



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Традиции сказок М.-К. д'Онуа и Ш. Перро в творчестве Марселя Эме
(к внеурочной работе по литературе в школе)

Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература.»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

39,57 % авторского текста
Работа рекоменд к защите
рекомендована/не рекомендована
« 04 » 06 2026 г.

зав. кафедрой русского языка и литературы
Глухих Н.В.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-524-075-5-1
Коньгина Дарья Дмитриевна

Научный руководитель:
доктор филол. наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ.....	11
1.1 Становление и типология литературной сказки в творчестве М.-К. д'Онуа и Ш. Перро.....	11
1.2 Сказка в творчестве Вольтера, Дидро и Руссо. К вопросу о контексте и традициях.....	17
1.3. Французская сказка в XIX веке. Сказки Ш. Нодье и Э. Лабуле.....	25
Вывод по главе 1.....	32
ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО МАРСЕЛЯ ЭМЕ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ.....	35
2.1 Новеллы и сказки М. Эме как плод свободной фантазии автора.....	35
2.2 Традиции д'Онуа и Перро: идеологический уровень.....	42
2.2.1 Тема нарушенного слова в сказках «Желтый карлик» д'Онуа и «Черный петушок» Эме.....	42
2.2.2 Тема притворной доброты в сказках Ш. Перро «Красная шапочка» и М. Эме «Волк».....	46
2.2.3 Наличие сентенций. Поучительность и формы её выражения.....	48
2.3 Традиции д'Онуа и Перро: поэтика текстов.....	52
2.3.1 Волшебные предметы в мире д'Онуа, Перро и Эме.....	53
2.3.2 Животные и их характеристики в сказках д'Онуа, Перро и Эме.....	55
2.3.3 Фантастические места в сказках Перро, д'Онуа и Эме.....	58
Вывод по главе 2.....	61
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.....	64
Вывод по главе 3.....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	86
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	89

ВВЕДЕНИЕ

Французская литературная сказка сформировалась как жанр на рубеже XVII–XVIII веков в полемике «древних» и «новых». «Именно в этот период создаются произведения, изначально ориентированные на детскую аудиторию» [36, с. 32]. Сказки начинают выходить из-под пера многих французских авторов (Анриетты Жюли де Кастельно, Жана де Прешака, Катрин Бернар и др.), однако именно Ш. Перро и мадам д’Онуа стоят у истоков данного жанра во Франции. Каждый из них внес свой вклад в формирование образов и сюжетов, ставших классическими для мировой литературы.

На протяжении веков жанр французской литературной сказки продолжает своё развитие. В XVIII веке, в эпоху Просвещения, сказка видоизменяется и становится прародителем жанра философской повести Вольтера, Дидро и Руссо, которые используют иносказание с целью социальной критики и осмысления вопросов бытия. XIX век привносит в жанр сказки романтическое двоемирие Шарля Нодье и дидактику, опирающуюся на фольклор разных народов, Эдуарда Лабуле. Этот жанр, изначально ориентированный на «салонного» и взрослого читателя, постепенно приобрёл черты, позволившие ему войти в круг детского и юношеского чтения, сохранив при этом философский и социальный подтекст.

В XX веке традиции классической литературной сказки нашли продолжение в творчестве Марселя Эме (1902–1967). Он известен такими произведениями, как «Зелёная кобыла» (1933), «Проходящий сквозь стены» (1941), «Вуивра» (1943). Однако его сборник сказок «Сказки кота Мурлыки» (1963), не получил у нас такой популярности, хотя именно в нём в полной мере проявились авторская свободная фантазия, народный юмор и ироничное отношение к действительности.

Сопоставление в нашей работе сказок Ш. Перро и М.-К. д’Онуа с произведениями М. Эме обусловлено тем, что Перро и д’Онуа, стоя у истоков жанра, задали две его типологические линии. С одной стороны, это

рационализм, лаконизм и поучение (Перро), с другой – прециозность, орнаментальность и пантеизм (д’Онуа). Именно эти линии, нередко воспринимаемые как альтернативные, сформировали фонд французской сказочной литературной традиции. Марсель Эме сохраняет традиционные образы и сюжетные схемы, но меняет в них акценты: герои наделяются психологизмом, волшебство возникает из коллективной игры и воображения, а мораль, а выводится самим читателем из парадоксальных финалов. Как отмечает Марк Сориано, «Сказки кота Мурлыки» представляют собой «антисказки», которые тонко иронизируют над волшебством, семейными отношениями и жизнью [49, с. 67]. Сопоставление этих трёх авторов позволяет, таким образом, проследить эволюцию жанра от классической сказки XVII века к современной XX века.

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию традиций сказок Шарля Перро и Мари-Катрин д’Онуа в творчестве Марселя Эме. Наш материал включает в себя следующие сказки: «Красная шапочка», «Золушка», «Синяя борода», «Кот в сапогах», «Спящая красавица», «Мальчик-с-пальчик» (Шарль Перро); «Жёлтый карлик», «Синяя птица», «Белая кошка», «Лесная лань», «Апельсиновое дерево и пчела», «Златовласка» (Мари-Катрин д’Онуа); а также «Волк», «Чёрный петушок», «Баран», «Коровы», «Павлин», «Кот», «Слон», «Лебеди», «Краски», «Пёс», «Задача», «Селезень и пантера» (Марсель Эме).

Теоретическую базу исследования составляют труды В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки» (1928) [28] и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) [27], в которых представлены структурный анализ волшебной сказки и исторические корни её основных мотивов, а также работа М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1975) [3] о хронотопе как художественном единстве литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Г. А. Комлева в статье «Пространственная композиция фольклорной сказки» (1992) уточняет, что пространство является «совершенно необходимым композиционным элементом» [13].

История французской литературной сказки представлена в монографии М. В. Разумовской «Жанровые особенности французской сказки» (1984). Она пишет, что сказочники XVII века «внесли в литературу новый материал, подчеркнуто противопоставив его старой античной традиции» [29, с. 16]. Подчеркивается, что «Перро хочет точно передать сюжет народной сказки» [28, с. 16], но вместе с этим создаёт «оригинальные литературные произведения», в которые входят «пейзаж и портрет, психологизм и рационалистическое толкование чудесного, не свойственные устному народному творчеству» [29, с. 16].

Н. Жасмен в монографии «Рождение женской сказки. Слова и чудеса: сказки фей мадам д'Онуа» (2002) [47] анализирует эстетизированное пространство сказок д'Онуа, отмечая, что обилие роскоши связано с «логикой видимости и показной роскоши» эпохи, а контраст между тёмными и светлыми локациями устроен по принципу театральных декораций.

Глава В. А. Лукова [19] в учебнике «Французская литература (XVII век – рубеж XVIII века)» (2003) посвящена творчеству Ш. Перро. Особое значение имеют две главных идеи исследователя. Первая касается полемики Перро и Буало, «новой» и «старой» эстетики, в которой Шарль Перро отстаивал идею значимости литературы XVII века и её первенства по отношению к античности. Второй важный для нашего исследования тезис касается специфики соотношения сказок Шарля Перро с фольклором. Луков видит взаимообмен смыслов, зафиксированных в «фольклорных источниках, на которые он опирался», и «литературной природы», «пафоса новизны», даже прямого влияния Ш. Перро на фольклор. Исследователь также отмечает, что именно Мари-Катрин д'Онуа ввела в литературный обиход понятие «сказки фей», а её сборник 1697 года дал жанру имя.

К. А. Чекалов в монографии «Формирование массовой литературы во Франции. XVII–первая треть XVIII века» детально анализирует эволюцию жанра от вставных сказок д'Онуа до сборников Перро, подчёркивая, что «во

многих случаях д'Онуа прибегает к весьма устойчивым элементам традиции, но обращается с ними свободно» [36, с. 196–197].

Не менее важно для нашей работы издание М. А. Гистер «Кабинет фей» (2015), которое включает полное собрание сказок Мари-Катрин д'Онуа, а также предоставляет подробные комментарии, биографические данные и расшифровку сказочных типов [10], сводя исторически и биографически «двух наиболее заметных мастеров зарождающегося жанра литературной сказки» [10, с. 567]. Автор находит историко-культурное обоснование популярности жанра во Франции XVII века и дает многочисленные комментарии источников, прототипов и прообразов сказочных текстов.

Эволюция жанра в XVIII веке представлена следующими работами. Статья А. Д. Михайлова «Вольтер после 1749 г.» (1988) [21] характеризует поздний период творчества Вольтера и определяет философскую повесть как синтез романа, эссе, диалога и памфлета. С. А. Герасимова в статье «Жанры литературного творчества Дени Дидро: эссе, диалоги, повести, художественные очерки» (2023) [7] подробно рассматривает жанровое своеобразие прозы Дидро. Она доказывает, что Дидро сознательно сочетал обыденное мышление с теоретическим, художественным и философским содержанием и выявляет процесс жанровой контаминации в его творчестве.

XIX век освещён в следующих исследованиях. А. А. Голикова в статье «Новеллы Ш. Нодье "Лис в западне" и "Записки Жирафы из зоологического сада"» (2011) анализирует эти произведения как пародийные физиологические очерки, отмечая, что Нодье применяет приём остранения (через взгляд животного человеческая цивилизация предстаёт скопищем нелепостей) и иронизирует над романтическим героем своего времени [8]. М. Г. Быданцева в статье «Жанровый диалог и художественное единство романтической фантастической новеллы "Фея хлебных крошек" Шарля Нодье» (2012) показывает, что диапазон источников Нодье универсален: он включает литературно обработанный французский фольклор (сказки Перро), восточные сказки «Тысячи и одной ночи» в

переводе Галлана, просветительскую фантастику (сказку Вольтера «Фея Уржела»), произведения античности и Библию [4].

Непосредственно творчеству Марселя Эме посвящён ряд исследований. Л. Виндт во вступительной статье к сборнику рассказов Эме «Помолвка» (1979) даёт характеристику популизма как основного направления писателя [40]. Матьё Белиль в статье «Чудесное у Эме и его парадоксы» (2009) анализирует, как писатель ставит под сомнение «законы» реальности, вторгая чудесное в обыденность без объяснения причин, и приходит к выводу, что «опыт чудесного у Эме позволяет лишь временно уйти от испытания реальностью». Ивон Уссе в статье «Переизобретая сказку» (2013) детально анализирует, как Эме перерабатывает традиционный сказочный материал [46]. Исследователь приходит к выводу, что чудесное у Эме «не основывается на присутствии фей, волшебных предметов, чудесных встреч», а базируется на «фантазии, абсурде, юморе, мечте». Уссе выделяет три уровня, на которых Эме дистанцируется от традиционной сказки: темпоральная условность, сохранение структурной схемы и трансформация чудесного, которое возникает без мистического обоснования. О. А. Шевченко в диссертации «Поэтика французской литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра» (2024) предлагает концепцию «необычной сказки» (*conte insolite*) и рассматривает эволюцию жанра от волшебной сказки через философскую и фантастическую к синкретическим формам современности, что даёт теоретическую рамку для анализа сказок Эме [38].

Синтез данных источников позволяет обеспечить комплексный анализ сказок Перро, д'Онуа и Эме, учитывая как жанровые традиции, так и социокультурный контекст их появления и влияния.

Активное развитие технологий и цифровой среды оказывает значительное влияние на интересы и познавательные стратегии школьников XXI века. Несмотря на неоспоримую ценность традиционных форм анализа литературного текста, современные условия обучения требуют пересмотра методов преподавания и внедрения в образовательный процесс методик,

способных сделать уроки литературы более интерактивными, деятельностными и соответствующими когнитивным особенностям нынешних учащихся.

Исследования психологов показывают, что «зрительное восприятие играет ведущую роль в познавательной деятельности человека» [18, с. 264], а быстрая смена фрагментированной информации формирует у школьников клиповое мышление, позволяющее обрабатывать большие объёмы данных, но затрудняющее глубокое, рефлексивное чтение. Традиционные методы анализа, основанные преимущественно на вербальном описании и линейном изложении мыслей, не всегда задействуют визуальные способности учащихся, что ограничивает их самостоятельную интерпретационную деятельность и снижает мотивацию к изучению литературы.

Федеральная рабочая программа основного общего образования «Литература» подчёркивает необходимость формирования у школьников умения анализировать, синтезировать информацию, критически мыслить и решать творческие задачи, а также создавать ситуации, стимулирующие поисковую и исследовательскую работу над текстом [33]. В этом контексте особую значимость приобретает обращение к игровым и визуальным методикам, которые, как отмечал Л. С. Выготский, представляют собой «школу произвольного поведения» и «творческую переработку впечатлений, их комбинирование и построение новой действительности» [6, с. 23]. Игра позволяет учащимся выйти за рамки пассивного усвоения.

Особый интерес в контексте развития аналитических, коммуникативных и творческих навыков представляет игра с адаптивным (разветвлённым) сюжетом (branching narrative). В зарубежной педагогике branching narrative определяется как «форма интерактивной литературы, позволяющая читателю участвовать в истории, принимая решения, влияющие на её исход» [45]. Перенося этот принцип в учебную деятельность, учитель создаёт условия для коллективного обсуждения, аргументации, прогнозирования, то есть для развития рефлексивного и

критического мышления. Кроме того, разветвлённый сюжет органично соотносится с природой сказочного жанра, который сам по себе строится на мотивах испытания, выбора, нарушения запрета и их последствий. Именно поэтому наиболее перспективным материалом для такой игровой методики становится литературная сказка.

Актуальность исследования обусловлена тем, что творчество Марселя Эме, в особенности его сказочный цикл «Сказки кота Мурлыки», остаётся малоизученным в отечественной филологии и не включается во внеурочную школьную практику, хотя имеет литературно-эстетический и дидактический потенциал. При этом проблема преемственности между современной сказкой Эме и классическими сказками Перро, д'Онуа до сих пор не становилась объектом системного сопоставительного анализа, охватывающего как идеологический пласт, так и уровень поэтики. Обращение к внеурочным формам работы позволит познакомить школьников с историей зарубежной литературы в деятельностно-игровой форме.

Предлагаемый в работе конспект мероприятия может представлять практические рекомендации для учителей литературы.

При написании работы были применены такие методы литературного исследования, как историко-литературный, типологический, сравнительно-сопоставительный, биографический и герменевтический.

Цель данного исследования – выявить традиции волшебных сказок XVII и XVIII вв. в сказочном и новеллистическом творчестве Марселя Эме.

Задачи:

1. Проследить становление и типологию французской литературной сказки в творчестве Ш. Перро и М.-К. д'Онуа, а также её эволюцию в XVIII–XIX веках.
2. Рассмотреть своеобразие художественной системы Марселя Эме, особенности его новеллистики и сказок.
3. Провести сопоставительный анализ идеологического уровня и поэтики Ш. Перро, М.-К. д'Онуа и М. Эме.

4. Разработать конспект внеклассного мероприятия для 5 классов на основе сопоставительного анализа сказок Перро, д'Онуа и Эме с игровыми элементами.

Предметом исследования являются традиции сказок Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа в творчестве Марселя Эме.

Объект исследования – французская литературная сказка XVII–XX веков в её жанровой эволюции.

Материалы работы апробированы в ходе участия в конференциях и опубликованы в статьях: «Мотив гордыни в сказке М.-К. Д'Онуа "Желтый карлик"», «Прециозные сказки: стихия галантности в сказках М.-К. Д'Онуа», «Сказки М.-К. Д'Онуа и Ш. Перро: типология и специфика», «Честное слово в сказке "Черный петушок" М. Эме: традиции и новаторство», «Типология сказок Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа».

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

1.1 Становление и типология литературной сказки в творчестве М.-К. д'Онуа и Ш. Перро

Рубеж XVII и XVIII веков во Франции ознаменовался переосмыслением литературных канонов, что стало причиной полемики писателей. Два лагеря, на которые они разделились: консерваторы, то есть классицисты, возглавляемые Н. Буало, и приверженцы новаторства в литературе во главе с Ш. Перро. Представители классицизма считали сказки и басни второстепенным, «низким» жанром, недостойным высокого искусства, а фольклор – недостаточно утонченным для «высокой» литературы. Идеалом для них служили античные образцы и возвышенные темы. В противовес этому сторонники обновления стремились расширить горизонты литературы, включая в нее элементы народного творчества и разрабатывая новые формы выражения [19].

Именно эта полемика стала причиной возникновения в 1690-е годы нового литературного жанра – авторской волшебной сказки. «В этот период появляются произведения, адресованные преимущественно детской аудитории» [36, с. 32].

Шарль Перро, член Французской академии и классик французской литературы, занимает особое место в истории жанра. Его сборник «Сказки матушки Гусыни» (1697), который изначально был отнесен к творчеству его сына, Пьера Дарманкура, обозначил переход от устной народной сказки к литературной авторской. Ш. Перро не просто «переписал» фольклорные сюжеты, а переосмыслил их, адаптировав к вкусам аристократического общества.

Перро намеренно обратился к сказке как к форме, не скованной нормами классицистической эстетики, для выражения собственных взглядов. По мнению М. В. Разумовской, сказки Перро отличались «картезианской логикой»: в них проявлялись «разумность,

структурированность, лаконичность и ясность», сочетающиеся с «фантазией и динамизмом повествования» [29, с. 209–210].

Анализ сказочных сборников Перро позволяет выделить различные типологические группы сказок, исходя из следующих критериев:

1. По степени включённости волшебства в повествование:

1.1. Волшебные сказки: здесь волшебные предметы играют ключевую роль, помогая главным героям в прохождении «испытания» и влияя на развитие сюжета. К этой группе можно отнести такие сказки, как «Золушка», «Спящая красавица», «Мальчик-с-пальчик», «Кот в сапогах» и «Феи».

1.2. Сказки, близкие к философской повести: волшебные элементы в них отсутствуют, либо их влияние не настолько значительно, сюжетная линия же приближена к реалистическому повествованию. Это «Синяя Борода», «Рике-с-хохолком», «Ослиная шкура». В этих сказках акцент сделан на морально-психологических аспектах, а не на чудесах. В «Синей Бороде» единственным намеком на волшебство служит несмываемое пятно крови, в «Рике...» дается рациональное объяснение преобразования героя, а в «Ослиной Шкуре» и «Золушке» только появление феи является волшебным элементом.

2. По доминирующей теме:

2.1. Сказки об испытаниях, через которые проходят дети: «Красная шапочка», «Мальчик-с-пальчик». В этих сказках прослеживается мотив борьбы с несправедливостью, жестокостью, а также фольклорный мотив инициации героя – перехода во взрослое состояние через преодоление препятствий.

2.2. Сказки о любви: «Спящая красавица», «Синяя Борода», «Рике-с-хохолком», «Ослиная шкура». Здесь на первый план выходят темы любви, брака, морального выбора. «Синяя Борода» несет в себе предостережение, в то время как «Спящая красавица» – это история о волшебном спасении, а «Рике-с-хохолком» и «Ослиная шкура» показывают ценность внутренней красоты и добродетели.

2.3. Сказки, в которых на первый план выходит тема ловкости и находчивости: «Кот в сапогах», где хитрость и умение кота помогают его хозяину разбогатеть. Кот в сапогах, безусловно, является воплощением архетипа трикстера, зародившегося ещё в мифологии и получившего развитие в фольклоре, а затем и в литературе. А. В. Шаколо выделяет универсальные черты характера трикстеров, среди которых «учтивость, вежливость, льстивость (помимо хитрости), наличие социально-бытового компонента» [37, с. 264].

Изучение типологии сказок Шарля Перро позволяет получить углубленное понимание как творчества самого сказочника, так и процессов формирования литературной сказки как жанра и ее роли в культурном развитии европейских стран. Его литературное наследие оказало значительное влияние на творчество многих последующих авторов-сказочников, от братьев Гримм до Ганса Христиана Андерсена, и по-прежнему остается узнаваемым во всем мире. Влияние Шарля Перро можно проследить и в сказках его современницы, Мари-Катрин д'Онуа, чье творчество, однако, имеет свои ярко выраженные особенности.

