы и поданные Молодого короля, осудившие нежелание их повелителя впредь надевать королевское одеяние, являются образом неразумного большинства. Второстепенным персонажам данной сказки присуща не одна функция, они же воплощают идею оптимизма: нет такого зла, не породившего добра, с которым оказывается не согласен Молодой Король, но оказывается согласно неразумное большинство. Он, вышедший к поданным в грубых одеяниях, с посохом в руке, воплощает идею естественного человека на уровне семантики сказки: человек рожден человеком, и ничто не ставит его выше других.

В сказке «Преданный друг» автор создает двухуровневую систему образов, каждая из которых несет в себе определенную функцию. Первая система строится на образах животных – Коноплянки, Утки и Водяной крысы, которые в философских повестях Вольтера обычно представлены как герои-советники (птица Феникс, библейский Змей), вторая строится на контрастирующей паре маленького Ганса и Мельника. Антитеза разумного-неразумного воплощается Уайльдом с помощью монологичного изложения сюжета сопоставления данных систем, а само заглавие «преданный» становится трагикомичной оценкой самого писателя. Главенствующее положение занимает сюжет о преданном друге Гансе.

Посредством постоянной смены точки зрения с первой образной системы на другую, создается ситуация испытания выдвинутого тезиса его утверждением и последующим опровержением. Следует заметить, что для

сказки «Преданный друг» характерно преодоление классической модели ученик – учитель в сюжете о животных: водяная крыса стала учеником Утки, но так ничему не научилась, мораль истории ей не ясна. Истории маленького Ганса и мельника наиболее применима иная образная схема: ученик – ложный учитель. В сказке нет явного высмеивания, потому что все, что не сказал бы Мельник, является абсурдным: «Мука – это одно, дружба – другое, и их не нужно смешивать. Слова – совершенно разные. Все это понимают.»³

Бескорыстная преданность Ганса — это не глупое, безвыходное повиновение, а добровольная каторга, на которую повлек он себя сам.

Немаловажным аспектом анализа системы образов в сказке «Преданный друг» является вопрос о функциональном наполнении образа сада. В данной сказке маленький Ганс выращивает красивые цветы в своем саду, посвящая этому занятию все свое свободное время. Но для него это занятие не только приятная работа, но и способ заработать. В данном случае воплощается уайльдовская концепция жизнестроительства, «взрачивания» красоты, искусства и самой жизни. Мельнику совсем несложно выпросить у Ганса все те цветы, которые второй собирался продать. Ганс безвозмездно делится ими, проявляя свою созидательную позицию по отношению к миру. На примере Мельника и местных жителей воплощается идея неразумного большинства: на похоронах Ганса Мельник горюет об умершем, но не чувствует своей вины, как и не чувствуют ее окружающие: «- Большая потеря для меня и для любого, - говорил Мельник...- Я поступил так благородно, подарив ему мою тачку, и сейчас не знаю, что с ней делать...»*.

Следует заметить, что для данной сказки характерно преодоление классической модели ученик – учитель в сюжете о животных: водяная крыса стала учеником Утки, но так ничему не научилась. Истории маленького Ганса и мельника наиболее применима иная образная схема: ученик – ложный учитель.

³ Авторский перевод сказки О.Уайльда

Таким образом, в сказках Оскара Уайльда «Преданный друг» и «Молодой король» традиции философской повести воплощаются с помощью построения образной системы ученик — учитель, ученик — ложный учитель, в концепции образа естественного человека и противодействующей системы «мыслящее меньшинство — неразумное большинство».

Декларативная апология Искусства, утверждение его тотального превосходства над убогой действительностью приводит писателя к противопоставлению «естественного» ('natural') и «искусственного» ('artificial'). Однако эти категории, рассмотренные в ракурсе взаимоотношений Искусства, Природы и Жизни, приобретают у Уайльда специфическую интерпретацию. Писатель создает миромодель, диаметрально противоположную концепции Локка. Уайльд, для которого только Искусство обладает созидательными способностями, объявляет воображение художника первичной жизнетворящей силой.

С этой точки зрения, для творческой личности «естественной» может быть только «бессознательная», т. е. созерцательная жизнь, которая протекает в мире воображения и фантазии. И, наоборот, любые формы «практической» деятельности оказываются «искусственными» (т. е. ложными, чуждыми, неорганичными) и совершенно бесполезными для художника.

3.2. Мотивная структура: мотивы странствия и нравственного преобразования

В сказках различают мотив как простейшую повествовательную художественную единицу. [7, 1989] Мотивы в сказках делятся на общинные, связанные с производственно-бытовыми социально-экономическими формами примитивного общества; мотивы суеверно-волшебные, т. е. или те же общинные мотивы с выветрившимся, забытым их реализмом, или мотивы, созданные намеренным переосмыслением действительности; и наконец мотивы культурные, связанные с развитием человеческой культуры и техники с позднейшими стадиями развития общества, с фактами классовой борьбы и т. д. Мотивы и эпизоды связаны с разными стадиями развития человеческого общества и человеческого мышления.[5,эл.ресурс]

С переходом сказки из плана мифотворчества в план художественного творчества в ее композиции появляется характерная особенность — любование действием, т. е. замедление, ретардация. Оно осуществляется путем или естественного умножения мотива (несколько встреч, состязаний, задач и т. п.), причем мерой для умножения служит математическое мышление. [5, эл.ресурс]

Мотив странствия или путешествия – ключевой мотив, характерный для жанра философской повести. Внешне повесть «Кандид, или оптимизм» строится как жизнеописание главного героя, истории всевозможных бедствий и несчастий, настигающих Кандида в его странствиях по свету. Его путешествия начинаются с изгнания из замка барона Тундер-тен-Тронка, продолжаются в Южной Америке, Европе, и даже идеальном государстве Эльдорадо. Во многом, как было сказано ранее, место и время в философской повести условны, о чем говорит стремительное перемещение героя в пространстве. Однако данный мотив становится основным в данной повести – путешествие героя становится метафоричным изображением его нравственного пути, становления его как взрослого и рассудительного

молодого человека. Испытания, которые выпадают на его долю, столь же условны, сколько и место, в котором он находится на данный момент повествования.

Взаимоотношения героя и окружающего мира, жестокой действительности занимает особое место в творчестве Оскара Уайльда. Ярко показаны они во всех сказках. Мотив поиска и странствий - это сюжетообразующий и структурообразующий мотив, так как именно на этом взаимоотношении и строится все повествования, что предстает в итоге для читателя как единый и неразложимый сюжет.

В сказке «Рыбак и его Душа» герой отправляется на поиски средства, которое поможет избавиться от души. Он последовательно обращается к Священнику, купцам и Ведьме. Карлик странствует по залам прекрасного замка в поисках своей возлюбленной с целью воссоединения с любимой.