«Историю <литературной сказки> во Франции открывает «Остров Отрады» – вставная сказка из романа Мари-Катрин д'Онуа «История Ипполита, графа Дугласа» (1690). ... Первая сказка Шарля Перро, «Маркиза де Салюсс, или Терпение Гризельды» (1691), ... появляется почти годом позже. «Сказки фей» мадам д'Онуа выходят в один год с «Историями, или Сказками былых времен» Шарля Перро (1697)... Само заглавие первого сборника мадам д'Онуа, «Сказки фей», сразу же входит в литературный обиход и становится определением всего жанра» [Луков].

В XVII веке в литературных парижских придворно-аристократических салонах царит прециозность. Прилагательное «прециозный» происходит от латинского «pretiosus», что в переводе означает «дорогой, драгоценный». Начиная с XVII века, это слово стало употребляться как с положительной – в значении «изысканный», так и с отрицательной коннотацией – в значении «нелепый».

Прециозная литература Франции XVII столетия представляла собой яркое и значимое явление культуры. Она утверждала ценность изысканности, утонченности, эстетики и элегантности языка, противопоставляя их грубости нравов, манер и речи, оставшихся в наследство от эпохи войн и религиозных конфликтов. Салоны стали тем пространством, где зарождались и обсуждались новейшие литературные направления и жанры, включая сказку. М.-К. д'Онуа в своих произведениях воплотила основные идеи эпохи, искусно переплетая античные мотивы, фольклорные образы и черты прециозной эстетики.

Для сказок мадам д'Онуа характерно присутствие элементов галантного романа, что влияет на их стилистику и проблематику. Это проявляется в изысканном языке, внимании к придворному этикету и запутанных любовных интригах.

Анализ сказок М.-К. д'Онуа позволяет выделить следующие типологические группы, основываясь так же на доминирующей теме:

1. Характерной чертой сказок д'Онуа является совмещение волшебства и превращений героев в животных. Следовательно, первый тип сказок – сказки, использующие традиции анималистики. Здесь на первый план выходит связь между человеком и природой, метаморфозы, испытания, связанные с изменением формы. В этих сказках животные играют особую роль: имеют человеческие качества и помогают или мешают главным героям, а границы между человеческим и животным мирами размыты. Многие из них обладают волшебными способностями или являются заколдованными людьми. Метаморфозы часто символизируют внутренние изменения, испытания и преображения. Облик животного может отражать истинную сущность героя, его достоинства или недостатки. Примерами являются сказки «Апельсиновое дерево и пчела», «Лесная лань» и «Синяя птица», где герои превращаются в животных и должны пройти через испытания, чтобы вернуть свою человеческую форму, а также сказка «Златовласка», животные в которой становятся помощниками главному герою.

2. Сказки о человеческих добродетелях. В них доминирует тема торжества высоких моральных принципов, таких как благородство, доблесть, честность, справедливость и великодушие. Нередко в этих сказках находит отражение стихия галантности, проявляющаяся в учтивости, уважении к другим, особенно к дамам, и готовности совершать подвиги во имя прекрасной дамы. Например, сказки «Бель-бель, или Удачливый рыцарь», «Принц-дух», «Златовласка», в которых герои проявляют доблесть и отвагу, чтобы завоевать любовь прекрасных дам, а также «Принцесса Розетта», которая призывает проявлять милосердие даже к поверженным врагам. Сказки этого типа перекликаются с произведениями Шарля Перро, где моральные ценности занимают центральное место

3. Сказки о любви и самопожертвовании. В этих сказках любовь предстает как высшая ценность, способная преодолеть любые преграды – злые чары, социальные различия, проклятия и даже смерть. Важно отметить влияние прециозной культуры, где любовь является одной из центральных тем и рассматривается как утонченное, возвышенное чувство, требующее особого внимания и изысканных проявлений. Любовные отношения предстают как сложные игры, требующие соблюдения определенного этикета и определяющие высокий социальный статус героев. Примерами являются «Фортуната», где любовь преображает заколдованного принца, показывая, что истинная красота – внутри, и «Прелестница и Персинет», где герои, несмотря на и испытания, остаются верны друг другу, доказывая, что любовь способна разрушить даже самые сильные чары. К этому же типу можно отнести сказку «Белая кошка», в которой присутствует не только любовная линия, но и изобилие описаний роскоши, придворного этикета и изысканных развлечений, а также подчеркивается важность изящных манер, умение вести светскую беседу и ценить красоту.

4. Сказки о коварстве, интригах и борьбе за власть. Здесь доминирует тема обмана, предательства, соперничества и опасности, подстерегающей героев. Акцент делается на политических играх, коварных замыслах и необходимости проявлять осторожность и хитрость, чтобы

выжить. В этих сказках часто встречаются мотивы зависти, жажды власти, гордыни. К таким сказкам относятся «Желтый карлик», «Прелестница и Персинет» и «Бель-Бель, или Удачливый рыцарь».

5. Сказки о столкновении с опасностью, испытаниях и борьбе за жизнь. Этот тип сказок тесно связан с предыдущим, так как герои оказываются в ситуациях, где им приходится бороться за свою жизнь и благополучие. Они сталкиваются с врагами, ловушками и другими опасностями, и для того чтобы выжить, им необходимо проявить смелость, изобретательность, находчивость и умение приспосабливаться к сложным обстоятельствам. В таких сказках часто встречаются мотивы путешествий, испытаний, похищений, побегов и неожиданных спасений. Примерами являются «Вострушка-Золянка», «Апельсиновое дерево и пчела» и «Прелестница и Персинет».

Даже на основе тематической классификации сказочных текстов можно выделить различия в авторской стилистике.

В ряде произведений Мадам д'Онуа «подражает» стилю «благородной простоты», интегрируя в свои тексты характерные для народных сказок формулы. Однако эти формулы часто сопровождаются акцентированием на аристократическом происхождении персонажей («Златовласка», «Принцесса Розетта» и «Мышка-Добрушка»). Мари-Аньес Тирар отмечает, что, возродив жанр сказки, глубоко укорененный в фольклорной традиции, мадам д'Онуа была вынуждена адаптировать его для обеспечения его приемлемости среди современного ей читателя – представителей высшего света и литераторов. [50].

Шарль Перро, подобно Мадам д'Онуа, также использовал фольклорные сюжеты, подвергая их литературной обработке. Однако Перро стремился к максимальной лаконичности и простоте языка и формы. Тем не менее, в его произведениях также обнаруживаются элементы прециозной эстетики, но в гораздо меньшей степени, что выражается скорее в изящной литературной «шлифовке» народных мотивов, чем в усложнении общей структуры повествования.

Здесь становится очевидным различие системы образов Мари-Катрин д'Онуа и Шарля Перро.

В сказках мадам д'Онуа главные герои – короли, королевы, принцы и принцессы – вступают в брак с представителями своего круга. Встречаются и персонажи неаристократического происхождения, но даже они в итоге либо оказываются благородными по своему происхождению (Фортуната из одноименной сказки – принцесса, воспитанная в крестьянской семье), либо получают высокий социальный статус в награду за свои заслуги (придворный короля из сказки «Златовласка» благодаря «изяществу и вежеству» получает королевский титул, женившись на королеве).

Персонажи Перро, напротив, – выходцы из разных сословий: короли и принцессы («Спящая красавица», «Рике с хохолком», «Ослиная шкура»), дворяне (отец Золушки) и простые люди («Красная шапочка», «Мальчик с пальчик»). В некоторых произведениях социальный статус героев не указан вовсе («Синяя борода», «Волшебницы»). Перро не делает акцента на портретах героев, они собирательны и лаконичны, больше внимания уделяется личностным качествам. Младшая дочь в «Волшебницах» отличалась «кротостью и добронравием», и только «к тому же» она была «одной из самых красивых девушек» [30, с. 47].

Таким образом, анализ показывает, что литературные сказки, появившиеся в эпоху литературных споров о роли традиции и новаторства во Франции конца XVII–начала XVIII веков, представляют собой сложное явление. Творчество Перро и д'Онуа, несмотря на общность жанра, демонстрирует разные подходы к интерпретации и адаптации фольклорных мотивов, отражая как эстетические принципы классицизма и прециозности, так и социальные реалии эпохи. Типологический анализ выявляет различия в степени волшебства, тематике и культурной основе, что говорит о разнообразии художественных приемов и авторских интенций в рамках одного жанра.

1.2 Сказка в творчестве Вольтера, Дидро и Руссо. К вопросу о контексте и традициях

Как уже было сказано, мода на сказки зародилась во Франции ещё в конце XVII века. В XVIII же веке, в эпоху Просвещения, продолжается развитие этого жанра и его эволюция. С. И. Панюта в своём исследовании отмечает, что французская литературная сказка XVIII века претерпевает серьёзные изменения по сравнению со сказкой XVII столетия, адаптируясь к новой идеологической и эстетической повестке [Панюта, С. И. Поэтика]. На её развитие оказывает значительное влияние эстетика рококо, привносящая в повествование легкость, изящество, остроумие и игру. Параллельно с этим, как отмечает В. И. Авраменко, в рамках единого философского метажанра происходит дифференциация на философскую сказку, философский диалог и философский роман, границы между которыми оставались достаточно подвижными [1].

После издания первого тома «Тысячи и одной ночи» в 1704 году в переводе Антуана Галлана сказки фей (*conte de fées*) уступили место сказкам в восточном стиле (*conte oriental*). Вторая треть XVIII века, примерно с 1730 по 1758 гг., ознаменовалась новым всплеском интереса к данному жанру. В этот период на основе восточной сказки сформировались пародийные и пародийно-фривольные (гривуазные) сказки (*conte parodique, licencieux ou libertin*). В дальнейшем появились философские сказки (*conte philosophique et moral*) [26, с. 131–136].

В соответствии с эпохой сказки постепенно утрачивают развлекательную функцию, принятую в литературных салонах, и приобретают критический характер, направленный на осмысление действительности и научных истин, при этом сохраняя шутливый тон. Эта особенность наиболее отчетливо проявилась у Вольтера, в творчестве которого сказочный сюжет используется для философского анализа мира.

Франсуа-Мари Аруэ (1694–1778), известный широкому кругу читателей как Вольтер, «создает новый жанр, ориентируясь на один из основных принципов просветительства — поучать развлекая» — философскую повесть [31]. В нем комическое начало позволяло обходить цензуру при обсуждении острых социально-философских вопросов. Как

подчёркивает Л. В. Разумовская, в произведениях Вольтера, написанных в согласии с духом времени, наиболее остро ставились проблемы познания, ниспровержения отживших авторитетов и утверждения силы разума, что и привело к появлению этого гибридного жанра [29].

На данный момент в литературоведении нет четкого жанрового определения философской повести. А. Д. Михайлов утверждает, что этот жанр синтезирует в себе черты романа, моралистического эссе, философского диалога и памфлета [21, с. 123]. Схожую точку зрения высказывал Андре Моруа, характеризуя данный жанр как «гибрид». По его мнению, такая повесть не стремится к реалистичности или строгости очерка, а представляет собой «интеллектуальную игру», где вымышленные события служат фоном для критики или защиты определенных идей [22].

Однако нельзя забывать о том, что именно сказка является прародителем жанра философской повести и часто наполняет её своими мотивами, фабульными элементами, образами. Например, повесть Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759) создавалась в период высокого интереса к сказке, что отразилось на её поэтике. Жанровая близость к сказке проявляется в нагромождении чудес и невероятных событий, использовании сюжетной схемы «беды» (по В. Я. Проппу), а также в условности персонажей и времени действия. Влияние сказочной традиции подтверждается и внешними признаками, такими как типичные зачины и «говорящие» имена.

Среди его собственно сказочных произведений можно назвать философско-аллегорическую сказку «Телема и Макар» («Thélème et Masare», 1738), известную в отечественной традиции благодаря переводу А. Х. Востокова (1800) [5], а затем переводу Е. А. Боратынского (1827) [2], причем Востоков перевел и заключение (нравоучительного характера), у Боратынского опущенное.

В центре повествования находится противостояние двух абстрактных категорий, персонифицированных в образах главных героев: Телемы (греч. – «желание», «воля») и Макара (греч. – «блаженный», «счастливый»).

Отличительной чертой философских сказок Вольтера становится отсутствие стремления к всесторонней обрисовке характеров и нарочито убыстрённый ритм повествования. Конфликт имеет «тезисную» природу, то есть сюжет разворачивается как полемика с определённым философским положением. Так сюжет сказки строится на основе мотива странствия героя, а точнее, если отталкиваться от этимологии имен, на мотиве поиска счастья. Важно отметить, что мотив странствия не имеет традиционной связи с приключениями. В произведении представлен скорее «обход» различных социальных институтов, каждый из которых подвергается автором критической оценке. Морализаторский пафос сказки связан с осмыслением «греховной», несовершенной природы человека. Телема («желание») по самой своей сути разрушительна, если она не ограничена разумом. Здесь Вольтер выступает как антрополог-просветитель. Он видит корень человеческих несчастий в неспособности личности соизмерять свои желания с реальностью.

Становление вольтеровской философской дидактики, намеченное в ранних аллегорических опытах, находит свое логическое продолжение в зрелый период творчества писателя. Если в сказке «Телема и Макар» автор делает акцент на иносказании, характерном для басенной, то в более поздней сказке «Что нравится дамам» философские вопросы облекаются в форму народной легенды и рыцарского эпоса. Сохраняя структуру странствия как способа познания мира, автор углубляет социальную сатиру и дидактизм.

Сюжет сказки «Что нравится дамам» («Ce qui plaît aux dames») восходит к циклу легенд о рыцарях Круглого стола, в частности, к истории о женитьбе сэра Гавейна. Однако непосредственным литературным источником для писателя послужили «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера (а именно «Рассказ Батской ткачихи») в вольной переработке Джона Драйдена. В основе сказки лежит архаичный мотив «заколдованной невесты», который автор адаптирует под нужды философской сатиры XVIII века.

Вольтер использует традиционный сказочный хронотоп (условное средневековые времена короля Дагобера) и наполняет его остросоциальным и антиклерикальным содержанием. Образ главного героя, паладина Жана Робера, лишен героического пафоса: его паломничество в Рим завершается не духовным очищением, а приобретением индульгенций и молитв, которые в ту пору «кормили только духовенство» [34, с 428–444]. Таким образом, Вольтер иронизирует над куртуазным кодексом, сводя рыцарское приключение к бытовому анекдоту.

Центральным композиционным элементом является фольклорный мотив «невыполнимого задания» и загадки, которую герой должен разрешить под угрозой смерти. «Суд любви», возглавляемый королевой Бертой, приобретает черты светского салона. Философская кульминация произведения сосредоточена в ответе на вопрос, что же составляет высшее стремление женщины. Ответ – «желание властвовать» – отражает просветительскую дискуссию о природе власти и социальных ролях. Старуха, выступающая в роли мудрого наставника, произносит философский монолог, в котором обосновывается превосходство разума над красотой, а добродетели – над сословными привилегиями.

Ещё одним фольклорным мотивом в сказке является мотив испытания. Герой вознаграждается не за воинскую доблесть, а за верность данному слову и способность преодолеть физическое отвращение ради исполнения долга (рыцарское honour).

Завершается сказка характерным для Вольтера размышлением о переходе от «века чудес» к «веку разума». Автор объясняет, что в его время феи и добрые демоны исчезли, уступив место сухой логике и поискам истины. Однако сам он верит, что «толк есть и в небылице». Так в сказке соединяется фольклорная традиция, черты рыцарского эпоса и просветительской сатиры.

Итак, сказки Вольтера – синтетическое в жанровом отношении явление, возникающее на грани с философской повестью. Особое внимание уделяется мотиву странствий, который становится сюжетообразующим

компонентом. Также данный мотив помогает раскрыть природу человечности, сталкивая читателей с недостатками и достоинствами окружающего мира.

Если Вольтера можно отнести к первому этапу эпохи Просвещения во Франции, то на втором этапе главную роль сыграл Д. Дидро (1713–1784). Его сказка «Белая птица, или Небылица в лицах» является образцом философской сказки. Генезис этой сказки неразрывно связан с восточной традицией, захлестнувшей европейскую литературу XVIII века после работы Галлана, который перевел сказки «Тысяча и одна ночь» с арабского на французский язык. Дидро опирается на структуру «Тысячи и одной ночи», используя рамочную композицию: султанша Мирзоза, страдающая бессонницей, слушает импровизации эмиров и одалисок. Однако Шахерезада рассказывает сказки, чтобы отсрочить смерть, а рассказчики Дидро стремятся усыпить свою госпожу, что становится элементом метатекстуальной иронии. В самой идее коллективного рассказывания можно увидеть влияние «Декамерона» Боккаччо, превращающего повествование в своего рода салонную игру, согласно которой каждый новый оратор привносит свои стилистические и смысловые акценты.

Немаловажным аспектом становится то, что сказка имеет аллегорическую природу, на которую прямо указывает сама султанша: «В вашей сказке иногда столько скрытого смысла, что я готова считать ее аллегорией» [9]. Главный герой, принц Женистан, превращенный в белую птицу, становится воплощением человеческого духа в поисках истины и счастья. Фея Истина у Дидро изображена намеренно сухой и лишенной воображения («она изучала почти исключительно математику»), что отражает самоиронию энциклопедиста: истина необходима, но в чистом виде она может быть невыносима для человеческого сердца. Через антитезу двух женских образов Дидро раскрывается как философ-материалист. Ливели (от англ. *lively* – живая) воплощает собой чистое удовольствие, грацию, кокетство и физическую привлекательность. Полихреста (от греч. «полезная во всем») – символ разума, добродетели. В отличие от Вольтера,

который в сказке «Что нравится дамам» через образ мудрой старухи утверждает приоритет внутренней добродетели и власти над мужчиной как высшего желания женщины, Дидро приводит читателя к выводу, что гармоничное существование человека возможно лишь при синтезе разума и чувственного наслаждения.

Стилистически сказка Дидро фрагментарна, и поэтому динамична. Постоянные прерывания рассказа репликами султанши создают эффект «живого» присутствия, разрушая литературную иллюзию. Этот прием Дидро позже доведет до совершенства в «Жаке-фаталисте». Это подчеркивает игровой характер текста.

Так сказка объединяет в себе эротизм галантного века и остроту просветительской мысли, что типично для философской сказки-повести XVIII века и вписывается в традицию «Персидских писем» Монтескье, «Нескромных сокровищ» Дидро, «Приключений прекрасной мусульманки» Прево и многих других. Жанровая природа произведения у Дидро становится синтетической: сказка вбирает в себя черты философского диалога и салонной игры, где каждый новый рассказчик привносит свои смысловые акценты. «Тексты произведений стали доказательством процесса жанровой контаминации в творчестве Д. Дидро философского диалога, морализаторской повести и художественного очерка» [7].

Жан-Жак Руссо – представитель третьего этапа эпохи Просвещения. Сказка «Королева Причудница», написанная в 1754 году, стала плодом пари о возможности создать сюжет без любовной интриги. «Писатель заменил галантность иронической дидактикой (в те же годы появились многотомные сочинения Лепренс де Бомон, где сказки были перемешаны с наставлениями), но избранный им путь оказался тупиковым: сказка должна быть сюжетной» [34, с. 646–668].

Своеобразие этого произведения заключается в его повествовательной структуре. Диалог между рассказчиком Яламиром и друидом (в котором легко угадывается критически настроенный клирик или консерватор) выполняет роль философского комментария. Руссо иронизирует над

законами жанра. Он отказывается от «портретов» и «красноречия», считая их искусственными наслоениями, мешающими видеть суть поступков. В этом прослеживаются идеи Руссо, призывающего отбросить галантную шелуху.

Центральные образы сказки – король Феникс, стремление облагодетельствовать народ которого кажется придворным чудачеством и королева Причудница, персонификация хаоса и каприза, порожденного скукой. Философский узел сказки завязывается вокруг рождения близнецов и спора о том, какими качествами их наделить. Здесь Руссо обращается к проблемам педагогики, которые позже лягут в основу его «Эмиля». Желание наделить детей «Разумом» или «Капризом» по прихоти родителей – это метафора насильственного воспитания, ломающего природу ребенка. Эпизод, где королева решает сама кормить детей грудью, обращается вызовом салонному этикету, так как, согласно мысли Руссо, материнство – единственная красота, имеющая значение. Кульминацией сказки становится речь друида, который пытается предсказать финал в духе политического трактата или макиавеллизма. В этой тираде Руссо высмеивает современную политику, погрязшую в софистике.

Развязка сказки несет в себе специфический дидактизм Руссо, отличающийся как от морали Вольтера, так и от морали Дидро. Порядок восстанавливается через «счастливую случайность» и вмешательство феи Благоразумницы, лишь направляющей естественный ход вещей. Счастливое правление принца Разума описано как отсутствие «лишнего шума» и «панегириков». Для Руссо идеальный правитель – тот, чье присутствие незаметно, кто просто исполняет долг перед народом, не ища славы. Это противопоставление внешней блестящей цивилизации и тихой плодотворной деятельности является итоговым выводом произведения.

Таким образом, «Королева Причудница» – философская сказка, замаскированный под забаву. Руссо использует сказочный канон, чтобы показать, что разум и порядок возможны только тогда, когда они соответствуют природе, а не навязываются вопреки ей. В этом отношении

«Королева Причудница» знаменует собой переход от просветительской веры в преобразующую силу разума к идее естественности, предвещая сентименталистские тенденции конца века.

Подводя итог анализу произведений Вольтера, Дидро и Руссо, можно сделать вывод, что в XVIII веке жанр философской сказки претерпевают значительные изменения, окончательно оформляясь в гибридную форму философской повести. Для всех трех авторов характерно использование сказочного сюжета и иносказания как инструмента осмысления классических вопросов бытия (природы добра и зла, границ человеческой морали и влияния социальной среды на «греховную» или «естественную» сущность человека). Вольтер, являясь одним из основателей жанра философской повести, превращает странствия героев в интеллектуальную проверку философских систем. Дидро наполняет сказку материалистическим содержанием и психологизмом, синтезируя разум и чувственность. Руссо же, завершая этот цикл, использует пародийное соединение сказочных приемов и дидактики для критики самой цивилизации. Общим для них остается морализаторский пафос, направленный на «поучение через развлечение». Условность персонажей и времени действия в их сказках позволяет остро поставить вопросы социального переустройства и воспитания человека. В их наследии литературная сказка, пройдя через стадию философской аллегории и политической сатиры, фактически трансформируется в новый тип прозы, определяя путь развития французской прозы Просвещения.

1.3. Французская сказка в XIX веке. Сказки Ш. Нодье и Э. Лабуле

В XIX веке французские литературные сказки появлялись значительно реже, чем в XVII и XVIII веках, однако жанр продолжал развиваться. Сказка стала для писателей-романтиков способом осмысления вопросов бытия, места человека в мироздании и его отношений с обществом и природой. Как писал А. С. Янушкевич в своей работе «История русской литературы первой трети XIX века» (2013), «романтики в поисках другого мира, своего идеала

способствовали «олитературированию» сказки. Они придали ей особый статус волшебного-фантастического бытия, ввели ее сюжеты, мотивы и образы в мир современности» [43].

В этом контексте творчество Шарля Нодье (1780–1844) и Эдуарда Лабулэ (1811–1883) представляет собой две важнейшие, хотя и различные, линии развития литературной сказки.

Ш. Нодье (1780–1844) – член Французской академии, с 1824 года руководитель литературного кружка «Сенакль» (Cénacle). Именно там царил дух литературного эклектизма, определяемый самим Нодье как «свобода, управляемая вкусом» [14, с. 751]. Печатным органом сенакля был журнал «Французская муза», и здесь собирались как «умеренные» романтики (А. де Виньи, Э. Дешан), так и представители «неистового» жанра с его кошмарами и ужасами, включая самого Нодье и молодого В. Гюго.

Как пишет В. Мильчина, Нодье «ненавидел само слово "прогресс"» и считал, что «единственная сфера, которая дает защиту от позитивной, материальной, технократической цивилизации, – это фантазия, или сказка» [20]. В противоположность «веку технического прогресса», Нодье противопоставил «культ воображения», который проявился в его фантастических новеллах и сказках. Помимо цикла «Фантазии и легенды» (1838), куда вошли три сказки: «Фея хлебных крошек», «Бобовое сокровище и Цветок горошка» и «Четыре талисмана», Нодье является также автором новелл «Смарра, или Демоны ночи» (1821), «Трильби, или Аргайльский гоблин» (1822), а также новелл о животных «Лис в западне» и «Записки Жирафы», вошедших в сборник «Сцены из частной и общественной жизни животных» (1842).

Пьер-Жорж Кастекс, французский ученый, определял роль Нодье двояко: он является как продолжателем сложившихся литературных традиций, так и «пионером, прокладывающим дорогу в будущее» [4]. Так в сказке «Фея Хлебных Крошек» Нодье переплетает элементы французского фольклора с интеллектуальной традицией. Как отмечает М. Г. Быданцева, «диапазон источников у Нодье широк. Его репертуар воображения

универсален. Он включает и литературно обработанный французский фольклор – сказки Ш. Перро, и восточный – "Сказки тысяча одной ночи" в переводе Галлана, входит в него и просветительская фантастика – сказка Вольтера "Фея Уржела", и произведения греко-римской античности – "Одиссея" и басни Эзопа, не отринута и Библия» [4]. В образе главной героини читатель улавливает черты волшебниц из северофранцузских легенд (белое платье, миниатюрность и ночное преображение красоты). Это роднит её с духами «Синей библиотеки», которую Нодье превозносил как прибежище народной мудрости. Нодье считал, что «народная культура не уступает «высокой», «серьезной» литературе», а героев народных сказок, канонизированных Ш. Перро, называл «Одиссеем, Отелло и Фигаро детской литературы» [20]. Однако сказочник существенно переосмысляет фольклорную структуру. В народной сказке успех героя часто зависит лишь от соблюдения магических правил, для Нодье же центральным становится морально-этический аспект.

Плотник Мишель, главный герой сказки «Фея хлебных крошек» проходит через череду испытаний, где от него требуются не хитрость, а чистота сердца, верность и бескорыстие: «...если в народной сказке такой герой вполне естествен, то в мире, нарисованном Нодье, он выглядит исключением, оригиналом, даже безумцем» [23]. Он единственный живет по законам «высшей морали» сказки, в то время как окружающая реальность представлена как царство абсурда.

Философский фундамент сказок Нодье опирается на идею палингенезии (возрождения). Вслед за философом Шарлем Бонне, Нодье верил, что человечество должно перейти на следующую ступень «лестницы существ»: из разряда «мыслящих» в разряд «понимающих». Это преображение Мишеля в финале (обретение способности летать и понимание языка природы) символизирует возвращение человека в его истинное, гармоничное состояние. Счастье Мишеля возможно только в ином пространстве – на шпилье церкви с поющей мандрагорой в руках.

Характерной чертой поэтики Нодье является соединение «бытовизма» и сказочности. Писатель намеренно стирает грань между реальным и фантастическим, что становится основным структурным принципом повествования. В «Бобовом зернышке и Цветке горошка» замок, где живут герои, описан как реальное жилище с кухней, погребом, спальнями, но в этом же пространстве появляется волшебная библиотека, где книги сами раскрываются на нужных страницах.

Поэтика Нодье этого периода тесно переплетается с увлечением науками о бессознательном. В своей работе «Поэтика любви и магии в новеллистике Шарля Нодье» (2008) Т. Н. Жужгина-Аллахвердян связывает использование им «онирического модуса» с «всеобщим увлечением романтиков психологией сновидения (В. Скотт, немецкая сказка)» [12]. В «Фее Хлебных Крошек» эта двойственность реализуется на нескольких уровнях. С одной стороны, перед нами предельно конкретный, даже гротескно-бытовой мир с его судами, больницами, нищетой. С другой – мир чудес, населенный феями и духами. Граница между ними проходит через сознание главного героя, для которого сон и явь неразличимы: «Я пошел домой, чтобы лечь спать, а может быть, я уже спал, ибо, по правде говоря, впечатления вчерашнего дня нередко путались у меня со сновидениями... Мне, впрочем, кажется, что в конце концов большой разницы между ними нет». Нодье, скрывавшийся под псевдонимом «Доктор Неофобус», через сказку пытается остановить «гибельный путь» технократической цивилизации, предлагая читателю сон как единственное пространство, где еще живы вера и поэзия.

В ряде произведений Ш. Нодье обращается к животному эпосу. Используя традицию сказок о животных и бытовых сюжетов, автор создаёт синтез «бытовизма» и фантасмагории, что отражено в новеллах «Лис в западне» и «Записки Жирафы», включенных в сборник «Сцены из частной и общественной жизни животных» (1842).

Новеллу «Записки Жирафы» можно отнести к пародийному физиологическому очерку [8]. Автор применяет прием остранения. Через

взгляд животного человеческая цивилизация предстает скопищем нелепостей, где одежда – это «искусственная кожа», а ученые – «гусеницы в коконах из книг». Жирафа, подобно героям Вольтера, не может понять человеческих законов и с возмущением описывает «прекрасную Францию».

В новелле «Лис в западне» писатель обращается к многовековой мифопоэтической традиции. В. Н. Топоров давал следующую характеристику образу Лисы: «Символические значения, связываемые с Л. в разных традициях, образуют единый и весьма устойчивый комплекс лишь отчасти мифологизированных значений (хитрость, ловкость, пронырливость <...>)» [32]. Однако Нодье строит сюжет на опровержении этого стереотипа. В «Лисе в западне» автор иронизирует над романтическим героем своего времени. Лис наделен «гуманитарным образованием» и куртуазными манерами, но этот высокий строй души постоянно конфликтует с «бытовизмом» – голодом и хищнической натурой. Его поклонение Курочке описано в терминах рыцарской любви, что создает комический контраст с его природой. Пародийность этого образа становится очевидной при сопоставлении истории Лиса с романом Шатобриана «Рене»: мотив непохожести на других, потребность в сочувствующем слушателе, стремление поведать историю своих несчастий с самого детства [8].

В финале Орангутанг, слушатель истории, возвращает читателя к «общепринятым представлениям», заявляя, что, добейся Лис взаимности, «он первым делом слопал бы свою милую». Так двойственность и игра со штампами сближают новеллу с поэтикой рококо, наполняя её романтическим скепсисом и иронией над попытками «цивилизовать» человеческую натуру.

Таким образом, Нодье возвращается к романтическому «канону» сказки. Отказываясь от просветительской однозначности предшественников, он вводит двойственность, стирающую границы между реальным и фантастическим, сном и явью. Сказка становится у него пространством сохранения «высшей морали» и народной мудрости, противостоящим абсурду технократической цивилизации. Через обращение

к животному эпосу Нодье продолжает просветительскую линию социальной сатиры, но наполняет ее романтическим скепсисом относительно возможности гармонии в реальном мире.

В отличие от сказочного мира Нодье, сказочный мир Эдуарда Лабулэ более «приземлен» и дидактичен. Как убежденный республиканец и общественный деятель, он видел в сказке «идеал недостижимой справедливости, духовный противовес повседневности корыстолюбивых стяжателей и жуликов во власти» [16].

Лабулэ в своей трилогии («Голубые сказки», «Новые голубые сказки», «Последние голубые сказки») опирается на фольклорные источники разных народов (сербских, финских, итальянских), облекает их в литературную форму, сохраняя национальный колорит. В его сборниках представлены практически все основные типы сказок, что позволяет говорить о нем как о систематизаторе жанра. Произведения Лабулэ также можно назвать и морально-политическими памфлетами, где через сказочный сюжет утверждаются вечные ценности: торжество добра, справедливости, честности. Сам автор утверждал, что «волшебные сказки – не ложь, это идеал, нечто более истинное, чем сама истина, – торжество доброго, прекрасного, справедливого» [16].

Ключевой особенностью сказочного мира Лабулэ является его дидактизм, восходящий к просветительской традиции XVIII века. Сам писатель подчеркивал воспитательное значение жанра: «...Я собирал их повсюду, где только мог. <...> Чем более я узнавал людей, тем более я убеждался, что истину можно найти только в их вымыслах...» [17]. В отличие от Нодье, оставляющего финал открытым и избегающего однозначных моральных суждений, Лабулэ чаще всего приводит повествование к четкой сентенции. Мораль в его сказках часто вынесена в финал и обращена непосредственно к читателю. Так, сказка «Пальчик» завершается прямым авторским наставлением: «Глупый не бывает добрым, добрый не бывает глупым – поверьте моей многолетней опытности... все злые – дураки».

В центре некоторых сказок Лабулэ, например, «Ивон и Финетта» или «Фраголетта», оказывается тема любви и тема нелюбимого, гонимого ребенка, что сближает его с классической фольклорной и литературной традицией (Перро, Лепренс де Бомон). Однако Лабулэ вносит в эту тему важные социальные акценты. Его герои – часто «маленькие люди», чья добродетель и стойкость противопоставлены не только злым волшебникам, но и конкретным социальным порокам (жадности, глупости, чванству власть имущих). Сказка для Лабулэ становится способом говорить с читателем (в том числе и юным) о серьезных вещах простым и остроумным языком.

Художественный мир произведений Лабулэ населен героями, которые являются носителями строго определенных моральных качеств. С одной стороны, это положительные персонажи – воплощение народной смекалки, доброты и справедливости. Таков Пальчик из одноименной сказки, который, будучи «маленьким, шустрым, весёлым и смелым», противопоставлен своим злым и завистливым братьям. Его любознательность и готовность помочь оказываются залогом счастливого исхода. С другой стороны, Лабулэ создает галерею отрицательных персонажей, чьи пороки – глупость, жадность, зависть, тщеславие – подвергаются сатирическому осмеянию. К таким персонажам можно отнести героя сказки «Тринадцатый». Уродливый цыпленок, одержимый манией величия («ему и казалось, что он самая прекрасная и важная птица на свете»), становится объектом авторской иронии. Его гордыня, отказ помочь Воде, Ветру и Огню оборачиваются закономерной гибелью.

Важной чертой поэтики Лабулэ является использование кумулятивных структур и мотива путешествия как способа нравственного испытания героя, отсылают читателя к фольклорной традиции. В сказке «Тринадцатый» путешествие в Рим строится как серия повторяющихся эпизодов-встреч, каждый из которых проверяет героя на человечность. Отказ в помощи повторяется трижды, что усиливает моральный урок и подготавливает неотвратимость возмездия.

Выступая систематизатором жанра, Лабуле закрепляет за сказкой функцию «идеала недостижимой справедливости» и воспитания нравственных качеств. В отличие от романтической «отвлеченности» Нодье, он возвращает четкость моральной сентенции и наполняет ее конкретным социальным звучанием, направленным против пороков современного общества.

Таким образом, в творчестве Нодье и Лабулэ французская литературная сказка XIX века развивается в двух направлениях. Нодье направляет жанр в область философско-поэтической фантастики, где внешний сюжет служит оболочкой для размышлений о природе человека, его месте в мире, соотношении реальности и воображения. Его сказки требуют «особого читателя», способного разгадать сложный эстетический код [4]. Лабулэ, напротив, ориентируется на просветительскую традицию, превращая сказку в инструмент морального воспитания и социальной критики, где фольклорные сюжеты обретают новую жизнь благодаря дидактической направленности и национальному колориту. Оба направления, при всем их различии, отражают жанровую эволюцию, где литературная сказка перестает быть развлечением или обработкой фольклорного материала, становясь полноценным средством философского, социального и этического высказывания, что подготовило почву для дальнейших экспериментов с жанром в конце XIX – начале XX века.

Вывод по главе 1

Проведенный в первой главе анализ позволяет проследить эволюцию французской литературной сказки – от ее зарождения в полемике «древних» и «новых» на рубеже XVII–XVIII веков до превращения в полноценную форму философского и социального жанра в XIX веке.

Возникнув как жанр, призванный расширить горизонты литературы за счет обращения к народной традиции, сказка изначально обнаружила внутреннюю типологическую разнородность. Уже в творчестве основоположников жанра французской литературной сказки, Шарля Перро

и Мари-Катрин д'Онуа, образовались два направления развития: рационалистическое, ориентированное на ясность, лаконизм и моральную дидактику, и галантно-прециозное, тяготеющее к изысканности, развернутым описаниям и пантеистическому ощущению единства человека и природы. При этом оба автора, адаптируя фольклорные сюжеты к вкусам аристократической аудитории, заложили основы литературной обработки народной традиции, которая станет характерной чертой жанра в последующие эпохи.

В XVIII веке, в эпоху Просвещения, сказка претерпевает изменения, утрачивая преимущественно развлекательную функцию и обретая критическую направленность в облике философской повести. В творчестве Вольтера она становится инструментом философского анализа действительности, соединяя сказочную поэтику с острой социальной сатирой. Дидро усложняет жанровую структуру, вводя рамочную композицию, элементы метатекстуальной игры и материалистическую диалектику, где синтез противоположностей приходит на смену однозначному моральному выбору. Руссо, в свою очередь, использует сказочную форму для критики цивилизации и утверждения естественности, предвосхищая сентименталистские тенденции конца века. При всех различиях общим для просветителей становится использование сказочного иносказания как способа постановки фундаментальных вопросов о природе человека, устройстве общества и границах разума.

В XIX веке жанр продолжает развиваться в направлениях, во многом predeterminedных предшествующей традицией. Шарль Нодье, наследуя оппозицию Руссо «естественного» и «искусственного» и одновременно полемизируя с просветительской однозначностью, создает романтический вариант философской сказки, где стирание граней между реальностью и фантастикой становится способом сохранения «высшей морали» в абсурдном мире технократической цивилизации. Эдуард Лабулэ, напротив, возвращается к просветительскому дидактизму, но обогащает его публицистической заостренностью и интересом к фольклору разных

народов, превращая сказку в «идеал недостижимой справедливости» и инструмент нравственного воспитания.

Таким образом, французская литературная сказка предстает как жанр, способный вбирать в себя актуальные философские, социальные и эстетические идеи каждой эпохи. Проходя путь от салонного развлечения конца XVII века через просветительскую философскую повесть к романтическому двоемирию и дидактизму XIX века, сказка сохраняет свою жанровую идентичность, основанную на синтезе фольклорной традиции и авторского вымысла, и одновременно демонстрирует способность к трансформации, отвечая на запросы времени.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО МАРСЕЛЯ ЭМЕ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

2.1 Новеллы и сказки М. Эме как плод свободной фантазии автора

Марсель Эме (1902–1967) – французский писатель, который не получил широкой известности у нас, однако имя его осталось в истории французской литературы. М. Эме является автором семнадцати романов, а также нескольких сборников рассказов, пьес и сказок. Популярность приходит к литератору во второй половине 1920-х, а следующее десятилетие приносит ему громкий успех. В число наиболее известных произведений входят романы «Зеленая кобыла» («La Jument Verte», 1933) и «Вуивра» («La Vouivre», 1943), а также рассказ «Проходящий сквозь стены» («Le passe-muraille», 1941). В своём творчестве писатель выработал оригинальную художественную систему, сочетающую в себе элементы юмора, фантастики и реализма.

В 1925 году, работая журналистом, М. Эме издает свой дебютный роман «Брюльбуа» («Brule-bois»), действие которого происходит в небольшом провинциальном городке. Главным героем произведения становится бездельник и пьяница, то есть человек добродушный и недалёкий. Именно этот тип героя впоследствии часто будет появляться в других произведениях автора. Отсюда можно определить и направление, в котором в большей степени писатель М. Эме: популизм – «литературное течение 20–30-х годов, ставившее целью изображать убогую повседневную жизнь городской и деревенской бедноты, не связывая ее с социальными конфликтами эпохи и не вдаваясь в психологический анализ» [40, с. 4].