Молодой Король в одноименной сказке в самом начале повествования показан нам человеком, чувствующим себя неуютно в объятиях действительности: «Он лежал, глядя перед собою пугливыми глазами, подобно смуглолицему лесному фавну или молодому зверю, который попался в расставленную охотниками западню».

Молодой Король ранее был простым пастухом, наслаждался беззаботной жизнью, который не догадывался о своем происхождении. Но, попав в замок, Короля увлекает красота и роскошь вокруг, пока во сне к нему не приходит понимание цены того, что он имеет. Молодому королю Уайльд дарит чудесное рождение, охотники находят его в лесу, на лоне природы, которое по концепции естественного человека воплощает истинную человеческую природу.

Характерное для философских повестей нравственное преображение или доказательство-недоказательство какой-либо философской доктрины воплотилось на примере пути, который проходит Молодой король: ему снятся три сна, в которых он видит, как страдают все люди, которым

приходится работать над его одеянием. Мастерская, палуба огромной галеры и пещера – все те сказочные пространства, в которых он встречается со своими учителями. Данная классификация образов на примерах пары «учитель - ученик» характерна для творчества Вольтера, так и для философских повестей других авторов в целом (Руссо, Дидро).

На примере образа Юного короля Уайльд воплотил эстетическую идею о том, что христианское страдание приводит к нравственному очищению (всякое зло порождает добро): готовящийся к коронации король поручает ремесленникам день и ночь трудиться над его королевским одеянием, но не знает, какую цену за это платят другие. Три сна, которые видит король накануне коронации, становятся символическими: второстепенные образы выполняют роли учителей юного короля. «Кто твой хозяин? – спросил молодой король. – Хозяин? – с горечью воскликнул ткач. – Он такой же человек, как и я... На нас оковы, но никто их не видит; мы рабы, но зовемся свободными... Ты не из нас. Твое лицо слишком радостно».⁴

Рабы, добывающие камни в глубоком море, не знают человечности: человек, добывший жемчужину ценой своей жизни, оказывается никому не нужным. Третий сон является наиболее важным на пути нравственного перерождения героя: Король встречает Корусть, которая отказалась отдавать Смерти пшеничное зерно, в ответ на это Лихорадка убила каждого третьего на своем пути. Но Корусть, несмотря на все это, отказала Смерти: пришла Чума. Символическим является и то, что Уайльд очеловечивает грехи людей, а в зеркале Молодой король видит виновного во всех смертях.

Царедворцы, и его поданные, осудившие рассказ молодого короля и его нежелание надевать королевское одеяние, являются образом «неразумного большинства», характерного для философской повести. Они же воплощают идею оптимизма: нет такого зла, не породившего добра, с которым оказывается не согласен Юный Король, но оказывается согласно неразумное

⁴ Перевод сказки, выполненный автором диссертации

большинство. Он, вышедший к поданным в грубых одеяниях, с посохом в руке, со словами «Должно ли Радости облачиться в сотканное Горем одеяние?» воплощает идею естественного человека на уровне семантики сказки: человек рожден человеком, и ничто ставит его выше других.

Куприянова считает, что судьба Молодого Короля представляет собой «эстетическое» перевоплощение вольтеррианской концепции «естественного человека». В уайльдовской сказке первичными «цивилизующими усилиями», обуславливающими развитие «естественного» героя, оказывается соприкосновение с прекрасным миром искусства: Молодой Король, покинув лес, быстро осваивает эстетически означенное, «культурное» пространство Дворца, которое осмыслено в сказке как символический «Дворец Искусства». Знакомство с миром Красоты является заметным импульсом для развития личности героя.

В сказке «День рождения Инфанта» мотив нравственного перерождения реализуется не в «перерождении» главной героини, а, наоборот, в осознании собственного ничтожества другого героя - маленького Карлика. Уродливость карлика для окружающих совершенно не тревожила его самого. Он и сам не понимал своего уродства, так как все свое время проводил в лесу, в окружении природы (концепт естественного человека).

«Самое забавное в Карлике, быть может, и было то, что сам он совершенно не сознавал, как он уродлив и смешон. Напротив, он, казалось, был счастлив и весел необычайно. Когда дети смеялись, и он смялся, так же непринужденно и радостно. И по окончании каждого танца, отвечивал каждому из них в отдельности уморительнейшие поклоны, улыбаясь и кивая головою, как будто он и сам был одним из них, а не маленьким уродцем, которого природа как-нибудь под веселую руку создала на потеху другим».

Подарок принцессы – цветок, дал надежду маленькому карлику на взаимное чувство. «Инфантою он был очарован безмерно, не мог от нее глаз оторвать, и, казалось, плясал для нее одной. И, когда, вспомнив, как на ее

глазах знатные придворные дамы бросали букеты Каффарелли, знаменитому итальянскому певцу, <...> она вынула из волос красивую белую розу и, шутки ради с очаровательной улыбкой, бросила эту розу через всю арену Карлику. Тот принял это совсем всерьез, прижал цветок к губам, уродливым и толстым, приложил руку к сердцу и опустился перед Инфантой на одно колено, причем радостная улыбка растянула рот его от уха до уха, а маленькие светлые глазки заискрились от удовольствия»

Этот легкий взмах рукой и желание высмеять уродца заставили карлика идти на поиски возлюбленной после полуденной сиесты, но нашел он во дворце совсем не взаимопонимание и радость, а злое отражение действительности в зеркале. «Инфанта? Как бы не так! Это было чудовище – самое уморительное чудовище, когда-либо виденное им. Непропорционально сложенное, не так, как все прочие люди: с выгнутой, горбатой спиной, на кривых, перекрученных ногах, с огромной, мотающейся с боку на бок головой и спутанной гривой черных волос».

Мотив соотношения красоты внешней/ внутренней - этот мотив занимает особое место в сказках О. Уайльда. Являясь сюжетообразующим мотивом, прослеживается в сказках «Мальчик-звезда», «День рождения Инфанта». Суть этого соотношения в том, что внешний и внутренний мир не всегда идентичны.

В «Мальчике-звезде» писатель весьма последовательно отстаивает принцип неразрывности внешней и внутренней красоты человека, и иллюстрирует мысль о том, что основой нравственности является эстетическое чувство.

Толчком к исправлению как душевному очищению и нравственному преображению становится отвращение к собственной безобразной внешности. Красота возвращается к нему лишь после того, как он искупает свои грехи.

С красивой иллюзией Уайльда связывает духовные идеалы, которые оказываются несовместимы с действительностью. К идеальной любви стремится Карлик («День рождения Инфанты»), но жизненная правда губит их самих. Но действительность уничтожает только внешнее, некрасивую оболочку, чтобы обнажить перед миром свою удивительную непобедимую внутреннюю красоту.