Такое обращение к теме «низов общества» напрямую связано с биографией М. Эме. Детство писатель провел в горной деревне. Отец, бродячий кузнец, после смерти жены отдал его на воспитание деду, у которого была небольшая черепичная мастерская, затем мальчика воспитывал дядя – мельник. Именно в этот период Эме усвоил те отношения между людьми, которые, как он сам писал, можно определить как «уважение

к личности»: «Ко всем проявляли одинаковое внимание, одинаковое почтение, независимо от состояния и положения, и даже с удвоенной серьезностью и радушием, когда имели дело с самыми горемычными, обездоленными, слабоумными» [40, с. 4.].

После издания первого романа Марсель Эме опубликовал ещё несколько произведений, в числе которых романы «Туда и обратно» («Aller-retour», 1927), «Близнецы дьявола» («Les jumeaux du Diable», 1928), «Стол для убогих» («La Table aux crevés», 1929), «Улица без названия» («La rue sans nom», 1930), «Негодяй» («Le Vaurien», 1931). Однако настоящая известность пришла к писателю с выходом романа «Зелёная кобыла» («La Jument verte») в 1933 году.

Этот роман отличается от предыдущих сельских романов Марселя Эме своим явно фантастическим подходом. «Повествование развернуто в двух планах: часть как бы от автора, а часть – от имени зеленой кобылы, сошедшей с полотна художника, причем Эме вложил в ее речь едкий сарказм и желчную сатиру, в то время как сам сохранял вполне невозмутимый тон» [39]. Здесь важно сказать о «преемственности», литературной традиции, которой следовал писатель.

Несмотря на заявления Эме о независимости от литературных предшественников и современников, его творчество органично вписывается во французскую традицию юмора. Самобытность писателя определяется исконным галльским смехом, отголоски которого можно проследить в средневековых фарсах, фавлю и новеллах Возрождения, а позднее – у Рабле, в философских повестях Вольтера и «Озорных рассказах» Бальзака. Марсель Эме продолжает это традицию, при этом обновляя её интонацию и превращая юмор в способ познания изменчивой реальности.

Его творчество во всех его формах (романы, сказки, рассказы или пьесы) – это творчество рассказчика, который с внешней доброжелательностью и одновременно отстранённостью ведёт повествование, наполняя самую обыденную историю мифическим и чудесным измерением. Он заставляет чувствовать реальность, какой бы

сложной она ни была, простым способом. Волшебство, проявляющееся в способности проходить сквозь стены («Проходящий сквозь стены», *Le Passe-Muraille*), невидимости («Карта», *La Carte*), путешествии в семимильных сапогах («Семимильные сапоги», *Les Bottes de sept lieues*), указе, сокращающем жизнь до одного дня из двух («Указ», *Le Décret*) и др., легко вторгается в повседневность. «Марсель Эме всегда ставит под сомнение "законы" реальности – по крайней мере, то, что здравый смысл понимает под этим словом – которые он нарушает по своему желанию». Эме не нуждается в пояснении причин сверхъестественного; оно возникает как данность, позволяя с ироничной отстранённостью исследовать человеческую природу, социальные условности и механизмы судьбы

В годы второй мировой войны и в послевоенный период заметно меняется настроение произведений Эме: пропадает жизнерадостность, присущая раннему творчеству писателя. В особенности это относится к романам «Травелинг» («*Travelingue*», 1941), «Путь школьников» («*Le chemin des écoliers*», 1946) и «Уран» («*Uranus*», 1948), которые становятся книгами, без которых «не сможет обойти ни один историк, который будет изучать эпоху второй мировой войны» [40, с. 5]. Нравственная атмосфера, окружающая героев этих произведений, во многом перекликается с экзистенциалистской прозой, так как главными темами становятся одиночество, утрата ориентиров, страх и растерянность. Последний роман писателя, «Ящики незнакомца» («*Les tiroirs de l'inconnu*»), вышел в 1960 г. На склоне лет он занимался переизданием своих произведений, то есть группировал романы в «парижский» и «провинциальный» циклы, а также по-новому компоновал сборники рассказов, выпустив «Городские и сельские соти» («*Soties de la ville et de la campagne*», 1958), «Оскар и Эрик» («*Oscar et Éric*», 1961) и «Большие шаги» («*Enjambées*», 1967).

На протяжении всего творческого пути Эме сохранял особое видение реальности, которое наиболее органично раскрылось именно в жанре сказки. Свободно сочетая бытовую конкретику с фантастическим вымыслом, сказочная форма давала ему ту меру условности, в которой

ирония и гротеск могли существовать без принудительного правдоподобия. Закономерным итогом стал сборник «Сказки кота Мурлыки» («Les contes du chat perché»), выпущенный в 1963 году и объединивший под одной обложкой «красную» и «синюю» книги – истории о сёстрах Дельфине и Маринетт и их друзьях-животных, написанные с 1934 по 1946 год [24]. В этих сказках сошлись главные особенности поэтики писателя: народный юмор, свободная фантазия и интерес к человеческой природе.

Обратимся к жанру французской литературной сказки, а именно его эволюции. Родоначальниками, как уже было сказано, считаются Шарль Перро и М.-К. д'Онуа, которые, используя фольклорный материал, сделали сказку самостоятельным литературным жанром. Сказки Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа можно определить как волшебные сказки (*conte merveilleux*) с элементами прециозной культуры. В дальнейшем эволюция этого жанра проходила путь от волшебной сказки через философскую сказку (*conte philosophique*) Вольтера и фантастическую сказку (*conte fantastique*) к синкретическим формам современности, среди которых особое место занимает «необычная сказка» (*conte insolite*), концепция которой предложена А. Командерой [38, с. 24].

Само заглавие сборника М. Эме «Сказки кота Мурлыки» («Les contes du chat perché») на структурном уровне является интертекстуальной отсылкой к сказочному сборнику Ш. Перро «Сказки Матушки Гусыни» («Les Contes de ma mère l'Oye, ou Histoires ou contes du temps passé avec des moralités»), что уже становится ориентацией на традицию. Матушка Гусыня становится архаичным собирательным образом сказительницы, объединяющим в себе многовековую народную мудрость и неизменные нравственные истины, предающиеся из поколения в поколение. М. Эме же, создавая внешне аналогичную повествовательную рамку, меняет «позицию» рассказчика историй. В дословном переводе герой-сказитель оказывается «на жёрдочке» («perché»), что создаёт дистанцию между рассказчиком и слушателем. Так образ, олицетворяющий коллективное бессознательное,

приобретает черты стороннего наблюдателя, имеющего своё видение ситуации.

Марсель Эме, обращаясь к жанровому наследию, создает новую форму. Как отмечает Марк Сориано в своей работе «Гид по литературе для юношества» (1975), «Сказки кота Мурлыки» Эме представляют собой «антисказки»: «на периферии фольклора, чьих персонажей они воспроизводят (волки, домашние животные, озорные или беззаботные девочки), эти сказки, которые на самом деле являются "антисказками", тонко иронизируют над волшебством, семейными отношениями и жизнью» [49, с. 67]. При этом Эме сохраняет важнейшие формальные признаки сказочного жанра, создавая то, что исследователи называют «эффектом сказки» (*effet de conte*).

Время в его сказках лишено исторической конкретики, оно настолько расплывчато, что приобретает почти вневременное измерение. Например, солдат, который появляется в начале сказки «Баран», отправляется на войну: «... на дороге из-за поворота показался солдат, он ехал на войну верхом на горячем вороном коне» [41, с. 263]. Читатель никогда не узнает, о какой именно войне идет речь, и этот факт не имеет значения для повествования. Единственными временными ориентирами служат возраст девочек Дельфины и Маринетты и цикличность сельской жизни, что создает ту же вневременность, что и в классических сказках, но лишает их архаичной дидактики.

Структурная организация сказок в сборниках также следует традиции. В работе В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки» (1928) дана устойчивая композиция волшебной сказки, которая строится на выделении ограниченного набора функций действующих лиц и их последовательности [28]. М. Эме соблюдает эту структуру: многие сказки сборника строятся на классической оппозиции «запрет / нарушение», которая выступает завязкой сюжета, далее следуют попытки разрешения конфликта, искупление или наказание и восстановление порядка (сказки «Слон», «Лебеди», «Краски» и т. д.)

Следует подробнее остановиться на сказке «Волк», где Эме намеренно вступает в диалог с традицией. Название с определённым артиклем («Le Loup») указывает на узнаваемый архетип. Волк становится носителем памяти о предшествующих текстах – он вспоминает свои приключения с Красной Шапочкой и встречу с ягнёнком из лафонтеновской басни. Исходная ситуация (родители уходят и наказывают никому не открывать дверь) воспроизводит схему, знакомую по сказке «Волк и семеро козлят», а появление вернувшихся родителей с репликой «Похоже на волчий дух» [41, с. 165] отсылает к фрагменту из «Мальчика-с-пальчик». Финал, где родители вспарывают волку живот, является аллюзией на версию Братьев Гримм, однако у Эме волку дарят прощение.

Автор погружает читателя в довольно беспорядочную вселенную. Животные естественным образом общаются друг с другом и с людьми. Свиньи летают, куры превращаются в слонов. Однако волшебное никогда не переходит в пугающее или фантастическое, поскольку лёгкий юмор Марселя Эме (с оттенком иронии) всегда разрушает любой потенциально пугающий аспект. Если у Перро волшебство служило закреплению моральных норм, а у д'Онуа – созданию изысканной или куртуазной игры, то Эме использует эти традиции для более свободного и ироничного взгляда.

Однако было бы ошибочным видеть в сказках писателя только подражание традиции. Марселя Эме можно назвать современным автором именно потому, что он дистанцируется от законов традиционной сказки в двух основных направлениях: в обработке персонажа и в юморе.

Сборник ограничен небольшим количеством героев (Дельфина и Маринетт, родители, животные фермы), однако персонажи Эме, в отличие от функциональных героев (семь типов персонажей и их функций по В. Проппу [28]) традиционной сказки, обретают психологическую глубину. Говорящие животные у Эме становятся не только носителями аллегорических качеств (как хитрый Лис в «Романе о Лисе», к которому восходит французская традиция), а полноправными персонажами со своими характерами, слабостями и достоинствами. Например, свинья является

одним из тех персонажей, которые переходят из одной сказки в другую, но при этом черты её характера расширяются. Тщеславная, она охотно предаётся мечтам и часто попадает в ловушку своих фантазий (сказки «Коровы», «Павлин»), поэтому она очень часто оказывается объектом насмешек.

Однако портрет героя никогда не бывает односторонне карикатурным. Эме раскрывает и другую сторону животного. Конечно, автор, кажется, получает удовольствие, развивая выражение «свинский характер»: свинья постоянно ворчит, ревнива, мстительна и часто агрессивна, но с самого начала автор смягчает образ: «Эта свинья была в общем не так уж и плоха, но очень обидчива» [41, с. 220]; «...а свинья, у которой тоже была нежная душа, разрыдалась» [41, с. 20]. Таким образом, портрет главных героев, людей или животных, всегда глубокий, тонкий, юмористический. Даже если Эме играет с клише о животных, ни одно из них не замыкается в своем стереотипном представлении.

Точно так же образы родителей никогда не подвергаются упрощению. Они воплощают принцип реальности: чтобы жить, нужно работать. Таким образом, их функция в повествовании часто обобщается. Отправляя девочек на работу или давая им задания, родители кажутся жестокими и бесчувственными. Наказания часто суровы, и девочек нередко лишают еды. Однако, например, в сказке «Селезень и пантера», под воздействием гостии, родители внезапно произносят слова, противоречащие их обычной строгости: «Пошли играть, уроки в другой раз доделаете!» [41, с. 220]. Так, поведение родителей легко меняется под влиянием чувств, красоты момента или просьб, что позволяет сделать вывод о том, что в сказках М. Эме нет «статичных» характеров персонажей, поэтому даже самые незыблемые правила могут уступить место игре и волшебству.

Как уже было сказано выше, юмор Марселя Эме – то, что отличает его от предшественников. Комическое пронизывает все уровни текста: комические недоразумения (в «Лебедях» девочки отправляются на край света, буквально восприняв слова родителей), игра с двусмысленностью

(свинья в «Задачке» принимает угрозу «с тобой разберутся» за комплимент своей красоте), иронические концовки (в «Осле и лошади» отец радуется не возвращению дочерей, а сожалеет о потере лошади). Благодаря юмору Эме избегает прямого дидактизма, отдавая предпочтение игре. Играя с формами традиционной сказки, Эме представляет читателю историю, которая не стремится поучать.

Таким образом, творчество Марселя Эме сочетает в себе национальную традицию (от фавлю и Рабле до Вольтера и Бальзака) и новаторство. В его художественной системе ирония и фантастика становятся способом познания реальности. В новеллистике чудесное вторгается в обыденность как данность, не требующая объяснений. Этот принцип наиболее полно раскрывается в сказочном сборнике «Сказки кота Мурлыки».

Обращаясь к жанру, канонизированному Перро и д'Онуа, Эме сохраняет внешние признаки волшебной сказки, но отказывается от прямой дидактики, создавая «антисказку», в которой мораль уступает место игре, персонажи обретают психологическую глубину. Ключевую роль здесь снова играет юмор (комические недоразумения, игра слов, иронические концовки), позволяющий избежать морализаторства. Так Эме, с одной стороны, продолжает французскую традицию, с другой – обновляет её, адаптируя сказочный жанр к эстетике XX века.

2.2 Традиции д'Онуа и Перро: идеологический уровень

2.2.1 Тема нарушенного слова в сказках «Желтый карлик» д'Онуа и «Черный петушок» Эме

Мотив данного и нарушенного обещания восходит к европейской сказочной традиции и к архаическим представлениям о магической силе слова. С эволюцией литературной сказки эта тема обретает новые смысловые оттенки. В качестве примера мы можем рассмотреть два произведения, написанные с разницей в три века: «Жёлтый карлик» Мари-

Катрин д'Онуа (1698) и «Чёрный петушок» Марселя Эме (1934–1946). В обоих текстах нарушенное слово становится завязкой конфликта и влечёт за собой гибель персонажей, однако авторские подходы к осмыслению этого мотива различаются.

В основе сюжета сказки «Жёлтый карлик» лежит фольклорный сюжет о ребёнке, обещанном чудовищу, который, в свою очередь, восходит к средневековым легендам о так называемом *pactum diabolicum*, то есть договоре с дьяволом. Жёлтый карлик, живущий в апельсиновом дереве, наделён демоническими чертами: «... на нем были деревянные башмаки, куртка из грубой шерсти, а сам он был лысый, с огромными ушами, – словом, настоящий маленький злодей» [34, с. 58]. Апельсиновое дерево, плоды которого имеют жёлто-рыжий цвет, отсылает читателя к библейскому древу познания добра и зла, именно поэтому принцесса, сорвавшая плоды, совершает «первородный грех» и оказывается обречена на брак с карликом. Как и в традиционных сюжетах о дьявольском договоре, обещание даётся в момент смертельной опасности (нападение львов), затем герои пытаются обманом нарушить данное ими слово, что неизбежно ведёт к гибели. Так, «во многих случаях д'Онуа прибегает к весьма устойчивым элементам традиции, но обращается с ними свободно» [36, с. 196-197]

У Эме такими чертами и функциями искуителя обладает лиса. Однако в отличие от карлика, который действует открыто и даже грубо, лиса использует лесть и демагогию. Тем самым Эме секуляризует архаический сюжет: договор заключается не с потусторонней силой, а с подобием власти, что погружает сказку в политический контекст. Прямой отсылкой к эпохе Национального блока во Франции, когда либерально-националистические партии использовали популистские лозунги для манипуляции массами [15, с. 300], служит упоминание о том, что Лиса «родилась в 1922 году» [42, с. 273]

В обеих сказках мотив нарушения слова удвоен. У д'Онуа первое обещание даёт королева, оказавшись у апельсинового дерева, она соглашается выдать дочь за Жёлтого карлика в обмен на спасение от львов.

Затем, когда принцесса сама попадает в ту же ситуацию, она повторяет это обещание, не зная о договоре матери. Таким образом, карлик получает два формально самостоятельных, но тождественных обязательства. Нарушение происходит дважды: сначала королева пытается скрыть правду от дочери, затем они вместе пытаются обмануть карлика, выдав принцессу за Короля Золотых россыпей. Как подчёркивает А. Строев, «в волшебном царстве не прощают подобных оскорблений» [34, с. 10], и каждое нарушение лишь усугубляет наказание.

У Эме петушок дважды даёт «честное слово» и дважды его нарушает. Первый раз он обещает «поубавить спеси» лисе, но, испугавшись, отправляет вместо себя девочек. Второй раз, поддавшись лести лисы, он клянётся привести кур в лес к свободной жизни, однако сам становится причиной их гибели. Повторяемость мотивов становится способом донесения дидактического посыла до читателя: тот, кто не держит слова и поддаётся гордыне, неизбежно погибает от собственного хвастовства.

В обеих сказках нарушенное слово становится результатом гордыни, которая понимается авторами как главный порок. У д'Онуа гордыня принцессы *Toute Belle* («*toute*» – «вся», «*belle*» – «красивая») имеет эстетическую природу, так как именно её красота порождает презрение ко всем окружающим. Её наказанием становится замок с раскалёнными зеркальными стенами, которые лишают её возможности любоваться собой – единственного, что она ценила. Таким образом, д'Онуа материализует порок в образе, который его же и наказывает.

У Эме же гордыня проявляется больше как жажда признания. Петушок гордится своими «красивыми перышками» и охотно верит льстивым речам, которые внушают ему, что он избран для «высокой миссии» [42, с. 273]. В отличие от принцессы, которая гордится тем, что имеет, петушок гордится тем, что создает вокруг его образа лесть.

В раскрытии мотива не менее значимую роль играет цветовая символика, которую используют оба автора, но в разных контекстах. В «Жёлтом карлике» цвет, вынесенный в заглавие, ассоциируется с

предательством, обманом и ложью. Жёлтая шерсть львов, охраняющих владения Феи пустыни, жёлтый карлик, рыжий волос, подаренный в качестве обручального кольца, – все эти детали становятся олицетворением зла. У Эме ключевым цветом становится чёрный. Петух во Франции традиционно символизирует стойкость и отвагу, но чёрный цвет меняет семантику на противоположную и становится символом непомерных амбиций, тщеславия и гордыни. Так Эме создаёт эффект обманутого ожидания, что приводит к трагикомическому разоблачению.

Мораль, к которой приходят авторы, также отличается. В «Жёлтом карлике» принцесса и Король Золотых россыпей не могут преодолеть силу данного слова. В «Чёрном петушке» финал парадоксален. Птицы, пережив катастрофу, приходят к выводу, что «нет более надёжного счастья, чем быть съеденными хозяевами» [42, с. 278]. Формально это антимораль, так как происходит отрицание традиционного сказочного счастливого конца. Однако читатель всё равно извлекает урок, который заключается в том, что гордыня и ложь ведут к краху.

Таким образом, сопоставление двух сказок позволяет выделить сходства и различия на их идеологическом уровне. В обоих произведениях тема нарушенного слова удвоена, а её источником выступает гордыня (у д'Онуа – эстетическое самолюбование, у Эме – тщеславие и жажда признания). Цветовая символика становится характеристикой демонической или ложной природы героя. Наконец, в финале и той, и другой сказки герои погибают, и причиной гибели становятся их пороки. Тем не менее у д'Онуа мораль традиционна и архаична: данное кому-то слово священо и его нарушение неминуемо ведёт к гибели. К такому выводу приводит сентенция в конце сказки: не следует давать обещаний, которых «соблюсти в душе стремленья нету» [34, с. 84]. У Эме же наказание происходит не за нарушение слова, а за тщеславие, которое сделало это слово ложным с самого начала. Эме таким образом видоизменяет традиционную дидактику. Это различие помогает проследить эволюцию жанра от классической дидактики XVII века к интеллектуальной и сатирической сказке XX века, где

мораль не декларируется, а выводится читателем из парадоксального финала [38, с. 24].

2.2.2 Тема притворной доброты в сказках Ш. Перро «Красная шапочка» и М. Эме «Волк»

Тема притворной доброты, который возникает в обеих сказках, раскрывается преимущественно через образ волка. Тем не менее художественная реализация как самого персонажа сказки, так и темы у авторов разнится.

Шарль Перро в «Красной шапочке» (1697) использует фольклорный, басенный образ волка-обманщика, подразумевающий под собой коварство, хитрость, жестокость. Его доброта становится своеобразной маскировкой, тактическим ходом, который он использует для достижения собственных целей. Герой говорит «тоненьким голоском», надевает чепчик и очки бабушки, ложится в её постель. При первой же встрече волк не набрасывается на Красную шапочку, а старается войти к ней в доверие, хотя «ему очень захотелось съесть её», – его волка останавливает лишь близость дровосеков. Здесь необходимо акцентировать внимание на авторской ремарке: «Бедное дитя, не зная, как опасно останавливаться в пути слушать волка, ответило ему [30, с. 30]. Именно она указывает на то, что «доброта» волка рассчитана на неопытность и доверчивость ребенка. Выдавая себя за бабушку, волк также активно действует словом, отдавая приказы, которые девочка исполняет без сомнений: «Лепешку и горшочек с маслом поставь на сундук, а сама иди, ляг со мной». Важно отметить, что сама Красная шапочка не раскрывает обман до последнего момента. Несмотря на то что её диалог с волком, а значит и узнавание, выстроен по градации («какие у вас большие руки... ноги... уши... глаза... зубы»), героиня не избегает опасности.

Однако по законам традиции, которых так или иначе придерживался Ш. Перро, сказка учила «развлекая», она была руководством к действию, где добро всегда должно победить зло. Финал, который должен обладать

счастливым концом, напротив, у Перро трагичен, однако сказка всё равно выполняет свою дидактическую функцию с помощью морали, которая вынесена в за пределы повествования: «Детишкам маленьким не без причин / (А уж особенно девицам, / Красавицам и баловницам), / В пути встречая всяческих мужчин, / Нельзя речей коварных слушать, – / Иначе волк их может скушать...» [30, с. 31]. Автор подчеркивает, что главная угроза исходит не от явного зла, а от того, кто прикрывается маской доброты и галантности. Повествование Перро выходит за пределы детской сказки, оборачиваясь предостережением для юных «девиц».

Марсель Эме в сказке «Волк» («Le Loup», 1934–1946) меняет семантику самого образа волка, соответственно, меняется и раскрытие темы притворной доброты. В отличие Перро, Эме отказывается от включения в сказку мотива переодевания. Герой остаётся волком и пытается убедить девочек в своей «исправленности», также воздействуя на них словами. Волк плачет, жалуется на больную лапу и холод, приводит рациональные доводы («Вы и сами их [ягнят] всегда едите!» [41, с. 158]), обещает больше не есть детей и ссылается на «грех молодости». Ключевым структурным отличием сказки Эме становится родительский запрет. Родители, уходя из дома, чётко наставляют девочек: «Помните, вы никому не должны открывать, как бы вас ни просили и как бы ни угрожали» [41, с. 155]. Этот запрет становится началом конфликта и ведет к нарушению и появлению врага [28]. Однако, Эме усложняет сюжет, вводя в произведение вместо мотива обмана мотив самообмана, который становится одним из сюжетообразующих мотивов сказки. Волк сам искренне верит в свою доброту, автор, тем не менее, последовательно разрушает иллюзию с помощью поведенческих деталей, которые раскрывают истинную природу хищника. Например, когда волк вспомнил о Красной шапочке, он «несколько раз облизнулся, проведя своим длиннющим языком по отвислым губам» [41, с. 160]. М. Эме вступает в открытый диалог с предшественником, но переворачивает его посыл. Он проверяет, можно ли верить волку, который кается. Ответ оказывается

отрицательным, но он дан не через прямое назидание, а через ироничное и почти трагикомическое разворачивание сюжета.

Девочки также, вопреки традиционной схеме, не только не жалеют о содеянном, а продолжают сочувствовать волку. В итоге, волк сам делает вывод, обещая впредь «убегать от греха подальше». Так модель «естественного» поведения волка не меняется, инстинкт побеждает благие намерения. Таким образом, образ волка у Эме становится зеркалом человеческой самоуверенности и иллюзии возможности быстрого исправления природы, будь то природа хищника или человеческая природа вообще.

Проведенный анализ сказок позволяет сделать вывод о том, что тема притворной доброты, реализованная через образ волка, сохраняется, но меняется её наполнение и значение. У Ш. Перро волк использует слово и перевоплощение, чтобы воздействовать на «жертву», усыпить её бдительность, при этом его природа остаётся неизменной. У М. Эме волк сам верит в своё исправление, что вводит мотив самообмана и непроизвольного обмана. Исходя из вышесказанного, Перро использует образ волка для социально-дидактического предупреждения, которое отчасти отражает дух эпохи, М. Эме говорит о неизменности как человеческой, так и животной природы. Оба автора, несмотря на разницу в художественных методах, сходятся в главном: притворная доброта остаётся одной из самых опасных форм зла, однако если Перро видит спасение в бдительности и соблюдении моральных норм, то Эме, сохраняя ироническую дистанцию, лишь констатирует трагикомическую повторяемость ошибки.

2.2.3 Наличие сентенций. Поучительность и формы её выражения

Как было показано в предыдущих параграфах, проблема морали и способы её художественного воплощения у каждого из рассматриваемых авторов имеют свою специфику. Остановимся на этом подробнее.

С момента своего зарождения в литературе и на протяжении веков сказки и нравственные уроки были тесно переплетены. Шарль Перро, как один из основоположников французской литературной сказки, подчеркивал важность морали, что отразилось уже в самом названии его сборника «Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités», то есть «Истории или сказки былых времён с поучениями». Исследователь Жан Минель отмечает, что Перро настаивал на важности морали, которая «способна узаконить и оправдать сказки как полноценный литературный жанр» [48]. Каждая сказка Перро в «полной», взрослой версии завершается стихотворной сентенцией, которая отсутствует или сокращена в детских изданиях и адаптациях. Так, например, в «Спящей красавице» автор выносит две сентенции, следующие одна за другой. В первой Перро говорит о том, что если короткое ожидание разумно, то ждать «сотню долгих лет» абсурдно. Вторая же мораль даёт прямо противоположное нравоучение о том, что неспешность в заключении брака — благо, а не мученье, однако женщины настолько одержимы желанием выйти замуж, что нет смысла их переубеждать. Такая мораль рассчитана на взрослую аудиторию, хорошо знакомую с галантными нравами эпохи. Таким образом, как пишет К. Коннан-Пентадо в статье «От Перро до наших дней: двойной дискурс сказки» («De Perrault à nos jours : le double discours du conte», 2011), Шарль Перро создаёт «двойной дискурс, придавая морали более сложный, иногда иронический оттенок» [44]. Однако «поучения» у Перро не только завершают сказку афористическим стихотворным итогом, но и пронизывают всё произведение. Поступки и реплики персонажей становятся своеобразными моральными ориентирами для читателя по ходу развития сюжета. Так, например, в сказке «Синяя борода» главный герой, уезжая, строго наказывает жене не открывать маленькую комнату, предупреждая заранее о последствиях. Для Ш. Перро высшей добродетелью являлись хорошие манеры, поэтому и в «Синей бороде» на них делается акцент: «Ее до того одолело любопытство, что, не приняв в соображение, сколь невежливо покидать своих гостей, она спустилась по потаенной лесенке...» [30, с. 35]. Героиня забывает о

правилах приличия, что указывает читателю на то, что она совершает ошибку.

Тот же принцип завершающего нравоучения лежит в основе сказок Мари-Катрин д'Онуа. Её сказки включают в себя стихотворную сентенцию, подводящую итог повествованию и обращающуюся к читателю с четким уроком. Чаще всего мораль у неё объёмна и детально комментирует поведение героев, как, например, в сказке «Синяя птица»: «Краплёна злая брак стремилась навязать / Премилу и весьма неосторожно / О том не думала, что обрекла страдать / С ним вместе и себя – ведь как не знать, / Что без любви блаженство невозможно!...» [34]. Она провозглашает те же великосветские, прециозные добродетели. Здесь так же, как и в сказках Перро, нельзя сказать, что сказки направлены на детскую аудиторию, ни в одной из сказок дети не являются и главными героями. «Применительно к сказкам Мари-Катрин д'Онуа можно говорить лишь об условной детскости, игре в детскость» [34, с. 463]. Однако наравне с прямой стихотворной моралью д'Онуа использует ещё один дидактический приём: вводит в повествование «мудрых наставников», которые направляют героев и предостерегают их от опасности. Они формулируют своеобразные моральные суждения внутри текста, выступая в роли дополнительного «морального компаса». Это могут быть волшебные животные, одарённые даром речи и необычайной мудростью. Так в сказке «Белль-Белль, или Удачливый рыцарь» верный конь Камарад, подаренный феей, становится для героини главным советником, оценивая положение и предсказывая будущее. В сказке «Белая кошка» героиня, будучи заколдованной принцессой, становится наставницей для младшего принца. Она даёт ему задания, снабжает волшебными предметами и учит законам морали и нравственности, проверяя его терпение, верность и умение держать слово. Также часто мудрыми наставниками становятся добрые феи. Например, фея Тюльпанов в сказке «Лесная лань» на протяжении всего повествования опекает принцессу Желанную, даёт ей указания, которые помогают героине выжить, и в конце концов расколдовывает её.

Более того, ещё одним способом «поучений» становится новеллистическое обрамление сказок в сборнике. Герои обрамляющих новелл (барон де Сен-Тома, виконт и приор) активно их обсуждают, спорят, выносят им моральную оценку, проводя параллели с собственной жизнью и тем самым превращая повествование в средство познания и нравственного воспитания. Эта особенность связывает творчество д'Онуа с прециозной культурой, в которой салонная беседа, полная изящных комплиментов и галантных аллюзий, была формой утончённого воспитания чувств.

Марсель Эме, в отличие от Ш. Перро и М.-К. д'Онуа не использует в своей сказке прямое моральное наставление. Тем не менее поучительность не исчезает, она приобретает другой способ выражения. Как и у мадам д'Онуа, в сказках Эме появляются герои-резонеры, которые чаще всего предстают в роли животных. Однако, наиболее значимым отличием Эме от Перро и д'Онуа, которое сближает его сказки с басенным жанром (Эзоп, Лафонтен), является статус его персонажей-животных. Он часто наделяет животных речью и разумом, но его герои не являются заколдованными принцами или людьми в общем, они обычные обитатели фермы, чья мудрость проистекает из житейской смекалки, наблюдательности и природного чувства справедливости. Кот, который «умывается к дождю», баран, отказывающийся служить солдату, волк, который хочет просто играть, – все они несут в себе ту же дидактическую функцию, что и персонажи классической басни. Нравственный урок исходит не от волшебного существа, а от «простого» зверя, логика и мораль которого иногда выше человеческой. Так, например, в сказке «Пёс», исповедь героя о преданности и обмане становится стержневой сентенцией: «Вы дурной человек. Теперь я это понимаю: новые мои хозяева – хорошие. Зла держать не привык, но поводырем вам служить не стану» [41]. Важно подчеркнуть, что у Эме поучительный смысл заключён не только в словах резонёров, но, в первую очередь, и в самих поступках персонажей. Например, солдат из сказки «Баран» становится олицетворением грубой силы и тупости. Он бьёт животных, не умеет с ними обращаться и в итоге остаётся ни с чем. Корова

Злючка из сказки «Коровы» завидует и ябедничает, провоцируя конфликты, что приводит к тому, что родители перестают ей верить и начинают думать, не нарезать ли её на мясо. Так, действия каждого персонажа несут в себе моральный подтекст в форме примера для подражания (или, напротив, предостережения). Эме доверяет читателю самостоятельно извлечь урок из прочитанного, что делает его дидактику более свободной.

Кроме того, Эме вводит иронического резонёра в образе кота Мурлыки, рамочного рассказчика. кот Мурлыка как рассказчик полностью исчезает внутри самих сказок. Он не комментирует события, не оценивает поступки персонажей, не выносит сентенций. Такая нарративная структура превращает его в «невидимого наставника». Его наставничество состоит не в прямых поучениях, а в отборе и передаче историй, в которых животные говорят и действуют. Таким образом, у Эме сентенция не выносится в финал (как у Перро) и не рассредоточивается между авторитетными персонажами (как у д'Онуа), а возникает как результат «столкновения» голосов и действий персонажей, ни один из которых не обладает абсолютной истиной.

Таким образом, исследование показало, что поучительность является одной из основных черт литературной сказки, но, в зависимости от авторского видения, меняются формы её выражения. Сказки Шарля Перро имеют четкую морализаторскую направленность, выраженную в заключительных стихотворных сентенциях и авторских ремарках по ходу развития действия. Мари-Катрин д'Онуа, наряду с аналогичными приемами морализаторства, вводит в повествование образы «мудрых наставников», которые помогают героям и обучают их, а также добавляет к сказкам новеллистическое обрамление, что соответствует эстетике прециозности и создаёт многоуровневую систему нравственного воспитания. Марсель Эме, в отличие от Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа отступает от прямых нравоучений, полагаясь на имплицитное воздействие через поступки и речь персонажей, что приближает его сказки к басенному жанру и предоставляет читателю свободу в интерпретации морального урока.

2.3 Традиции д'Онуа и Перро: поэтика текстов

2.3.1 Волшебные предметы в мире д'Онуа, Перро и Эме

Волшебные предметы являются незаменимым и постоянным атрибутом сказки. В предыдущих параграфах уже шла речь о героях-помощниках (людях, феях, животных). Как отмечает В. Я. Пропп в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» (1946), волшебный предмет «представляет собой лишь частный случай помощника» [27, с. 173]. Они имеют одинаковое происхождение (части животных, орудия, культ мёртвых) и выполняют одни и те же функции – переносят героя, сражаются с врагом, вызывают духов, оживляют, даруют изобилие [27, с. 173–174]. Рассмотрим, как какие именно волшебные предметы вводят в свои сказки Перро, д'Онуа и Эме и как их используют.

Волшебный предмет в сказках XVII века почти всегда узнаваем: он либо дарован феей, либо добыт героем, и его действие строго регламентировано. У Шарля Перро, как правило, волшебные предметы тесно связаны с бытом. Он почти не использует магию ради магии. Его волшебные предметы всегда служат конкретной дидактической или сюжетной цели (помочь герою, наказать порок или вознаградить добродетель), а сама магия направлена на преобразование привычного в необычайное. В сказке «Золушка» карета не возникает по волшебству из ничего – фея создаёт её из тыквы, мыши превращаются в лошадей, а ящерицы – в лакеев. Это обычные предметы, которые принадлежат к миру крестьянского быта, однако под действием магии они обретают необычные свойства. В сказке «Мальчик-с-пальчик» сапоги-скороходы, добытые у людоеда, позволяют герою преодолевать «семь лье одним шагом». Здесь, казалось бы, обычная обувь наделяется фантастической способностью к мгновенному перемещению. Запретный ключ из «Синей Бороды» обладает зловещими свойствами (кровь на нём не отмывается), которые превращают его в орудие разоблачения. Таким образом, у Перро с помощью волшебства меняет уже знакомый читателю мир, придавая ему неожиданные, чудесные черты. В этом проявляется близость его сказок с фольклором, народной

сказкой, где волшебными предметами становятся самые обыкновенные, бытовые вещи (горшок каши, скатерть-самобранка и др.).

Сказки мадам д'Онуа относятся к прециозной культуре, именно поэтому в них «оволшебствуются» совсем другие предметы. Её волшебные предметы, сохраняя свои архаические функции (перенос, уничтожение врага, исцеление и т.д.), становятся как бы драгоценными артефактами, единичными и эстетически совершенными, которые, с одной стороны, служат героям, а с другой – являются признаком их избранности. Например, в сказке «Апельсиновое дерево и пчела» принцесса находит в пещере людоедов волшебную палочку из слоновой кости. Она уже сама по себе является квинтэссенцией волшебства, а в сказке д'Онуа палочка становится аристократическим аксессуаром, разнясь с традиционным значением «прутика, срезанного с живого дерева», который приносит жизненную силу [27]. В сказке «Принц-Дух» Леандр получает от феи красную шапочку, делающую его невидимым, и даже этот классический предмет украшен двумя перьями попугая. Традиционными функциями шапки-невидимки являются укрытие от врагов, возможность действовать скрытно. У мадам д'Онуа же она позволяет не только избегать опасностей, но и наблюдать за людьми, помогать влюблённым и наказывать злого принца Фурибонда. Вместе с шапочкой фея дарит три розы (цветок роскоши), одна из которых дает золото, вторая проверяет верность возлюбленной, увядая при прикосновении, а третья защищает от болезней. Они становятся моральными «маркерами»: золото символизирует щедрость (и её границы), увядающая роза – наказание за ложь, целебная – награду за добродетель. Так, у М.-К. д'Онуа волшебные предметы сохраняют свои традиционные функции, но облекаются в формы прециозной эстетики, отражающие аристократические вкусы эпохи и авторскую установку на создание «прекрасной» сказки.

Если в художественном мире вышеупомянутых авторов волшебство действительно существовало, то в сказках Марселя Эме чудесное уже «не основывается на присутствии фей, волшебных предметов, чудесных

встреч», а базируется на «фантазии, абсурде, юморе, мечте» [46]. Эме берёт самые обычные бытовые предметы и, в отличие от Перро, «оволашебствляет» их за счёт коллективной фантазии персонажей и игрового «сговора». Например, в сказке «Кот» полено, положенное в мешок, становится заменой живому коту, благодаря чему получается обмануть родителей. В данном случае полено становится «волшебным» вследствие согласия всех участников игры (девочек и животных) считать его за кота. В «Слоне» кухонная утварь и штурвал из печной заслонки превращаются в Ноев ковчег, а белая курочка, взяв на себя роль слона, буквально становится им при помощи силы игры и общего вымысла. В сказке «Краски» обыкновенные акварельные краски, подаренные дядей, материализуют всё, что нарисовано девочками. Здесь подтверждается наблюдение В. Я. Проппа: «Нет, кажется, такого предмета, который не мог бы фигурировать как предмет волшебный» [27]. Следовательно, у Эме волшебный предмет перестаёт быть чем-то ниспосланным свыше, и становится отражением внутреннего мира персонажей и их умения видеть необычное в обычном.

В результате, можно сделать вывод о том, что волшебные предметы являются неотъемлемой частью сказок. У Шарля Перро обычные вещи быта обретают чудесные свойства и наделяются дидактическими и сюжетообразующими функциями, что сближает его сказки с народной традицией. Мари-Катрин д'Онуа, отражая вкусы своего времени, использует волшебные предметы, обладающие аристократическими «чертами», но при этом сохраняет их архаические функции. Марсель Эме же полностью переосмысливает природу волшебного предмета, смещая акцент с его внешних магических свойств на фантазию и внутренний мир героев. Можно сказать, что в своих произведениях сказочник формирует эстетическую стратегию XX века, согласно которой магия перестаёт быть вмешательством потусторонних сил и превращается в форму познания реальности и в способ увидеть необычное в привычном.