Мотив сказочного рождения – данный мотив рассматривается как сюжетообразующий мотив, предшествующий концепции естественного человека. В сказке «Мальчик-звезда» главный герой вводится в сказку при помощи использования волшебного эпизода, в котором с неба падает звезда, и лесорубы решают, что это упал кусок золота, но когда они прибежали к месту падения предмета обнаружили там вовсе не сокровища. «На белом снегу и вправду лежало что-то, сверкающее, как золото. Лесоруб подбежал, наклонился, поднял этот предмет с земли и увидел, что он держит в руках плащ из золотой ткани, причудливо расшитый звёздами и ниспадающий пышными складками. И он крикнул своему товарищу, что нашёл сокровище, упавшее с неба, и тот поспешил к нему, и они опустили на снег и расправили складки плаща, чтобы достать оттуда золото и разделить его между собой. Но, увы! В складках плаща они не обнаружили ни золота, ни серебра, ни других сокровищ, а увидели только спящее дитя».

Несмотря на все разительные отличия между образом Мальчика-звезды и образом Христа, образ Мальчика-звезды парадоксально максимально приближен к образу Христа. В священном писании говорится о том, что рождение Иисуса Христа связано с загадочным небесным явлением, названным Вифлеемской звездой.

Однако если рождение Иисуса Христа лишь коренным образом связано с данным чудесным явлением, то Мальчик-звезда приравнивается к данному образу, сам становится чудесным явлением, вбирает в себя все чудо своего

рождения. Внешняя красота не соответствует внутреннему содержанию героя, что говорит о мотиве двойственности.

На примере образа Юного короля, Карлика и Мальчика-звезды Уайльд воплотил эстетическую идею о том, что христианское страдание приводит к нравственному очищению (всякое зло порождает добро). Вольтер высмеивает концепцию о том, что всякое зло порождает добро, и на примере нравственного преобразования и путешествия Кандида, показывает несостоятельность этой идеи.

3.3. Ирония как прием создания образов

В произведениях Уайльда ирония занимает одно из важнейших мест наряду с парадоксом. Ирония [греческое *eironia* — притворство] — явно-притворное изображение отрицательного явления в положительном виде, чтобы путем доведения до абсурда самой возможности положительной оценки осмеять и дискредитировать данное явление, обратить внимание на тот его недостаток, который в ироническом изображении заменяется соответствующим достоинством. [5, эл.ресурс]

К.М. Шилихина выделяет метафоры в качестве реализации феномена иронии. «Ирония не существует в готовом виде, но возникает в процессе коммуникации. Одной из техник создания иронического отношения является использование риторических тропов и фигур, в том числе метафор». [77, 2009: с.39-42]

Законченный образец воинствующей, боевой иронии находим в творчестве Вольтера, остающегося публицистом даже в своих художественных произведениях. Ирония в философской повести играет большую роль в создании ключевых образов произведения.

Ирония рассматривается как неотъемлемый аспект философских повестей Вольтера. Ермоленко считает, что философскую прозу писателя можно с полным правом трактовать как иронический дискурс, поскольку иронической является авторская установка, рассчитанная на соответствующее читательское восприятие. Ирония проявляется как на уровне фразы, так и на уровне фабулы и повествовательных структур. [11, 2004]

Ироническая насмешка Вольтера в его философских повестях выражает собой точку зрения нового «просветительного» мирозерцания, психоидеологию высших слоев растущего буржуазного общества, выдвигая взамен ненавистного Вольтеру самодержавного деспотизма идею просвещенной монархии, опирающейся на буржуазную интеллигенцию, а

взамен не раз подвергавшегося его саркастическим насмешкам церковного учения — идею деизма. Как ирония воинствующая, так и ирония саморазложения — проявление классовой психоидеологии.

Платон рассматривал иронию как инструмент подражателей лжи или иронических подражателей. Аристотель рассматривал иронию как инструмент смеха, шутовства. Со времен Сократа и вплоть до XIX века ирония использовалась как риторический прием, называющей вещи обратными именами и являлась исключительно философской категорией. Ирония, как правило, рассматривается как форма проявления субъективного авторского отношения к объекту высказывания.

Одна из важнейших функций иронии в философской повести Вольтера — жанрообразующая. Повествовательная структура вольтеровской повести создается на основе существующих жанровых моделей и имеет гипертекстовую природу, включает элементы пародирования существующих жанров, прежде всего различных видов романа.

Так, в повести «Задиг, или Судьба» можно обнаружить ироническую стилизацию сюжетных мотивов, встречающихся в жанрах сказки, рыцарского и барочного романов. Ироническому изображению поддается изображение сюжета испытания, в котором герой, преодолевая трудности и совершая подвиги, подтверждает свое право на обладание любви и власти. Об ориентации вольтеровской повести на эти жанры свидетельствует пример из повести «Задиг, или Судьба», например, главы «Поединки» и «Загадки», где Задиг побеждает ложного героя Итобада, сражаясь с ним на рыцарском поединке и успешно разгадывая загадки великого мага.

Но жанровая схема романа испытаний переосмыслена в повести благодаря тому, что в качестве протагониста в ней выведен новый персонаж — философ, разоблачающий господствующие предрассудки. Во многом образ разумного меньшинства включает в себя ироническое переосмысление традиционных мотивов. Так, например, вместо сражения с чудовищем, встречающегося в

сказках и рыцарских романах, Вольтер включает в данную повесть эпизод, в котором философ доказывает, что чудовищ не существует (эпизод с василиском).

В повести «Кандид, или Оптимизм» иронически обыгрываются традиции барочного, или «греческого» романа, где герои странствуют и бедствуют, но не теряют своей физической прелести и не стареют. Иронически обыгрывается образ Кунигунды: в финале она изображается подурневшей и сварливой, что портит Кандиду наслаждение долгожданным супружеством.

Одновременно в названных повестях иронически переосмысливается жанровый канон романа воспитания. В повести «Задиг» присутствуют отдельные признаки романа воспитания, например, типичная для него ситуация «учитель/ученик» (в главе «Отшельник» в такой ситуации оказываются Задиг и ангел Иезрад, объясняющий ему действие закона предустановленной гармонии).

Примечательным становится развитие иронии в конце XIX века, так как этот стилистический прием, зиждущийся на противопоставлении значения высказывания его смыслу, становится средством формирования литературного стиля. Одним из представителей данного функционального стиля, отличающегося своим специфическим орнаментальным оформлением, является творчество Уайльда. Ирония, формируя авторский стиль О. Уайльда, становится одним из ведущих компонентов в творчестве писателя – прежде всего в вопросе создания образов той или иной сказки. Ярких примеров иронического изображения персонажей в его сказках огромное множество.

Образ Ракеты в сказке «Замечательная ракета» остро символичен, а ее история становится своеобразной притчей, заключающей в себе мораль всего сборника. Ракета живет мыслью исполнить свое божественное предназначение, однако настоящая ирония этой сказки возникает как раз из

этого несоответствия между сущностью и видимостью явления, достигающего своего апогея в заключительном эпизоде, когда мечтавшая произвести «огромную сенсацию» Ракета «прошипела и потухла». Если Великан в сказке «Великан-эгоист» смог побороть свой эгоизм, то «великий эгоист» в образе замечательной ракеты губит сам себя.

Иронизируя на Гансом в «Преданном друге», Уайльд не позволяет нам смеяться над героем, а заставляет жалеть. Ирония заключена в самом названии сказки: «преданности» маленького Ганса противопоставляется его глупая готовность исполнять все прихоти Мельника, при этом забывая о своих собственных интересах. Огромную роль играет «обрамляющий» сюжет о Водяной Крысе и Коноплянке, которые участвуют в дискуссии о том, кто же является преданным другом. Элемент спора, дискуссии – то, что использовали античные философы («В споре рождается истина»), и это еще один элемент, над которым парадоксальным образом иронизирует Уайльд: в их «споре» истина не рождается, потому что дискуссия обречена на провал, когда один участник разговора отрицает возможность «понять» точку зрения другого.

Например, в философской повести «Микромегас» Вольтер иронично обыгрывает само заглавие – имя его означает с греческого языка «маленький» и «огромный» одновременно. Герой его мал или огромен в зависимости от того, мерами какого мира он измеряется. Юрий Лотман считает, что для Вольтера ирония – лишь основа представлений о бесполезности яростных споров об истине, потому что тот, кто терпимо встречает чужое мнение, мудрее того, кто настолько убежден в своем, что готов отправить на костер всех думающих иначе. Сформулированный таким образом скептицизм был острым оружием, направленным против средневековья, инквизиционных законов и догматического мышления.[30, 2001]

Во многом ирония Уайльда рождается из парадоксов. Сказки Уайльда (как и вся его проза) насыщены парадоксами. В критической литературе прочно установилась традиция считать его парадоксы простой игрой словами. Тем не менее, по мнению автора, в основе многих из них лежит скептическое отношение писателя к целому ряду общепринятых этических и эстетических норм буржуазного общества. Задача парадоксов Уайльда, направленных против ханжеской лицемерной морали, состояла в том, чтобы, называя вещи своими именами, тем самым обнаружить это лицемерие.

Жанровой трансформации философской повести предшествовал ряд причин. Например, в повести «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, иронически трансформируются сюжетные мотивы известных романов воспитания «Приключения Телемака» Фенелона и «История Тома Джонса-найденныша» Филдинга. Связь с традицией воспитательного романа у Вольтера проявляется в форме иронической стилизации, характерной как для жанровой природы философской повести.

Ироническое обыгрывание мотивов романа воспитания происходит и в вольтеровской повести «Простодушный». Ее герой, носитель идеи естественного права на свободу, должен пройти путь воспитания и усвоить нормы цивилизованного мира, прежде чем становится истинно просвещенной личностью. Ирония ситуации заключается в том, что рассуждения о свободе выбора, о «свободе бога и рода человеческого» он вынужден вести в Бастилии в дискуссиях со своим товарищем по несчастью янсенистом Гордоном.

Сюжеты философских повестей включают элемент ситуативной иронии. Герои обманываются в своих ожиданиях, их поступки имеют результат, противоположный запланированному. Так, Задиг, написав оду во славу царя, приговаривается за это к смертной казни, Кандид, вступивший в брак с Кунигундой, познает не долгожданное счастье, а разочарование,

Простодушный, отправившись ко двору за наградой, попадает в тюрьму. [11, 2004]

Уайльд парадоксальным образом в своих сказках идейно сближается с идеями философской повести. Эстет не ставит конечной целью «воспитывать» кого-то своей сказкой, в первую очередь, отдавая первенство не идее и содержанию, а форме. Вольтер же высмеивает саму идею «воспитывающего» искусства. Конечным итогом становится тот факт, что авторы строят свои произведения на борьбе идей.

Потребность смеха, использованная в социальной борьбе, породила сатирический и юмористический вид. Позднее жанр сказки служил еще одним источником ее обогащения. Так, литературная сказка вбирала в себя материал разных источников, подчиняя его известному комплексу принципов специфической сказочной композиции. Недаром романтики и народники — исследователи сказок — склонны были видеть в ней поэтическую формулу философии жизни, представители исторической школы толковали ее как культурно-исторический памятник, а формалисты находили в ней особенно убедительный материал для развлекательной концепции словесного искусства. [5, эл.ресурс]

Ирония у Уайльда и Вольтера во многом имеет сюжетообразующую функцию. Ирония Уайльда рождается из парадоксов. Иронизируя над своими персонажами, автор сказок, таким образом, обращает внимание на их недостатки, посредством «грустного» смеха, Уайльд ставит своей задачей искоренить недостатки и червоточины окружающего его общества. Во многом именно эта этическая, и в то же время эстетическая задача, сближает его взгляд на искусство с концепцией и «смехом» Вольтера: переигрывая известные сюжетные схемы, таким образом, авторы пытаются вскрыть и искоренить грехи окружающих.

Выводы по 3 главе:

На уровне сюжетостроения было показано, что большая часть философских повестей организована по принципу одновременности (максимальной приближенности) сюжетного времени ко времени автора-повествователя. Согласно определению Липовецкого «пространство-время волшебной сказки организовано пунктирно: зафиксированы ключевые моменты сюжета, промежутки опускаются». Сказка Уайльда в плане организации текста строго дистанцирована от реального времени.

По классификации активности действия Савкова делит философские повести на 3 группы: 1) строящиеся по принципу испытаний героя (к ним мы относим сказки «Рыбак и его душа», «Счастливый принц», «Юный король», «Великан-эгоист», «Замечательная ракета» и др.); 2) произведения с ослабленным сюжетом; 3) с нейтральным сюжетом: в них интенсивность сюжета соответствует длительности художественного времени.

Хотя хронотоп в сказках Уайльда особым образом дистанцирован от реального пространственно-временного континуума, мы все же находим схожие сюжетные схемы в сказках и философских повестях.

По традиции философской повести система образов включает в себя образную систему ученик – учитель, ученик – ложный учитель, концепцию образа «естественного» человека и противодействующей системы «мыслящее меньшинство – неразумное большинство». Образ сада в сказках «Преданный друг», «Великан-эгоист», «Счастливый принц» и др. отсылает нас к финалу «Кандида», в котором главный герой говорит о нужде возделывании своего сада, тем самым отсылая нас к библейскому Эдему.

На примере образа Юного короля, Карлика и Мальчика-звезды Уайльд воплотил эстетическую идею о том, что христианское страдание приводит к нравственному очищению (всякое зло порождает добро).

Вольтер высмеивает концепцию того, что всякое зло порождает добро, и на примере нравственного преобразования и путешествия Кандида, показывает несостоятельность этой идеи.

Глава 4. Материалы для элективного курса по зарубежной литературе в средней и старшей школе

Данный раздел посвящен составлению примерной программы элективного курса по зарубежной литературе, рассчитанный на 1 полугодие обучения в 10/11 классе и урокам, посвященным сравнительно-типологическому анализу философской повести и сказки.