2.3.2 Животные и их характеристики в сказках д'Онуа, Перро и Эме

Шарль Перро, будучи представителем эпохи Просвещения, придерживается рационалистического взгляда на животный мир и природу в целом. В его сказках человек занимает привилегированное положение, являясь «венцом творения». Животные, хотя и могут проявлять признаки разума или говорить (как волк в «Красной Шапочке» или кот в сапогах), всё же остаются существами иного порядка, принципиально отличными от людей. Иногда они олицетворяют определённые человеческие качества, но при этом почти не наделены внутренним миром. Волк в «Красной шапочке» изображен как хищник-обманщик, а Кот в «Коте в сапогах» – как ловкий и хитрый слуга, который использует дар речи и смекалку. Однако у Перро животные редко выступают самостоятельными персонажами с развёрнутой портретной характеристикой; их описание минималистично и функционально. Например, о внешности волка читатель знает только то, что у него «большие глаза», «большие уши» и «большие зубы», то есть те детали, которые важны для нарастания конфликта и достижения кульминации в диалоге с Красной шапочкой, а не для создания конкретного образа. Взаимодействие животных с человеком у Перро строится на предостережениях об опасностях и необходимости соблюдения моральных норм, а превращения людей в животных (например, «перевоплощение» в сказке «Ослиная шкура») выступают скорее как наказание или проклятие, нежели проявление гармоничной связи с природой.

В отличие от Перро, мадам д'Онуа обладает близким к пантеизму мировоззрением, согласно которому природа одушевлена и проникнута божественным началом. В ее сказках тема природы занимает центральное место, а анималистические образы играют важную роль, становясь полноценными участниками событий. Животные у д'Онуа обладают сложными характерами, проявляют преданность, мудрость («Белая кошка») и даже магические способности. Превращения людей в животных (и наоборот) происходят гораздо чаще и легче, чем у Ш. Перро (например, в таких сказках как «Лесная лань», «Зелёный змей»). Важно отметить, что в сказках мадам д'Онуа животное почти всегда – заколдованный человек,

чаще высокого происхождения, и потому его описание сопровождается пышным портретом. Так король, превращённый злой феей в барана, в сказке «Барашек» описывается следующим образом: «...на просторной поляне, окруженной рощами, огромного белоснежного барана с позолоченными рогами, с цветочной гирляндой на шее и нитями из небывало крупных жемчужин на копытах. На груди у него висело несколько алмазных ожерелий, а лежал он на померанцевых цветах» [34]. Следовательно, у д'Онуа границы между человеком и животным часто размыты, поэтому в её произведениях присутствует ощущение единства всего живого, напоминая о неразрывной связи человека с природой.

Можно сказать, что Марсель Эме синтезирует в своем творчестве традиции обоих авторов. С одной стороны, он так же, как и Перро, наделяет своих животных конкретными, иногда традиционными характеристиками, такими как хитрость, ловкость, лень и др. Так, селезень чаще всего рационален и рассудителен («Баран», «Кот»), петух горделив и тщеславен («Черный петушок», «Кот»), свинья завистлива и высокомерна («Коровы», «Павлин»). Одновременно с этим М. Эме, подобно д'Онуа, наделяет некоторых героев красочным портретом. Однако красота у него не служит эстетике, а, напротив, способствует воплощению и «оформлению» того качества, которое несет в себе персонаж, чаще всего это гордыня и тщеславие. В качестве примера можно рассмотреть сказку «Черный петушок», в которой герой, вынесенный в заглавие, обладает довольно подробным описанием относительно других персонажей: «в его золотистом глазу мерцал злобный огонёк», он раздувает «своё пушистое жабо», на голове у него «яркое красное пятнышко – его гребешок», а девочки хвалят его за «красивые перышки». Ещё более развёрнутый портрет героя представлен в одноименной сказке «Павлин»: «Его крылья отливали медью, сам он был синий, а длинный зеленый шлейф весь усыпан синими пятнышками с золотыми ободками» [41, с. 140]. В обоих произведениях описание персонажа становится средством обличения гордыни. К тому же, следует подчеркнуть, что само действие сказок сборников происходит на

ферме, а животные являются полноправными героями, чьи характеры раскрываются не только через поступки, но иногда и через детализированную внешность.

Исходя из анализа, можно сделать вывод, что Перро использует зооморфных персонажей как функциональные маски, наделяя их морально значимыми качествами, которые движут сюжетом. Д'Онуа, напротив, создаёт пышные, барочные портреты. Животные в её сказках являются носителями куртуазной эстетики. Это заколдованные короли, принцы и принцессы с аристократическими манерами, которые находятся в соответствующей им обстановке. Марсель Эме синтезирует обе традиции: он сохраняет традиционное «значение» персонажей-животных и одновременно даёт им развёрнутые психологизированные портреты. Однако, в отличие от предшественников, Эме помещает своих животных в реальное пространство фермы и делает их главными героями своих сказок.

2.3.3 Фантастические места в сказках Перро, д'Онуа и Эме

Ранее нами уже было упомянуто несколько топосов, связанных с пространственной организацией сказок Перро, д'Онуа и Эме (лес, замок и королевства, ферма). Следует подробнее остановиться на этом параметре сравнения, так как пространство произведения является «совершенно необходимым композиционным элементом» [13]. Как писал М. М. Бахтин, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [3]. Так пространство формирует сюжет, характеры и саму жанровую специфику произведения.

В сказках Шарля Перро можно выделить два ключевых локуса, так или иначе присутствующих во всех его сказках, – лес и замок. Лес у сказочника выступает тем пространством, где герой подстерегают опасности, справляясь к которым он должен пройти испытания, следуя законам разума и осторожности («Красная шапочка») или хитрости и изворотливости («Мальчик-с-пальчик»). Только, если в «Красной шапочке»

опасность хоть и встречается в лесу, но она концентрировано предстает в образе волка. В «Мальчике-с-пальчик» же лес сам по себе становится враждебной для героев средой, где спасает их только хитрость (камешки, оставленные на тропинке). В сказке «Спящая красавица» основное действие разворачивается в замке, однако лес присутствует как непроходимая граница, отделяющая «спящий» мир от внешнего. Замок (королевский двор) у Перро – пространство, где также происходит трансформация героя. Это место чуда и одновременно испытания, которое нужно пройти, чтобы обрести счастье. В таких сказках, как «Золушка» и «Кот в сапогах» замок становится неким социальным лифтом. В «Мальчике-с-пальчик» замок людоеда становится местом испытания храбрости и находчивости, в сказке «Рике с хохолком» – интеллектуального и морального воспитания. В итоге, пространство у Перро служит проверкой характера героев. Оно сконструировано как серия последовательных ступеней, по которым герой должен подняться, чтобы обрести новую идентичность.

Если у Перро эти места, при всей их значимости, остаются достаточно обобщёнными и не детализированными, то мадам д'Онуа, напротив, создаёт развёрнутые, эстетизированные описания волшебных локусов. Исследователи отмечают, что обилие роскоши в описании окружающего героев мира связано с «логикой видимости и показной роскоши» эпохи, а контраст между темными и светлыми локациями устроен по принципу театральных декораций [47, с. 248–267]. Пространство в сказках д'Онуа постоянно расширяется, поэтому можно говорить о его разнообразии. Герои странствуют, «пересекая леса, равнины, холмы и долины». Так важную роль с в организации пространства в тексте играют сады и леса. Эти места находят отражение в традиции галантного романа и его пасторальной образности. Однако у д'Онуа природа не всегда является убежищем. Непроходимые леса служат местом изгнания (например, в сказке «Прелестница и Персинет» злая мачеха приказывает отвезти принцессу Прелестницу «в огромный лес, куда и зайти-то страшно – столько там было львов, медведей, тигров и волков»), а прекрасные сады могут скрывать в

себе угрозу, как, например, манящий сад с волшебными плодами в сказке «Желтый Карлик». К горизонтальным перемещениям добавляется вертикальное измерение, чаще всего это башни и подземелья дворца. Их величие всегда описывается в мельчайших подробностях. Так у таинственного замка Белой Кошки в одноименной сказке «ворота были из чистого золота и украшены карбункулами», а «стены были из прозрачного фарфора». Тем не менее, при всей своей красоте эти дворцы часто оказываются местом заточения, но такие замкнутые пространства обычно проницаемы, например, в «Синей птице» принцесса переговаривается через «комнату Эха», в «Принцессе Веснянке» узница проделывает отверстие в стене. Одновременно д'Онуа насыщает пространство литературными отсылками, например, сцена в погребе герцогини Ворчуни напоминает подвал Синей бороды Ш. Перро. Кроме того, писательница создает не только сказочные пространства, которые служат движущим элементом сюжета, но и отдельные утопические миры. Её «Остров Отрады» из одноимённой вставной сказки – идеальный мир, созданный для размышлений о счастье, любви и иллюзорности власти. Таким образом, художественный мир сказок М.-К. д'Онуа динамичен. С одной стороны, он подчиняется правилам сказочного жанра, но в то же время – следует авторской мысли расширения пространства, создавая многомерную художественную действительность.

Марсель Эме в своих сказках меняет саму природу фантастического. Чудесное пространство у него возникает там, где фантазия и игра героев преобразуют обыденную реальность. В сказке «Задача» даже реальный общинный лес, куда животные отправляются пересчитывать деревья, превращается в пространство коллективного познания. Здесь действуют не абстрактные математические формулы, а практическое знание, добытое совместным трудом. Самым ярким примером необычного пространства является остров в сказке «Лебеди», где происходит «сбор бездомных детей». Чтобы попасть туда, необходимо перейти дорогу (символический переход в другой мир). Кроме того, попасть на сбор можно только в строго

определённое время: «там надо быть не позже полудня». Указание пространственного и временного рубежа сближает остров в произведении Эме с классическими сказочными «иными мирами», куда вход открыт лишь в сакральный час. Здесь царит строгий, но справедливый порядок, согласно которому лебеди выполняют роль своеобразной «службы опеки», а взрослые животные по очереди выбирают себе приёмных детей. Остров становится местом, где исполняется главная мечта ребёнка – обрести любящую семью. Это придаёт ему черты утопического рая. Однако, в отличие от классических сказок, этот «рай» у Эме двойственен. С одной стороны, он идиличен по своему замыслу, с другой – это строго регламентированный порядок, напоминающий бюрократическую процедуру, который для Дельфины и Маринетты становится ловушкой, и они вынуждены бежать из этого идеального мира. Спасая девочек, старый глухой лебедь жертвует собой, а его предсмертное пение завораживает родителей. Эме иронизирует над самой идеей утопии, так как любая идиллия, претендующая на всеобщее благо, подавляет волю и не может удовлетворить потребности каждого.

Таким образом, анализ художественного пространства сказок Ш. Перро, М.-К. д’Онуа и М. Эме позволяет проследить, как менялась его роль в зависимости от замысла автора. У Шарля Перро в сказках пространство организовано как этапы испытаний героев с целью извлечения урока или смены статуса. Мари-Катрин д’Онуа, сохраняя традиционные мотивы испытания, превращает свой сказочный мир в эстетически насыщенное пространство, где богатство декораций отражает аристократическую культуру, а фантастические места постоянно расширяются. У Марселя Эме фантастические места становятся объектом игры и воображения героев, зачастую подвергаясь иронии.

Вывод по главе 2

Проведённый во второй главе анализ показывает, что Марсель Эме, соблюдая традиционный сказочный канон (условный хронотоп, чудесные превращения, говорящих животных), перестраивает внутреннюю логику

жанра. У предшественников сказка служила провозглашению устойчивых моральных истин и включала в себя эстетизированную галантную игру. У М. Эме она превращается в пространство иронического эксперимента.

На идеологическом уровне это проявляется в изменении смысла ключевых мотивов. Нарушенное слово у д'Онуа несёт сакральный характер и влечёт неотвратимую гибель; у Эме наказание наступает вследствие гордыни и самообмана, а финал сопровождается парадоксальным выводом. Тема притворной доброты раскрывается не через сознательный обман, а самообман. Открыто выраженная Поучительность в сказках Эме становится имплицитной. Урок извлекается из самой парадоксальной структуры происходящего, а иронический рассказчик не комментирует события, оставляя читателю свободу интерпретации.

Анализ поэтики показал, что волшебные предметы в современной сказке перестают быть дарами фей или трофеями, добытыми в опасных странствиях. Их магическая сила проистекает из коллективной игры, воображения и согласия персонажей считать обыденное необычным. Точно так же анималистические образы у Эме обретают психологическую глубину и помещаются в реальное пространство фермы. Они сохраняют традиционные «значения» (хитрость лисы, гордыня петуха, завистливость свиньи), но не сводятся к ним. Фантастические локусы теряют черты сакрального или куртуазного пространства и становятся декорациями для игры, в которой правила условны, а любая попытка построить идеальный порядок оборачивается бюрократическим абсурдом.

Таким образом, Эме, хотя и в некоторой степени продолжает традиции Перро и д'Онуа, переводит сказку на новый уровень интерпретаций. На смену сакральности слова приходит парадокс, открытой дидактике – ирония, а волшебство заменяется коллективной фантазией. Такие изменения на разных уровнях жанра позволяют определить его сказочный цикл как «антисказку» – современную художественную стратегию, которая, сохраняя память о каноне, обновляет жанр изнутри и открывает новые возможности для литературной игры в XX веке.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Традиционно в процессе изучения литературы в школьном образовании анализ произведения строится на выявлении его тематического и идейного содержания, а также на знакомстве с его сюжетно-композиционными особенностями. Также ключевую роль играет рассмотрение художественного своеобразия произведения: стиля автора и используемых выразительных средств. Кроме того, анализ предполагает изучение историко-культурного контекста. Однако такой подход не всегда способен заинтересовать ребёнка и позволить углубиться в произведения, так как в данном случае ученик действует «по образцу». Преобладание репродуктивных форм работы, где учащимся предлагаются готовые схемы анализа, препятствует формированию исследовательских компетенций и ограничивает их самостоятельную интерпретационную деятельность.

Для решения этой проблемы необходима разработка и внедрение интерактивных и исследовательских методик преподавания литературы, способных перенести акцент с пассивного усвоения на активное сотворчество. Разработанное нами внеклассное мероприятие направлено на то, чтобы решить эту задачу, сочетая теоретическое исследование с игровой практикой, что позволит закрепить знания в интересной для учащихся форме.

Прежде чем перейти к описанию методики разработанного конспекта, необходимо рассмотреть теоретические основы, на которых он построен.

В психолого-педагогической науке игровая деятельность рассматривается как важнейший инструмент развития. Л. С. Выготский утверждал, что «игра ребенка – не есть простое воспоминание о пережитом, но творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой действительности» [6, с. 23.]. Эта идея лежит в основе создания коллективного повествования в игре.

Жиндеева Е. А. и Николаева Е. А. в своем исследовании «Геймификация процесса изучения теории литературы в средней школе» (2025), отмечают, что «игровые технологии выступают как гибкий инструментарий, позволяющий воздействовать на мотивационную и когнитивную сферу школьников, что способствует выработке устойчивого интереса к литературе со стороны обучающихся и повышает усвоение необходимого теоретического минимума» [11].

В данном контексте второй час внеклассного мероприятия представляет собой игру с адаптивным сюжетом, построенную по принципу разветвленного повествования (branching narrative), которую можно отнести к разновидностям квеста. В зарубежной педагогической литературе под branching narrative понимается «специфическая форма интерактивной литературы, которая позволяет читателю участвовать в истории, принимая решения, влияющие на ее исход» [45]. В отличие от линейного повествования, где события разворачиваются по заранее заданной траектории, игра с адаптивным сюжетом представляет собой «нелинейный гипертекст в рамках вымышленного разветвлённого нарратива» [45].

В случае игры с адаптивным сюжетом «творческая переработка», о которой писал Выготский, осуществляется коллективно. Класс совместно выбирает, как поступить герою, какие риски принять, а от каких уклониться. По сути, учащиеся оказываются перед необходимостью «прожить» историю вместе с героем, понимая, что каждое решение имеет последствия.

Важно подчеркнуть, что адаптивный сюжет как феномен неразрывно связан с эстетикой постмодернизма. Именно в постмодернистской литературе читатель впервые был представлен как соавтор текста, получивший право влиять на ход повествования. Наиболее яркими примерами здесь служат «Игра в классики» Хулио Кортасара, где автор в предисловии предлагает читателю самому выбрать порядок чтения глав, гипертекстовые романы Милорада Павича («Хазарский словарь»), а также проекты Бориса Акунина и Дмитрия Быкова, ориентированные на интерактивное взаимодействие с читателем. Такие литературные

эксперименты создали культурную и жанровую почву, на которой выросла и современная образовательная игра с адаптивным сюжетом.

Конструирование игры с адаптивным сюжетом подчиняется определённым принципам, которые необходимо учитывать при разработке сценария. Прежде всего, следует определить узловые точки выбора (branching points), то есть моменты повествования, в которых персонаж оказывается перед необходимостью принять то или иное решение. Каждый из предлагаемых вариантов должен вести к качественно иному фрагменту текста. Как отмечено в исследовании Хайрова, Шабалиной и Катаева, «каждому видимому и невидимому объекту игрового мира назначаются триггеры в соответствии с построенным пространством знаний», а механизм динамического контентного согласования «основан на активации предопределённых игровых событий в зависимости от выбранного игроком развития игрового сюжета» [35].

Следующее, на что нужно обратить внимание, – нелинейность и вариативность повествования. Сценарий должен предусматривать несколько возможных путей развития событий, которые в определённых сюжетных точках могут сходиться (принцип «конвергенции ветвей»), сохраняя при этом ощущение свободы выбора и нелинейности для участников. Это позволяет управлять сложностью игры, не допуская так называемого «комбинаторного взрыва», то есть экспоненциального роста количества возможных вариантов, который сделал бы невозможным ручное прописывание всех путей.

Наконец, ещё одним немаловажным фактором является осмысленность выборов. Решения, принимаемые учащимися, не должны быть случайными или очевидными. Каждое решение должно быть для игрока значимым, а его последствия – предсказуемыми в общих чертах и неожиданными в деталях. В контексте школьного урока выборы, совершаемые классом, должны требовать от учащихся опоры на знания, понимание особенностей авторского стиля или умение прогнозировать поведение персонажа, другими словами, быть дидактически нагруженными.

Всё в совокупности создаёт так называемый «эффект присутствия» и порождает личностную вовлечённость, которая в традиционных формах анализа текста достигается с гораздо большим трудом.

Необходимо подчеркнуть, что жанр сказки полностью соответствует формату игры с адаптивным сюжетом. Сказочное повествование обладает чертами, которые легко ложатся в основу текстового квеста (разветвлённая структура; архетипические персонажи; устойчивые мотивы (путешествие, испытание, поиск, возвращение); наличие запретов и их нарушений; бинарные оппозиции и так далее). Так сказка становится наиболее подходящим материалом для моделирования ситуации выбора. Именно поэтому в основу разработанной нами игры положен именно сказочный сюжет, а в качестве литературной модели использованы сказки Марселя Эме, которые сами по себе строятся на игре, фантазии и неожиданных поворотах.

Первый час мероприятия (40 минут) построен как урок-исследование с элементами групповой работы и фронтальной беседы. Учитель начинает с краткого введения, в котором сообщает биографические сведения о трёх авторах, но не называет особенности их сказок. Затем на слайд поочередно будут выводиться короткие фрагменты из сказок Шарля Перро, Мари-Катрин д'Онуа и Марселя Эме для выявления особенностей каждого автора. Фрагменты предварительно сгруппированы по четырём темам: герои, пространство, волшебство, мораль.

Первый, третий и четвертый аспекты сравнения (герои, волшебство, мораль) включает в себя фрагменты текста сказок разных авторов. По каждому фрагменту учитель задаёт наводящие вопросы, которые направляют учащихся на самостоятельное выявление признаков. Также учащиеся, опираясь на уже известные им сказки Перро («Золушка», «Красная шапочка», «Кот в сапогах»), высказывают предположения, сравнивают отрывки и постепенно заполняют рабочий лист.