Цели курса:

- формировать интерес и положительную мотивацию учащихся к изучению произведений зарубежной литературы.
- способствовать углубленному и расширенному изучению школьниками литературы как учебного предмета.

Задачи курса:

- систематизировать, расширить и углубить знания о зарубежной литературе, полученные на уроках литературы и истории в 5-9 классах;
- обеспечить успешность практического использования знаний и умений по литературе на уроках по другим предметам (истории, мировой художественной культуре, иностранному языку);
- дать представление об основных этапах развития мировой культуры;

- познакомить учащихся с наиболее значительными произведениями западноевропейской литературы;
- совершенствовать и развивать умения аналитического чтения, интерпретации художественного произведения;
- развивать читательскую самостоятельность и потенциальные творческие способности учащихся;
- способствовать формированию нравственных идеалов на примере гуманизма произведений зарубежных авторов;
- способствовать развитию мышления и коммуникативной культуры учащихся;
- способствовать профессиональной ориентации учащихся.

Обоснование выбора программы

В круг предметов, изучаемых в современной средней школе, к сожалению, не входит в полной мере литература зарубежных стран, которая должна способствовать расширению и углублению гуманитарных знаний школьников.

Изучение зарубежной литературы в школе открывает возможность познакомить учащихся с творчеством писателей, чьи произведения стали достоянием всего человечества. Освоение богатств мировой литературы – важная сторона формирования мировоззрения школьника, его духовного

обогащения, развития личностной оценки. Зарубежная классика является инструментом духовного самопознания, и, следовательно, самовоспитания.

Композиция курса подчинена хронологии литературного процесса, показывает развитие зарубежной литературы в движении от эпохи к эпохе, позволяет увидеть связь времен, связь литератур разных стран, связь художественного произведения с особенностями эпохи или художественного мира автора, соотнести рассматриваемый материал с явлениями русской литературы.

Главным методом изучения данной программы является сравнительно-типологический метод и историко-типологический метод.

**Календарно-тематическое планирование элективного курса по
зарубежной литературе**

| № урока | Разделы, тематика, тема урока |
|------------|---|
| 1-2 | <p>1. Поэты Древнего Рима и Древней Греции</p> <p>2. Гораций в русских переводах</p> |
| 3-4 | <p>3. Куртуазная поэзия</p> <p>4. Рыцарский эпос</p> |
| 5-6 | <p>5. Сонеты Уильяма Шекспира в переводах русских поэтов</p> <p>6. Эпоха трагического гуманизма в трагедии «Гамлет»</p> |
| 7-8 | <p>7-8. Жанр басни. Лафонтен и русские баснописцы.</p> |
| 9-10 | <p>9. Философские повести и философские сказки: проблема жанра» (1 час)</p> <p>10. «Философские повести «Кандид, или Оптимизм» и философская сказка «Звездный мальчик» Оскара Уайльда»: мотив странствия как способ нравственного преображения героев (1 час)</p> |
| | |

| | |
|-------|--|
| 11-12 | Гете и Пушкин: сравнительно-сопоставительный анализ лирики |
| 13-14 | Вальтер Скотт. Жанр исторического романа. |
| 15-16 | Викторианская Англия и творчество Чарльза Диккенса |

1. Урок по зарубежной литературе на тему «Философские повести и философские сказки: проблема жанра» (1 час)

Цель урока: познакомиться с жанром философской повести и философской сказки, выделить схожие черты жанров.

Оборудование: портреты Оскара Уайльда, Вольтера, Д.Дидро.

Методические приемы: лекция учителя с параллельной записью учащимися краткого конспекта, сообщения, индивидуальная работа по карточкам, литературоведческая справка, сочинение-миниатюра.

Словарная работа.

Философская сказка - разновидность литературной сказки, в которой ставятся наиболее важные для человека вопросы жизни и смерти, чести и бесчестия, добра и зла, любви и ненависти и т.д.

Философская повесть – это жанр, который сформировался в эпоху Просвещения и впитал основные ее проблемы и художественные открытия. В основе каждой такой повести лежит некий философский тезис, который доказывается или опровергается всем ходом повествования. (Источник: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/bilety-1/zhanr-filosofskoj-povesti-voltera.htm>)

Ход урока

1. Лекция учителя с записью учащимися краткого конспекта и обсуждением

18 век в истории литературы часто называют «эпохой Просвещения». Деятели этой эпохи были самыми передовыми и образованными представителями аристократии. Просветители опирались на материалистические учения крупных философов 17 века, требования научного рационалистического познания мира.

Вопрос: что такое рационалистическое познание мира? (рационализм - разум)

Просветительское искусство дидактично, и этот дидактизм является сознательной установкой. Они развивают идею воспитательного значения искусства, считая, что оно должно просвещать людей.

Для просветителей остается актуальным вопросом о долге между чувствами и разумом.

Культ разума характеризуется критическим отношением к действительности. Они все подвергают сомнению, суду разума. Отсюда большая реалистичность и жизненность искусства.

Задачи искусства:

- 1) дидактические (воспитательные)
- 2) гносеологические (познавательные)

Искусство в своем желании изучить поведение человека сближается с философией. И недаром столь популярным становится жанр философской повести.

2. Сообщение ученика о Вольтере (5 минут)

- Вольтер как признанный лидер европейского Просвещения

- Краткая характеристика творчества (драматургия, философские повести, основные сюжеты)

3. Словарная работа. Определение философских повестей, запись его в тетрадь.

Учитель: Определить жанр книги «Философские повести» довольно трудно, есть несколько подходов:

- 1) жанровое определение автора («повести»)
- 2) жанровая специфика (какие признаки жанров вы увидели в ранее прочитанном вами «Кандиде»?)

4. Сравнительно-сопоставительный анализ жанров:

Вопросы: какой жанр более всего близок философской повести? (роман воспитания, назидательная повесть, сказка, философская сказка)

Составление таблицы:

| Философская сказка | Философская сказка |
|---|--------------------|
| 1. герой попадает в переделки | ? |
| 2. проходит нравственный путь преобразования | ? |
| 3. Автора произведения интересуют глобальные вопросы о смысле жизни, устройстве человека в этом мире и т.д. | ? |

Вопросы:

- 1) Какие философские сказки вы знаете? Какие из известных вам сказок можно назвать философскими? (сказки Экзюпери, Уайльда, Андерсена)
- 2) Можно ли применить эти характеристики к жанру философской сказки?

5. Беседа

Ранее вами были прочитаны сказки Уайльда и философская повесть «Кандид, или Оптимизм» Вольтера. Что их сближает?

6. Составление карты урока:

6. Домашнее задание:

Перечитать сказку «Звездный мальчик» Оскара Уайльда, охарактеризовать главного героя, найти в произведении признаки философской сказки, выписать их.