Второй аспект сравнения строится на группах иллюстраций, отражающих пространство в сказках того или иного автора. Так как на

предыдущем этапе ученики узнали о героях сказок, на данном этапе группы картинок не подписываются. Задача учеников определить, какому автору какая группа иллюстраций соответствует. Учащиеся описывают картинку, сравнивают, делают выводы, которые фиксируются в рабочем листе.

В конце первого часа учащиеся в монологическом ответе обобщают различия сказок и самостоятельно делают вывод, опираясь на заполненный рабочий лист.

Второй час мероприятия представляет собой коллективную игру-квест «Конструктор сказки», построенную по принципу повествования с разветвлениями. Главная цель – в интерактивной форме закрепить ключевые особенности сказок Марселя Эме.

Сюжет игры завязан желанием летать одного из героев на выбор (свинья, баран или кролик), который, осуществив свою мечту, отправляется на поиски «вкусных» полей. Каждый персонаж наделён определёнными чертами характера, которые влияют на принятие решений и на развитие сюжета.

Методически игра выстроена как последовательность узловых точек выбора, на каждой из которых класс голосует за дальнейшее действие героя. Важно, что последствия выбора отражаются в тексте, соответствующем принятому решению, который появляется на экране.

В структуру игры встроены метапредметные задания, которые возникают как естественные препятствия в сюжете. Задания по географии (определение востока по солнцу), биологии (классификация животных), литературе (русская народная сказка), математике (расчёт времени перелёта), русскому языку (объяснение смысла пословицы) и логике (подсчёт гнилых досок) интегрированы в игровое действие таким образом, что их выполнение становится условием продвижения героя. Такой подход соответствует принципу контекстного обучения.

Завершается мероприятие рефлексией, построенной в форме выбора образа, характеризующего настроение.

Ниже представлен сценарий внеклассного мероприятия «Сказочные миры Ш. Перро, М.-К. д’Онуа и М. Эме» (Таблица «Сценарий внеклассного мероприятия»).

Оборудование:

1. Презентация по теме.
2. Мультимедийный комплекс.
3. Рабочий лист.

Таблица «Сценарий внеклассного мероприятия»

Класс	5
Место урока (по тематическому планированию ФРП)	Раздел 7. Зарубежная литература. Зарубежная сказочная проза
Тема урока	«Сказочные миры Ш. Перро, М.-К. д’Онуа и М. Эме»
Планируемые результаты (по ФРП):	
<i>Личностные:</i> ориентация на моральные ценности и нормы в ситуациях нравственного выбора с оценкой поведения и поступков персонажей литературных произведений; восприимчивость к разным видам искусства, традициям и творчеству своего и других народов, понимание эмоционального воздействия искусства, в том числе изучаемых литературных произведений; осознание важности художественной литературы и культуры как средства коммуникации и самовыражения; умение осознавать эмоциональное состояние себя и других людей, сформированность навыка рефлексии, признание своего права на ошибку и такого же права другого человека с оценкой поступков литературных героев.	
<i>Предметные:</i> владеть элементарными умениями воспринимать, анализировать, интерпретировать и оценивать прочитанные произведения: характеризовать героев-персонажей, давать их сравнительные характеристики; выявлять элементарные особенности языка художественного произведения; сопоставлять темы и сюжеты произведений, образы персонажей; участвовать в беседе и диалоге о прочитанном произведении, подбирать аргументы для оценки прочитанного; создавать устные высказывания объемом не менее 70 слов; овладение умением сопоставлять произведения, их фрагменты (с учетом внутритекстовых и межтекстовых связей), образы персонажей, литературные явления и факты, сюжеты разных литературных произведений, приемы, эпизоды текста.	

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

<i>Метапредметные:</i> выявлять и характеризовать существенные признаки объектов (художественных и учебных текстов, литературных героев и других) и явлений (литературных направлений, этапов историко-литературного процесса); устанавливать основания для их обобщения и сравнения, определять критерии проводимого анализа; выявлять причинно-следственные связи при изучении литературных явлений и процессов; формулировать выводы с использованием дедуктивных и индуктивных умозаключений, умозаключений по аналогии; воспринимать и формулировать суждения, выражать эмоции в соответствии с

условиями и целями общения; выражать себя (свою точку зрения) в устных текстах; ориентироваться в различных подходах принятия решений (индивидуальное, принятие решения в группе, принятие решений группой); учитывать контекст и предвидеть трудности, которые могут возникнуть при решении учебной задачи, адаптировать решение к меняющимся обстоятельствам; развивать способность различать и называть собственные эмоции.	
Этап	Содержание
1 час (теоретическая часть)	
Орг. момент	Ребята, представьте: вы открываете книгу со сказками. В одной из них волшебство творит фея с палочкой. В другой – говорящая кошка в жемчугах помогает принцу, а потом превращается в прекрасную принцессу. А в третьей – обычная курица превращается в слона, потому что сильно вжилась в роль. Как вы думаете, эти сказки написал один автор или разные? Конечно, разные. Я предлагаю в этом разобраться. Готовы? Тогда начнем.
Введение в теоретическую часть	Сегодня мы с вами окунемся в волшебный мир сказки и познакомимся с тремя французскими сказочниками, у каждого из которых свой сказочный мир. Самым известным сказочником XVII века во Франции был Шарль Перро. Какие сказки Шарля Перро вы читали, с какими уже знакомы? Молодцы! Шарль Перро жил во Франции в XVII веке, был членом Французской академии. Самым известным его сборником сказок являются «Сказки матушки Гусыни». Также Шарль Перро был одним из первых, кто начал записывать народные сказки и превращать их в литературные. А знаете ли вы, что ещё до Перро сказки начала записывать ещё один автор – Мари-Катрин д’Онуа? Она родилась в аристократической семье, была графиней. Мадам д’Онуа вращалась в литературных салонах, то есть местах, где собиралось аристократическое общество. Они обсуждали искусство, придумывали изысканные истории. Она написала сборник «Сказки фей». Именно мадам д’Онуа придумала само название «сказки фей». А третий автор, Марсель Эме, жил уже в XX веке. Он родился в бедной семье, детство провёл в деревне у деда и дяди. Марсель Эме стал известным писателем, написал много романов и рассказов для взрослых. А для детей он создал сборник «Сказки кота Мурлыки», в котором собраны сказки про двух девочек, живущих на ферме, и их друзей-животных.

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Сегодня мы по отрывкам из их сказок сами догадаемся, чем же отличаются эти три автора. У каждого из вас на парте – рабочий лист. Мы будем вместе его заполнять и записывать свои выводы.
Аспект сравнения 1. Герои Шарль Перро	Я предлагаю начать с главных действующих лиц сказок, без них не получится никакая история. Посмотрите на экран. Перед вами фрагмент из сказки. Давайте прочитаем его <i>«Жила когда-то в одной деревне девочка, до того хорошенькая, что другой такой не было на свете; мать без памяти любила ее, а еще больше любила ее бабушка.»</i>

	Кто-то догадался, что это за сказка и кто её автор? (<i>«Красная шапочка»</i>) Всё верно! Кто герои этой сказки? К какому сословию они принадлежат? (<i>герои – простые люди, скорее всего крестьяне</i>) Вспомните другие сказки Ш. Перро. Везде ли герои – простые крестьяне? Приведите примеры. Всё верно! Мы видим, что в сказках Перро встречаются как принцы и принцессы, так и обычные сельские жители, а также феи. Связано это с тем, что сказочник брал сюжеты из народных сказок, которые рассказывали простые люди, но, так как Перро сам относился к высшему сословию, он брал добавлял в свои сказки благородных персонажей, чтобы его сказки были близки аристократической публике. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «герои» рядом с Ш. Перро: «разные сословия – крестьяне и принцы с принцессами, а также феи»
М.-К. д'Онуа	Итак, следующий фрагмент из сказки «Желтый карлик» М.-К. д'Онуа <i>«Жила когда-то королева. У неё была дочь, прекраснейшая на свете. Она упивалась своей расцветающей прелестью и возгордилась так, что стала всех презирать. Королева нарекла её Красавицей».</i> Сказка «Белая кошка»: <i>«Белая кошка была необычайно красива: шерсть белая как снег, на шее жемчужное ожерелье. Она говорила изящно, как настоящая принцесса, и жила в роскошном замке»</i> Сказка «Желтый карлик»: <i>«Едва они прибыли на место, фея вернула королю зрение, не вернув, однако, свободы, и, с помощью колдовства обретя красоту и очарование, в которых ей отказала природа, явилась перед королем в образе прелестной нимфы»</i> Кто здесь действующие лица? Как вы можете описать их? Почему кошка носит жемчужное ожерелье и говорит изящно? Как вы думаете, кем она была на самом деле? Встречаются ли в этом отрывке простые люди – крестьяне, слуги, ремесленники? Почему, на ваш взгляд, автор их не показывает? Вспомните, я говорила в начале урока, для какой аудитории д'Онуа писала свои сказки. Почему её герои только высшего сословия? В отрывке показаны королева и принцесса, животные и фея. Простых людей здесь нет. Д'Онуа писала для аристократических салонов, её читатели – люди из высшего общества, как и она сама. Они хотели читать о себе, о своём круге, поэтому в её сказках нет людей простых людей.

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Даже если в начале сказки кто-то кажется простым, в конце обязательно оказывается, что он благородного происхождения Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «герои» рядом с мадам д'Онуа: «герои из высшего сословия, заколдованные животные и феи»
М. Эме	Перед вами фрагмент сказки М. Эме «Кот». Прочитаем его. <i>«Вечером того же дня, самого жаркого в их жизни, Дельфина, Маринетта, родители и все животные фермы собрались на дворе в кружок. В середине, на табурете, восседал кот Альфонс. Он не спеша принялся умываться и пятьдесят раз подряд провел лапкой</i>

	за ухом. На следующее утро, после двадцати пяти дней засухи, хлынул дождь, который принес прохладу и людям, и животным». Опишите, кто является героями этого отрывка. Чем они занимаются, откуда они? Встречаются ли здесь принцы, короли, феи? Почему, как вы думаете, Марсель Эме выбрал именно таких персонажей? Герои – девочки Дельфина и Маринетта, родители и животные. Они живут на ферме, это обычная крестьянская семья. Нет ни королей, ни принцесс. Марсель Эме вырос в деревне, хорошо знал крестьянскую жизнь. Он считал, что сказка может быть не только во дворцах, но и на обычной ферме. Его герои – это самые обычные люди, а их друзья – домашние животные, у которых есть свой характер. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «герои» рядом с мадам М. Эме: «обычные люди и животные»
Аспект сравнения 2. Пространство	Итак, мы с вами выяснили, какие герои встречаются в сказках Ш. Перро, М-К. д’Онуа и М. Эме. Теперь ваша задача определить, где происходит действие, что окружает героев, что им соответствует. На экране вы видите картинки с местами, которые чаще всего встречаются в сказках наших авторов. Попробуйте, опираясь на героев, которых мы записали, соотнести автора с той картинкой, на которой изображено пространство, больше всего соответствующее героям. Группа картинок 1. (Шарль Перро)  

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Группа картинок 2. (М.-К. д’Онуа)   Группа картинок 3. (Марсель Эме)
--	---

	 По каким признакам вы это поняли? Ш. Перро: на картинке густой, тёмный лес. Настроение тревожное, страшное. У Перро лес – место опасности и испытания. Герои должны проявить смекалку, чтобы выбраться А что происходит с героями, когда они попадают в замок? Например, в «Золушке», или «Спящей красавице», или в «Синей бороде»? В замке они тоже проходят испытания или получают награду. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «пространство» рядом с Ш. Перро: «лес и замок – места испытаний героев» М-К д'Онуа: дворец, лес, горы, поля. Героев много, они путешествуют, переходят из одного места в другое. Чем отличается замок у Шарля Перро от дворца мадам д'Онуа? Дворец очень красивый, всё блестит, стены золотые, везде драгоценности. Он похож на сказочную декорацию Как вы думаете, почему у д'Онуа так много разных мест и почему они такие роскошные? Мари-Катрин д'Онуа важна прежде всего красота, эстетика. Её читатели хотели любоваться роскошью, представлять себя в таких интерьерах. Поэтому д'Онуа описывает дворцы очень подробно, как театральные декорации. Пространство у неё постоянно расширяется: герои путешествуют из леса во дворец, из дворца в башню, из башни в подземелье. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «пространство» рядом с мадам д'Онуа: «роскошные дворцы, расширенное пространство» М. Эме: обычная ферма: дом, двор с курами, коровник. Рядом протекает ручей, виднеется лес, зелёное поле. Место спокойное, деревенское. Почему, по-вашему, он выбрал ферму и её окрестности, а не замок и не дворец?
--	--

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Его герои – обычные девочки, и живут они там, где живут настоящие дети, – не во дворцах, а на ферме, в окружении леса, полей и ручьёв. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «пространство» рядом с М. Эме: «ферма, деревенская местность»
Аспект сравнения 3. Волшебство Ш. Перро	Мы уже определили героев и место действия. Но какая сказка без волшебства? Вспомните, как у Перро проявляется волшебство? Например, в «Золушке». Кто совершает волшебство? С помощью какого предмета? Что именно превращается? Какие обычные вещи становятся необычными? Давайте прочитаем фрагмент и сделаем вывод

	<i>«Фея взяла волшебную палочку, дотронулась до тыквы – и тыква превратилась в золоченую карету. Потом дотронулась до мышей – они стали красивыми лошадьми».</i> Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «волшебство» рядом с Ш. Перро: «фея с волшебной палочкой, но превращаются бытовые предметы»
М.-К. д'Онуа	Прочитаем фрагмент следующей сказки «Апельсиновой дерево и пчела» д'Онуа <i>«Фея подарила принцессе маленькое кольцо. "Если повернёшь его три раза, оно перенесёт тебя в мой замок, где бы ты ни была"».</i> Какой предмет волшебный? Кто его дарит? Чем это волшебство отличается от превращения у Перро? Волшебное кольцо дарит фея. Вещь изначально волшебная и не бытовая. Д'Онуа использует драгоценности, чтобы подчеркнуть изысканность своей аристократической сказки. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «волшебство» рядом с мадам д'Онуа: «фея, но предметы изначально волшебные»
М. Эме	Как вы думаете, а как у Марселя Эме может проявляться волшебство? Ведь там нет фей и волшебных предметов (<i>варианты детей</i>) Посмотрите на фрагмент из сказки «Слон»: <i>«Маринетте затея понравилась, и она тут же сообразила, что из кухни выйдет отличный ковчег. А уж в тварях недостатка не будет. Сестры сбегали в конюшню, в хлев, на птичий двор и позвали на кухню вола, корову, лошадь, барана, петуха и курицу. Почти все животные охотно приняли предложение. ...</i> <i>Но очень скоро животным стало страшиновато. Даже те, кто знал, что все это понарошку, встревожились и засомневались: уж очень не похоже было на игру».</i> <i>«Белая курочка, которая играла роль слона, так вошла в свою роль, что... у неё теперь есть хобот, длинные уши, четыре гигантские ноги и толстая, чёрная, вся в складках кожа, на которой осталось несколько белых пёрышек»</i> Есть ли здесь фея или палочка? Что творит чудо? Из чего рождается волшебство? Почему Эме не нужны феи?

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Волшебство рождается из фантазии и коллективной игры. У Эме чудеса могут быть в повседневности. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «волшебство» рядом с М. Эме: «коллективная фантазия и игра, чудо из повседневности»
Аспект сравнения 4. Мораль Ш. Перро	У нас осталась последняя строка «Мораль». Давайте посмотрим, к чему приводят нас авторы в сказках и как они это выражают. Обратимся к морали в сказке Ш. Перро «Красная шапочка» <i>Детушкам маленьким не без причин</i> <i>(А уж особенно девицам,</i> <i>Красавицам и баловницам),</i> <i>В пути встречая всяческих мужчин,</i> <i>Нельзя речей коварных слушать, –</i>

	<i>Иначе волк их может скушать...</i> Какую форму имеет это поучение? В какой части сказки оно находится? Кому адресована эта мораль? Чему она учит? Как вы думаете, почему Перро добавлял такие стихотворные концовки к своим сказкам? Это прямое поучение в стихотворной форме, оно находится в конце сказки. Мораль адресована детям – особенно девочкам. Она учит не слушать лстивые, коварные речи незнакомцев, потому что за ними может скрываться опасность. Перро добавлял такие морали, чтобы воспитывать детей, показывать им, как нужно поступать. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «мораль» рядом с Ш. Перро: «прямая мораль в стихах в конце сказки»
М.-К. д’Онуа	Теперь посмотрим, как звучит мораль у мадам д’Онуа в сказке «Синяя птица» <i>«Краплёна злая брак стремилась навязать Премилу и весьма неосторожно О том не думала, что обрекла страдать С ним вместе и себя – ведь как не знать, Что без любви блаженство невозможно!..»</i> Чем эта мораль похожа на наставления Ш. Перро? А чем отличается? Как вы думаете, для какой аудитории написана эта мораль – для детей или для взрослых? Почему? Это прямое поучение в стихах, как у Перро, однако здесь больше подробностей из самой сказки. Она как бы подводит итог всему повествованию. Мораль говорит, что брак без любви ведёт к страданиям. Эта тема ближе взрослым, чем детям. Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «мораль» рядом с мадам д’Онуа: «прямая в стихах, которая подводит итог сюжета. Больше направлена на взрослых»

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

М. Эме	У нас осталась сказка XX века Марселя Эме «Волк». Давайте посмотрим, отличается ли его мораль от предыдущих авторов. Кратко, что происходило до этого. Девочки Дельфина и Маринетта впустили волка в дом, пожалели его, потому что он пообещал им, что исправился. Волк играл с ними, рассказывал истории, но в конце концов не сдержался и проглотил девочек. Родители вернулись, вспороли волку брюхо, девочки вылезли целые и невредимые. <i>«Девочки плакали, потому что волку было больно, но он, сдерживая слёзы, говорил:</i> <i>«Ничего-ничего, девочки, так мне и надо, я не заслужил вашей жалости. Клянусь вам, никогда больше я соблазну не поддамся. И вообще теперь я, как только увижу детей, сразу буду убегать от греха подальше».</i>
--------	---

	<i>Похоже, волк своё слово сдержал. Во всяком случае, с тех пор, как приключилась эта история с Дельфиной и Маринеттой, никто больше не слышал, чтобы он съел какую-нибудь маленькую девочку».</i> Чем отличается такой финал от предыдущих? Как автор к отношению к обещанию, верит ли он ему? (фраза «похоже, волк своё слово сдержал» с лёгкой иронией)? Какой вывод может сделать для себя читатель? Кто должен извлечь урок – сам волк или дети, которые его слушают? Почему Марсель Эме не добавил в конец сказки стихи с нравоучением, как Перро или д’Онуа? Автор прямо ничему не учит. Он просто рассказывает, что случилось: волк дал обещание, потом, кажется, его сдержал. Но вывод остаётся за читателем. Волку хочется верить, но читатель помнит, что волк уже дважды обманывал девочек. Фраза «похоже, сдержал» звучит не совсем уверенно. Автор как будто сомневается, но не хочет разочаровывать читателя. Урок могут извлечь и волк, и девочки, и читатель. Но автор не говорит «вы должны сделать так-то». Каждый решает сам. Эме не любил поучать. Он считал, что сказка должна быть интересной, смешной и не похожей на урок. Если читатель сам додумается, что волку нельзя верить, – хорошо. Если нет – ему всё равно было весело. В этом главное отличие Эме от Перро и д’Онуа Давайте запишем в наш рабочий лист в строку «мораль» рядом с М. Эме: «нет прямой морали, ирония, читатель сам делает вывод»
Подведение итогов	Посмотрите на свои рабочие листы. Все строки заполнены. Давайте коротко вспомним главные отличия. Обобщите своими словами в 2-3 предложениях, чем отличаются сказки Марселя Эме от сказок Перро и д’Онуа? Используйте рабочий лист (<i>монологический ответ одного ученика</i>) Пример вывода: В отличие от Перро и д’Онуа, у Марселя Эме нет ни принцев с принцессами, ни роскошных дворцов.