*Дополнительное дом.задание: составить кроссворд по теме «*Философская повесть и философская сказка*»

2. Урок по зарубежной литературе на тему:

«Философские повести «Кандид, или Оптимизм» и философская сказка «Звездный мальчик» Оскара Уайльда»: мотив странствия как способ нравственного преобразования героев (1 час)

Цель урока: продолжить знакомство с жанром философской повести и философской сказки, сравнить своеобразие функционирования мотива странствия в сказке «Звездный мальчик» и философской повести «Кандид, или Оптимизм».

Оборудование: портреты Оскара Уайльда, Вольтера.

Методические приемы: лекция учителя с параллельной записью учащимися краткого конспекта, сообщения, составление сравнительной таблицы, литературоведческая справка, сочинение-миниатюра.

Ход урока

1. Проверка домашнего задания:

А. Характеристика главного героя сказки «Звездный мальчик»

- 1) Каким предстает в начале сказки герой? (злым, жестоким, но при этом Уайльд изображает героя красивым, прекрасным – несоответствие внутренних качеств внешним – романтическая традиция)
- 2) Каким образом его отношение к миру меняется? (он теряет свою прекрасную внешность, проходит ряд испытаний)
- 3) Как заканчивается его путешествие?

Б. Какие черты философской сказки вы увидели в сказке Уайльда?

- Вопросы о добре и зле
- Философские выводы
- Мотив поиска, странствия

2. Формулировка темы и целей урока.

Вспоминаем литературный интерес Уайльда – античность. Какой мотив, характерный для античных романов он применяет (странствие). Вспоминаем черты философской повести, которые мы рассматривали на прошлом уроке. Какие из черт присущи данной сказке Уайльда? – путешествие героя, его нравственные поиски.

3. Составление сравнительной таблицы-маршрутного листа образа Кандида и Мальчика-звезды.

| Мальчик-звезда | Кандид |
|---|--|
| <p>Был найден охотниками в лесу, рос себялюбивым, прекрасным снаружи, но уродливым внутри.</p> <p>Встретив мать, не признал ее, потому что она была уродлива снаружи. После чего сам приобрел внешнее уродство, из-за чего был изгнан. Теперь он должен найти мать и получить прощение, чтобы вернуть</p> | <p>Добродушный молодой юноша</p> <p>Был изгнан из замка Барона (= Адам изгнан из Эдема)</p> <p>Был воспитан Панглосом (Вольтер высмеивает теорию оптимизма о том, что в жизни все закономерно)</p> |

| | |
|--|---|
| <p>свою прекрасную внешность.</p> <p>На своем пути встречает множество животных-помощников, но не все хотят ему помогать.</p> <p>Пройдя через испытания, становится добрым и справедливым королем.</p> | <p>На своем пути встречает множество людей, которые играют роль «советников» - старуха, Пангос, Мартен, Кунигунда, которая разделяет его путешествие и др.</p> <p>Все они несчастны (пожалуй, счастлив лишь Пангос, а единственная счастливая страна – несуществующее государство Эльдорадо).</p> <p>Понемногу избавляется от идей оптимизма, однако не уходит к идеям пессимизма.</p> <p>Финал повести:</p> <p>Кандид: «Надо возделывать наш сад».</p> |
|--|---|

4. Формулировка мини-выводов по данной теме:

- Философские повести Вольтера и философские сказки Уайльда сближает общая идея – показать нравственный путь героя, его преобразование или его невозможность; (как, например, в сказках «Преданный друг», «Замечательная ракета»)
- Главным вопросом такого рода произведений становится вопрос об истинном добре и зле;
- В качестве способа создания образов выступает мотив странствия;

- В некоторых сказках Уайльда присутствует ирония, присущая философским повестям Вольтера и др.

5. Домашнее задание

На примере сказки (ок) Уайльда и философской повести Вольтера объяснить, что означают финальные строки философской повести «Кандид, или Оптимизм»: «Надо возделывать свой сад».

Заключение

В ходе исследования были выявлены уровни типологических схождений в сказках Оскара Уайльда и европейских философских повестях Вольтера и Д.Дидро.

Типологические связи, согласно Жирмунскому, – объективные связи, «схождения» между литературными явлениями (произведениями, стилями писателей в целом, литературными течениями, направлениями, литературами целых эпох), определяемые родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности, независимо от осознания этой связи самими писателями.

Было показано, что отличительной особенностью жанра философской повести и сказки Уайльда является извлечение информации на языке метафор, проблематика и вопросы, поднимаемые в произведениях, связаны с философскими категориями добра и зла. В основе сказок Уайльда и философских повестей лежат философские вопросы. Конфликт носит мировоззренческий характер: в сказках и повестях образная система строится на противоборствующей системе «неразумное большинство – разумное меньшинство».

На уровне сюжетостроения было показано, что большая часть сказок Уайльда написана от третьего лица, время и пространство в сказках дистанцированы от реального пространственно-временного континуума, в то время как в философских повестях время-пространство максимально приближены ко времени автора-повествователя.

Для художественной системы философских повествований XVIII века характерно наличие образов, выполняющих четко определенную функцию: учитель – ученик, учитель – ложный учитель. Было показано, что сказки и философские повести схожи не только своей гуманистической направленностью. Главными мотивами произведений стали: мотив нравственного преображения и мотив странствия (Монахиня у Дидро,

Молодой Король, Великан и Мальчик-звезда у Уайльда, Кандид, Простодушный у Вольтера).

Сказка несет в себе не только заряд эстетических ценностей: воспевание красоты, доблести, силы, смелости, но и мощный импульс нравственных и моральных ориентаций на добро, помощь, справедливость. Причудливым образом сталкивая два мира: мир добра и зла, сказка неминуемо, зачастую в иносказательной, а не декларативной форме, обосновывает правильный выбор.

Ирония имеет сюжетообразующую функцию в философской повести и сказках Уайльда. Но жанровая схема романа испытаний переосмыслена в повести благодаря тому, что в качестве протагониста в ней выведен новый персонаж - философ, разоблачающий господствующие предрассудки. В результате в тексте сказки и философской повести иронически переосмысливаются традиционные мотивы с помощью созданных образов.

Были разработаны 2 урока по зарубежной литературе, в котором ключевыми методами работы являлся сравнительно-типологический и метод исторической поэтики («Философские повести «Кандид, или Оптимизм» и философская сказка «Звездный мальчик» Оскара Уайльда»: мотив странствия как способ нравственного преобразования героев (1 час) и «Философские повести «Кандид, или Оптимизм» и философская сказка «Звездный мальчик» Оскара Уайльда»: мотив странствия как способ нравственного преобразования героев (1 час)).

Библиография

1. Артамонов С.Ф.Философские повести Вольтера: Вольтер. Философские повести. М., Гос. Изд-во художественной литературы, 1960. 19с.
2. Барковская, Н.В. Сказочный компонент в русском символизме и методические аспекты его изучения [Текст] / Н.В. Барковская // Филологический класс. — 2008. — № 19. — с.36-39.
3. Бахнова. Ю.А. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов серебряного века [Текст] автореф. дис. на соиск. учен.степ. канд. фил. наук (10.01.01) / Бахнова Юлия Анатольевна; Томск, 2010. 21с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. с. 7
5. Бердяев, Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» // Н. А. Бердяев. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1991. с. 139–140.
6. Бурцев А. А. , Семина Н. В. Английская литературная сказка конца XIX начала XX века: Учебн. пособие. - Якутск, 1991. - 83 с.
- 7.Веселовский А.Н. - Историческая поэтика. М., "Высшая школа", 1989. – 404с.

8. Валова, О.М. Функция обрамления в сказках О. Уайльда. // Модели успеха. Тамбов, 2011. с. 44-45.
9. Васильченко, М.И. Способы выражения иронии в произведениях Оскара Уайльда (на материале сборника сказок "Гранатовый домик") // Белгородский государственный университет - национальный исследовательский университет (НИУ «БелГУ»), 2016.
10. Гражданская З.Т. Зарубежная литература XX века (1871—1917): Учебник для студентов филол. фак. пед. ин-тов / З.Т. Гражданская, В.Н.Богословский. — М.: Просвещение, 1979. — с. 209—213.
11. Ермоленко Г.Н. Формы и функции иронии в философской повести Вольтера XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства. - М., 2004
12. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981.-304 с.
13. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение [Текст]: монография / В.М. Жирмунский. – Л., «Наука», 1979. 495с.
14. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; Под ред. В. М.Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 496 с.

15. Зарубежная литература XX века: Практикум / Сост. и общ.ред. Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. — М., 2004.
16. История английской литературы. Г. В. Аникин, И. П. Михальская. М.: Высшая школа, 1975. — 528 с.
17. Кагарлицкий Ю. И. Почти как в жизни. Английская сказочная повесть и литературная сказка. // Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии XVIII-XX вв.: Авторы, сюжеты, персонажи. -М.: Альфа-М, 2006. С. 461-488.
18. Кагарлицкий, Ю.И. О сказках Оскара Уайльда (Кагарлицкий Ю.И. "Литература и театр Англии XVIII-XX вв. Авторы, сюжеты, персонаж", М.: Альфа-М, 2006.
19. Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М. УРПС, 2002. - 168 с.
20. Козьмина Е.Ю. Авантюрно-философская фантастика и философская повесть / Е.Ю. Козьмина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2015. – №5. – с.96-100
21. Колесник С. А. О сказках О. Уайльда. Поиски идеала (об эстетических взглядах О. Уайльда).// Уч. записки. / Московский областной педагогический ин-тим. Н. К. Крупской. Т. 256. Вып. 12. -М., 1971. - С. 234-250.
22. Куприянова, Е.С. Беседа и сказки Уайльда / Е.С. Куприянова // Вестник Новгородского университета. – 2005. – №33.

23. Куприянова, Е.С. Концепция «естественного человека» и сказочное творчество О. Уайльда [Текст] / Е.С. Куприянова // Вестник Новгородского государственного университета. — 2007. — №41.
24. Куприянова, Е.С. Текст и пространство в сказках О. Уайльда («Соловей и роза»)/ Е.С. Куприянова. XXXV Международная филологическая конференция. – Нижний Новгород, 2006.
25. Куприянова, Е.С. Своеобразие пространственной организации сказки О.Уайльда «Великан-эгоист».
26. Липовецкий. М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992. – 184с.
27. Лейдерман, Н.Л. Космос и Хаос как метамоделли мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // Русская литература XX века: Направления и течения. — Екатеринбург, 1996. — Вып. 3. — С. 213— 220.
28. Лейдерман, Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы 2002, № 4.
29. Лихачев Д. С. О садах. // Лихачев Д. С. Избранные работы в 3 т. Т. 3. -Л.: Художественная литература, 1987.-С. 476-518.

30. Лотман, Ю.М. В мире гротеска и философии / Ю.М. Лотман // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту: TartulikooliKirjastus, 2001. 345 с.
31. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003. – 512с.
32. Луков В.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научная монография. М., 2007.
33. Мауткина И. Ю. Антропонимия британских сказок. // Вестник НовГУ, серия «Гуманитарные науки», № 29. В. Новгород, 2004. - С. 65-69.
34. Мауткина, И.Ю. Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.03 / Ирина Юрьевна Мауткина; [Место защиты: Великий Новгород]. - 2006.
35. Мауткина И.Ю. Мотив чуда в сказках Оскара Уайльда. // Актуальные проблемы современной науки.– Самара, 2005.
36. Мауткина, И.Ю. Поэтика дворцового и храмового пространства в сказке О. Уайльда «Молодой король» [Текст] / И.Ю.Мауткина // Вестник Новгородского государственного университета. — 2003. — №25.

37. Мауткина, И.Ю. «Рыбак и его душа» Оскара Уайльда. К вопросу о поэтике литературной сказки [Текст] / И.Ю.Мауткина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2006. – № 36. – с.43-46.
38. Мировая художественная культура. XX век. Литература. / Манн Ю.В., Зайцев В.А., Стукалова О.В., Олесина Е.П. – СПб.: Питер, 2008. – с. 268, 271-275.
39. Павлютенкова И.В. Сказка: философско-культурологический анализ: автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук: 24.00.01 / Павлютенкова Ирина Валентиновна; [Место защиты: Ростов-на-Дону]. – Ростов н/Д, 2003. – 19с.
40. Пальцев Н. Художник как критик, критика как искусство. Л Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. - М.: Республика, 1993- С. 3-20.
41. Порфирьева Т. А. Особенности поэтики Оскара Уайльда: новеллы, роман, сказки: дис. .канд. филол. наук: 10.01.05/ ПорфирьеваТ. А. - М., 1983. - 226 с.
42. Пропп, В. Я. Морфология сказки // В.Я. Пропп. Л., 1928, 152с.
43. Пропп, В. Я. Обозначение понятия «сказка» на разных языках // В.Я.Пропп. Русская сказка. Л., 1984, с. 32-36.
44. Решетов В. Г., Валова О. М. «Счастливый Принц» и другие сказки О. Уайльда. Киров: Московский гуманитарно-экономический институт. Кировский филиал, 2000. - 158 с.

45. Рознатовская, Ю.А. Оскар Уайльд в России // Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель: 1892–2000. М.: Рудомино, 2000.
46. Русская литература XXвека: 1917-1920-е годы // под ред. Н.Л.Лейдермана. М.: Академия, 2012.
47. Савельев К.Н. Английский декаданс: французский фактор// Журнал "Знание. Понимание. Умение", Филология. - №5. – 2008.
48. Савкова Л.С. «Философские повести» Вольтера (проблематика и поэтика). Санкт-Петербург, 1994. 188 с.
49. Свенцицкий, В.П. Смерть и бессмертие (По поводу трёх драм Метерлинка) // В.П. Свенцицкий. Собрание сочинений. Т. 2. Письма ко всем: Обращения к народу 1905-1908. — М., 2011. с. 213-245.
50. Словарь литературоведческих терминов // под ред. Тамарченко. - М., 2008. 358с.
51. Словарь литературоведческих терминов. Ред. С 48 сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. 509 с.
52. Таланова А.Н. Страсти по Уайльду и постмодерн // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2008, № 3, с. 265–267
53. Тихомирова А.В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX - начала XXI в.: автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01 / Тихомирова

Анна Владимировна; [Место защиты: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского]. – Ярославль, 2011.

54. Теория литературы. Хализев В.Е. 4-е изд., испр. и доп. - М. - 2004., 405 с.

55. Тетельман, А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.03 / Анна Ильинична Тетельман; [Место защиты: Казан. гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина]. - Казань, 2007. – 19с.

56. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. М. Аспект-Пресс, 1999.- 335 с.

56. Тумбина, О.В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда: К характеристике творческого метода писателя. [Текст] автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук (10.01.03) / Тумбина Ольга Владимировна; Санкт-Петербург, 2004.

58. Турежанова Г.А. Жизнь и смерть в этической системе в сказках Оскара Уайльда / Г.А. Турежанова // «Читаем Оскара Уайльда», Уральск: РИЦ ЗКГУ им. М. Утемисова. — 2013.

59. Турежанова Г.А. Сказки Оскара Уайльда // Г.А. Турежанова "Читаем Оскара Уайльда", Уральск: РИЦ ЗКГУ им. М. Утемисова, 2013

60. Турежанова, Г.А. Стилевые особенности сказок Оскара Уайльда и его эстетическая программа // Турежанова Г.А. "Читаем Оскара Уайльда", Уральск: РИЦ ЗКГУ им. М. Утемисова, 2013
61. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале английской и русской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета, 2008.
62. Уайльд, О. Баллада Рэдингской тюрьмы // Избр. произвед. В двух томах. Т. 1. М., 1961. С. 397.
63. Уайльд, О. Заветы молодому поколению. // Оскар Уайльд. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. / Под ред. и с крит.-биогр. очерком К. Чуковского. — СПб.: А. Ф. Маркс, 1912.
64. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея. Письма Оскара Уайльда (сборник) // Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. Письма Оскара Уайльда (сборник). Litres, 2018, 382с.
65. Уайльд, О. Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» // Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея .Спб.: Азбука, с. 5-6.
66. Уайльд, О. Сказки // Оскар Уайльд. Избранные сочинения в двух томах. Т.1. М: ГИХЛ, - 1960.

67. Уайльд, О. Стихотворения в прозе (пер. Ф. Сологуба) // Уайльд О. Избр. произведения: В 4 т. / Под ред. и с крит.-биограф. очерком К. Чуковского. — СПб.: А. Ф. Маркс, 1912.
68. Уайльд, О. *Deprofondis* (Тюремная исповедь) // Уайльд О. Избр. произведения: В 4 т. / Под ред. и с крит.-биограф. очерком К. Чуковского. — СПб.: А. Ф. Маркс, 1912.
69. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М.: Художественная литература, 1986. - 382 с.
70. Урнов М. В. Предисловие. // Уайльд О. Избранное. М.: Прогресс, 1979. - 280 с.
71. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра // О.М. Фрейденберг. М., 1997. - 448 с.
72. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: Комкнига, 2006. – 280 с. Издание второе, исправленное.
73. Федоров А. А. Зарубежная литература XIX-XX вв. Эстетика и художественное творчество. М.: изд. МГУ, 1989. - 256 с.
74. Цивьян, Т.В. К мифологеме сада // Цивьян Т.В. Текст: семантика и структура. М., 1983.

75. Чебракова М. А. Исследование общих характеристик, структур и загадок текстов сказок Оскара Уайльда. СПб.: БАН, 2004. - 296 с.

76. Чуковский К. И. Оскар Уайльд // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15т. Т. 3. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001.

77. Шилихина К.М. Метафора и ирония / К.М. Шилихина // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. – №2. – с.39-42

78. Яковлев, Д. Е. Ницше и Уайльд (Путь эстетизма) / Д.Е. Яковлев // Вестник Московского университета, сер. 7 «Философия». – 1994. – № 2. – с. 70-73.

Электронныересурсы:

1. Мальцева, А.О. «Белоснежный Христос из России» (сказки О.Уайльда в прочтении читателей «Серебряного века») [Эл.ресурс] URL: <http://philfak.ru/1271>
2. Уайльд, О. Сказки. [Эл.ресурс] URL: <http://oscar-wilde.ru/skazki/index.html>
3. Федотов А.А. Когда красота становится уродством: перечитывая Оскара Уайльда. [Эл. Ресурс]URL:<http://www.bogoslov.ru/text/4306670.html>

4. Фундаментальная электронная библиотека. [Эл.ресурс] URL: <http://feb-web.ru>
5. Энциклопедия символики и геральдики [Эл.ресурс] URL: www.symbolarium.ru
6. Wilde, Oscar. Fairy tales. [Эл. ресурс] URL: <http://oscar-wilde.ru/english/index.html>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Таблица функционирования образов в сказках Оскара Уайльда и европейской философской повести

| Сказки Оскара Уайльда | Европейская философская повесть |
|---|---|
| 1. Образ «естественного» человека | |
| <p>1. Образ молодого короля (сказка «Молодой король»),</p> <p>2. Карлик (День рождения Инфанты),</p> <p>3. Рыбак (Рыбак и его Душа)</p> | <p>Высмеивается у Вольтера в философских повестях «Кандид, или Оптимизм», Простодушный.</p> |
| 2. Образная система «учитель-ученик», ложный учитель – ученик. | |
| <p>1. Ганс – Мельник,</p> <p>2. Коноплянка – Водяная крыса</p> <p>3. («Преданный друг»),</p> <p>4. Соловей – студент («Соловей и Роза»),</p> <p>5. Великан – дети (Великан-эгоист),</p> <p>6. Ласточка – Счастливый принц (Счастливый принц),</p> | <p>1. Панглос – Кандид</p> <p>2. Старуха – Кандид(Кандид, или Оптимизм)</p> <p>3. Задиг – ангел Иезрад(Задиг, или Судьба)</p> |
| | |

| | |
|---|--|
| Мыслящее меньшинство – неразумное большинство | |
| Молодой король – приближенные | Мария-Сюзанна Симонен (монахиня) – ее родители, обитатели монастыря |

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Таблица функционирования мотивов в сказках Оскара Уайльда и
европейской философской повести**

| Мотив нравственного преображения | |
|---|--|
| 1. Молодой король 2. Мальчик-звезда 3. Великан-эгоист | «Путь» Марии-Сюзанны Симонен («Монахиня» Дидро) Путь Кандида, Задига, Простодушного |
| Мотив путешествия | |
| Мальчик-звезда Карлик Молодой король | Простодушный Задиг Кандид |