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Его герои – обычные люди и животные, приключения которых происходят на ферме, в простой деревенской обстановке. Чудеса в сказке рождаются не из взмаха волшебной палочки, а из коллективной фантазии и игры. И самое главное – у Эме нет прямых нравоучений; автор не навязывает читателю готовую мораль, предоставляя ему самому сделать выводы.
2 час (игра)	
Введение в игру	Итак, мы выяснили, что у каждого сказочника свой мир. У Перро и д’Онуа волшебство возникает благодаря феям и волшебным предметам, а у Марселя Эме всё иначе. Сам Эме говорил, что его сказки – это игра. Герои не ждут, когда придёт фея, а сами творят волшебство. А раз у Эме сказка – это игра, то и мы сейчас поиграем. Представьте, что мы сами соавторы Марселя Эме. Мы будем создавать свою сказку в духе Эме: с обычными животными, фермой,

	чудесами из воображения. Но сочинять с помощью игры-квеста. Вы будете выбирать, что делать герою, куда лететь, кого встретить. От ваших решений будет зависеть, какой получится сказка. Ваши рабочие листы остаются у вас. Они будут подсказкой. Всё должно быть просто, весело и с фантазией. Готовы? Тогда начинаем игру!
Этап 1. Выбор героя	Для начала нужно выбрать, кто станет главным героем сказки. Обратите внимание, что каждый герой обладает определенными характеристиками, который ему будут либо помогать, либо мешать. Выбирайте внимательно На экране: А – Свинья (самоуверенная, обидчивая, но общительная) Начало сказки при выборе: <i>«На одной ферме, где куры клевали зерно, а коровы жевали траву, жила свинья. Она целыми днями смотрела в небо и вздыхала. Очень ей хотелось полетать. Свинья думала, что всё на свете знает лучше всех. Если её не хвалили – она ревела. Зато поговорить с ней мог кто угодно, даже рыбы. Свинья вздыхала:</i> <i>– Вот бы мне крылья – я бы всех удивила! Нашла бы самые вкусные поля в округе!»</i> Б – Баран (мечтательный, но рассеянный) Начало сказки при выборе: <i>«На одной ферме, где куры клевали зерно, а коровы жевали траву, жил баран. Он целыми днями смотрел в небо и вздыхал. Очень ему хотелось полетать. Особенно он смотрел на облака.</i> <i>– Интересно, каково это – плыть вместе с ними? – мечтал он. В придачу к мечтательности он был ужасно рассеянный – мог забыть, зачем пошёл, или засмотреться на травинку».</i> В – Кролик (ловкий, но глупый)

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Начало сказки при выборе: <i>«На одной ферме, где куры клевали зерно, а коровы жевали траву, жил кролик. Он целыми днями смотрел в небо и вздыхал. Очень ему хотелось полетать. Кролик бежал быстрее всех на ферме. Его никто не мог догнать. Но беда в том, что он сначала делал, а потом думал.</i> <i>– Я бы до самых вкусных полей долетел, а потом и до солнца! – хвастался он, хотя солнце, как мы знаем, очень далеко»</i>
Этап 2. Как взлететь?	<i>Однажды родители привезли с базара краски, картон и ещё целую кучу всякой всячины. Девочки – те, что жили на ферме, – увидели, что [герой] сидит понурый, и спрашивают:</i> <i>– Что случилось? Чего ты нос повесил?</i> <i>[Герой] вздохнул: «Летать хочется... И полей вкусных никогда не видел».</i> <i>Девочки переглянулись:</i> <i>– Ну, это мы можем устроить. Только выбирай – вот тебе три способа».</i>

	Выбор: А – сделать крылья из картона Б – нарисовать крылья – они оживут В – надуть воздушный шар А: <i>«Девочки нашли картон, нарисовали большие полосатые крылья, привязали верёвками. «Ну, примерь!» – говорят. [Герой] разбежался – и – о чудо! – оторвался от земли».</i> Б: <i>«Одна из девочек взяла кисточку, макнула в краску и нарисовала крылья прямо на [герое]. «А вдруг получится?» – прошептала она. Краски заблестели, и [герой] почувствовал, что земля под ним уходит вниз».</i> В: <i>«Девочки надули большой воздушный шар в горошек, привязали его к поясу. Шар закачался – и [герой] плавно поднялся над крышей сарая».</i>
Этап 3. Заблудился	<i>Летел [герой], летел. Внизу мелькали леса, ручейки. А вот полей нигде не было видно. «Кажется, я заблудился», – огорчился он. Тут навстречу – Воробей. Воробей сел на ветку, голову набок:</i> – Ты куда путь держишь? – К вкусным полям, – отвечает [герой]. Воробей чирикнул: – Это на востоке. Сейчас как раз утро, легко сориентируешься. Выбор: А – на солнце (верный); Б – в противоположную сторону.

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Свинья: Вариант А: <i>«Свинья сначала подумала: «Воробей, наверное, прав». Но потом самоуверенность взяла верх: «Я лучше знаю, где восток!» И повернула в другую сторону. Летела, летела – а под ней уже не поле, а болото: кочки, тина. Тут откуда ни возьмись налетел сильный ветер, и свинья, не справившись с управлением новыми крыльями, бултых в болото».</i> Вариант Б: <i>««Этот Воробей – вран, – решила свинья, – полечу наоборот». Полетела – и бултых в болото».</i> Баран: Вариант А: <i>«Баран полетел на солнце, но по пути заметил бабочку. «Ах, какая прелесть! – подумал он. – Наверное, она летит к самым красивым цветам». Свернул за бабочкой – и очутился над болотом».</i> Вариант Б: <i>«Баран задумался: «Восток, запад... Я вечно путаю». Полетел назад – и угодил прямо в болото».</i> Кролик: Вариант А: <i>«Кролик рванул на солнце, но солнце быстро поднималось. «Ага, – подумал глупый кролик, – оно уходит! Значит,</i>
--	---

	восток – за ним». И повернул догонять солнце. Догнал – только вот вместо поля под ним оказалась болото». Вариант Б: ««Воробей врёт!» – решил кролик. И полетел куда-то вбок. Через минуту он шлёпнулся прямо в болото».
Этап 4. Переправа через болото	«[Герой] плюхнулся в самую середину болота. Лапа увязла по самое колено, а из-под ног пузыри поднимаются – того и гляди, засосёт. «Ну и местечко для полёта», – подумал [герой] и принялся выбираться». Свинья (общительная) Выбор: А – найти кого-то, кто сможет помочь; Свинья громко хрюкнула: «Так, нужно вспомнить, кто из животных умеет одинаково хорошо двигаться как на земле, так и в воде. Как их там? Земноводные, кажется. Они точно знают, как через болото перебраться» а) ящерицы б) лягушки (верный) в) змеи г) рыбы Если вариант б – «Точно! Лягушки! Надо с ними пообщаться. Свинья громко крикнула: «Вы тут самые умные. Помогите перебраться – я вам потом сплетни расскажу». Лягушки с удивлением повылазили из болота. Давно никто не нарушал их спокойствия. «Ну ты даёшь! Ладно, держись за наши спины». Свинья перебралась, выполнила своё обещание и даже грязью не вымазалась» Другие (неверные) варианты: «Эх, надо было лучше про других животных узнавать. Придется самой плыть»

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Б – остаться на месте «Свинья долго сидела на кочке, ждала, пока не проплыло бревно. Ухватилась, перебралась – но вся замёрзла и чихала: «Апчихи!» А лягушки тихонько подглядывали за ней и только смеялись» Баран (фантазёр) Выбор: А – применить фантазию; «Баран закрыл глаза и начал фантазировать: – Я тот самый мальчик из сказки! Меня похитили птицы и унесли к Бабе Яге. Но сейчас я попрошу их перенести меня через болото, потому что я очень хочу на вкусные поля! Только вот надо вспомнить, что это была за сказка. Там ещё были печка и яблоня...». а) «Гуси-лебеди» (верный) б) «Курочка ряба» в) «Гадкий утенок» г) «Серая шейка» если а): «Баран радостно закричал: – «Гуси-лебеди!» И тут же, прямо из облаков, спустились две птицы. Они подхватили барана, взмахнули крыльями и перенесли через болото, аккуратно опустив на другой берег. Баран приземлился сухим и гордым.
--	---

	– Вот это фантазия работает! – сказал он, отряхиваясь. – Теперь я точно знаю, что мысли материальны!». Другой (неверный) вариант: «Баран растерялся: «Эх, не знаю я этих сказок». Полез в болото, увяз по самые уши, вылез грязный, но не расстроился: «Зато я теперь герой своего собственного болота»». Б – остаться «Баран сидел и мечтал, как он переплывёт болото на спине лебедя. Лебедь не прилетел. Пришлось плыть на бревне. Он полез в болото, увяз по самые уши, вылез грязный, но не расстроился: «Зато грязевые ванны полезны для здоровья»». Кролик (ловкий) Выбор: А – перелететь; «Кролик подпрыгнул, оттолкнулся и взлетел. «Засекайте время!» – крикнул он лягушкам. Лягушки заквакали: «Болото шириной 135 метров. Ты летишь со скоростью 15 метров в секунду. За сколько секунд перелетишь?»». а) 5 б) 7 в) 9 (верный) г) 15 если в): «Ровно через 9 секунд кролик приземлился на сухой берег. «Ловкость – моё всё!» – закричал он и даже не запыхался». Другой (неверный) вариант: «Кролик сбился со счёта, заволновался, шлёпнулся в тину, вылез грязный, но бодрый: «Ничего, я ещё и не так могу!»».
--	--

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Б – остаться «Кролик побоялся, нашёл длинную палку и перепрыгнул. Однако скорость и время полета он всё-таки не подрастал и упал прямо в болото. Весь грязный и мокрый он выбрался на берег, но гордости было выше ушей».
Этап 5. Забор с загадкой	«[Герой] вылез из болота, отряхнулся и вышел к старому забору. Забор весь покосился. Выбор: А – подойти к забору; «[Герой] всё-таки решил подойти к нему. Вдруг за забором самые вкусные поля! На заборе была надпись, почти стёршаяся: «Не зная броду – не суйся в воду». [Герой] почесал за ухом. «А, нужно объяснить пословицу», – догадался он». Верно: «Забор скрипнул, покосился ещё сильнее, и из-за него выглянула старушка с клюкой. «Молодец, – сказала она. – Иди прямо, там будет перекрёсток с указателем. Выбирай любую дорогу»». Неверно: «Старушка из-за забора вздохнула: «Эх, не знаешь русский язык». Пришлось [герою] идти куда глаза глядят. Долго кружил по лесу, пару раз наступил на собственную лапу/копыто, но в конце концов вышел к какому-то перекрёстку, сил почти не было».

	Б – пройти мимо «[Герой] прошёл мимо, долго кружил по лесу, пару раз наступил на собственную лапу/копыто, но в конце концов вышел к какому-то перекрёстку, сил почти не было».
Этап 6. Перекрёсток: Волк или Людоед?	«На перекрёстке стоял указатель с двумя стрелками. На одной написано: «К Красной Шапочке», на другой: «К Мальчику-с-пальчик». Куда пойдём?» Выбор детей: А – в сказку «Красная шапочка»; Встреча с Волком «Пошёл [герой] по тропинке и видит: под деревом сидит Волк. Грустный-грустный, уши поникли. Увидел [героя] и говорит: – Здравствуйте. У меня лапа болит. [Герой] удивился: «Ты что, есть меня не будешь?» Волк вздохнул: «Ну что вы... я теперь добрый. Знаете, про волка много чего рассказывают, но не всему надо верить. Вот меня, например, обвинили в том, будто я сначала бабушку съел, а потом Красную Шапочку. Это всё враньё! Есть бабушку, когда у меня на обед такая свеженькая девчушка? Не такой я дурак...». Тут Волк вспомнил ту девчушку, как она таяла во рту, и не удержался – несколько раз облизнулся, длинным-предлинным языком, так что страшные зубы показались».

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Выбор: а – попросить о помощи волка «[Герой] и говорит: «Слушай, Волк, а давай так – ты проводишь меня до фермы, а я всем расскажу, какой ты добрый и как ты раскаялся». Волк помялся, посмотрел на свои когти, вздохнул и согласился: «Ладно. Только про бабушку не рассказывай, а то опять смеяться будут»». б – убежать «[Герой] как кинется наутёк – запнулся, упал. Волк подошёл, помог встать, отряхнул шерсть. «Ну чего ты боишься? – сказал он. – Я таких растяп не ем». И показал короткую дорогу до фермы». в – позвать на помощь «[Герой] заверещал на весь лес: «Караул! Спасите!» Прибежали девочки с метлой. Волк испугался, спрятался за дерево, а потом сам выглянул и говорит: «Я только пообщаться хотел. Вот, провожу [героя] до фермы – только не бейте». Девочки опустили метлы». Общий текст после выбора: «Волк показал тропинку – не самую короткую, зато безопасную. «Приходи ещё, – сказал он, – я тебе историю про трёх зайцев расскажу. Они такие смешные». [Герой] поблагодарил и пошёл, но всё равно ещё долго вздрагивал, вспоминая волчьи зубы». Б – В сказку «Мальчик-с-пальчик» Встреча с Людоедом
--	--

	«Людоед сидел на пеньке, скучал. «Я никого не ем уже сто лет, – сказал он. – Надоело. Хочешь, в карты сыграем? Или в догонялки?» [Герой] опешил...» <u>Далее аналогично ветке волка</u>
Этап 7. Совет Филина	«[Герой] шёл дальше. На дубу сидел старый Филин, глазастый, важный. Увидел [героя], помолчал, потом говорит: – Знаю я короткую дорогу: через старый мост и дальше оврагом. Но мост шаткий – того и гляди провалишься. Слушайся – не слушайся, твоё дело. [Герой] задумался». Выбор: А – послушаться; «Как я уже сказал, мост непростой. В нём 19 досок. Гнилые и целые доски чередуются: сначала гнилая, потом целая, потом гнилая, потом целая... но в конце 3 гнилых доски. Сколько в мосту гнилых досок? Ответишь – скажу, где мост. Нет – лети в обход, через лес, там километров на десять дольше» Ответ: 11 Правильно: «Молодец! Целых досок остаётся восемь. Ступай по ним. Только через 18-ю переступай – она гнилая» «[Герой] осторожно ступил на мост. Раз – вторая доска, два – четвёртая... Шестнадцатую прошёл, а на восемнадцатую даже не посмотрел – обошёл краешком. Мост скрипел, вздыхал, но выдержал.

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Неправильно: «Филин вздохнул: “Эх, давай вместе. Нечётные – гнилые: 1,3,5,7,9,11,13,15,17,19 – это десять. Плюс 18-я, предпоследняя, – одиннадцать. Иди лучше в обход, длиннее, зато в целости останешься» Б – не слушаться Свинья: «Свинья фыркнула: «Мост? Да я и без моста сто дорог найду!» И полезла в чащу. Блуждала, блуждала, выбилась из сил и вернулась к Филину. «Ну что, – спросил Филин, – нагулялась?»». Баран: «Баран пошёл к мосту, но по пути засмотрелся на светлячков, оступился и упал в ручей. Вылез мокрый, злой на себя. Филин покачал головой: «Эх, рассеянный ты, баран»». Кролик: «Кролик побежал к мосту так быстро, что не заметил шаткую доску – шлёп! – прямо в грязь. Филин вздохнул: «Глупость – не порок, но с мостом надо быть поосторожнее»». Филин даёт загадку: «Как я уже сказал, мост непростой. В нём 19 досок. Гнилые и целые доски чередуются: сначала гнилая, потом целая, потом гнилая, потом целая... но в конце 3 гнилых доски. Сколько в мосту гнилых досок? Ответишь – скажу, где мост. Нет – лети в обход, через лес, там километров на десять дольше» Ответ: 11
--	--

	Правильно: <i>«Молодец! Целых досок остаётся восемь. Ступай по ним. Только через 18-ю переступай – она гнилая»</i> <i>«[Герой] осторожно ступил на мост. Раз – вторая доска, два – четвёртая... Шестнадцатую прошёл, а на восемнадцатую даже не посмотрел – обошёл краешком. Мост скрипел, вздыхал, но выдержал.</i> Неправильно: <i>«Филин вздохнул: “Эх, давай вместе. Нечётные – гнилые: 1,3,5,7,9,11,13,15,17,19 – это десять. Плюс 18-я, предпоследняя, – одиннадцать. Иди лучше в обход, длиннее, зато в целости останешься»</i>
Этап 7. Последний выбор: поля или дом?	«И вот [герой] на том берегу. Отряхнулся, огляделся. Впереди – пригорок, а за ним, говорят, те самые вкусные поля, кажется, рукой подать – за тем леском, через ручей и овражек. Трава там сочная, клевер сладкий, и никто никого не гоняет. Но сил уже почти нет. Крылья болтаются, краски смазались, да и не мешало бы поужинать. Выбор: А – попробовать долететь; Б – вернуться на ферму

Продолжение таблицы «Сценарий внеклассного мероприятия»

	Если А: <i>«[Герой] вздохнул, разбежался... Крылья – хлоп! – и сложились. Он упал... (для свиньи – в крапиву, для барана – в ручей, для кролика – в грязную лужу). Пришлось идти пешком, обдирая бока о кусты».</i> Если Б: <i>«[Герой] вздохнул ещё раз, повернулся и поплёлся к дому. «Поля, конечно, вкусные, – подумал он, – но и дома кормят. А картошка с маслом точно не хуже»».</i>
Этап 8. Финал и ироническая мораль	«К вечеру [герой] вернулся на ферму. Грязный, мокрый, уставший. Девочки выбежали навстречу: «Ну что, долетел до вкусных полей?»» Выбор: А – «Летать – это здорово, но дома лучше» <i>[Герой] опустил голову и сказал: «Летать – это здорово, но дома лучше. Тут и кормят, и подстилка мягкая, и никто в болото не толкает».</i> Б – «Больше никогда не полечу» <i>[Герой] тяжело вздохнул: «Больше никогда не полечу. Лучше буду лежать в траве и смотреть на облака снизу. Сверху они, оказывается, не такие уж вкусные</i> В – «Ещё потренируюсь – и стану чемпионом» <i>[Герой] отряхнулся и бодро сказал: «Ну ничего, завтра я сделаю новые крылья, из железа, и тогда... Девочки переглянулись и молча пошли чистить картошку</i> Вывод. Вот и сказке конец. Герой не долетел до вкусных полей, зато вернулся домой. А вкусные поля, говорят, были совсем рядом –

	просто он слишком устал, чтобы их заметить. Кто ищет – тот найдёт, но иногда лучше сначала спросить дорогу.
Подведение итогов и рефлексия	Ребята, сегодня мы с вами совершили настоящее литературное путешествие. Познакомились с тремя французскими сказочниками – Шарлем Перро, Мари-Катрин д’Онуа и Марселем Эме. У каждого из них свой мир: у Перро – феи простые люди, у д’Онуа – роскошные дворцы, говорящие животные и феи, у Эме – ферма и чудеса, которые рождаются из фантазии. Мы сами попробовали сочинить сказку в духе Эме. А теперь подумайте о своём настроении сегодня. Если бы вы могли сравнить его с каким-нибудь животным, предметом или явлением – с чем бы оно было похоже? Это может быть что угодно: кот, который мурлычет, если было спокойно; рваный ботинок, если немного устали; фонарик, если всё было понятно; воздушный шарик, если было весело. Вот несколько примеров для подсказки (на экране): Солнышко – было радостно. Закрытая книга – ничего не понял, скучно. Черепаха – всё делал медленно, но уверенно. Ключ – открыл для себя что-то новое. Облако – витал в мечтах. А теперь каждый про себя придумайте свой образ. Кто готов, поднимите руку. Спасибо за работу!

Вывод по главе 3

Глава посвящена исследованию и практическому применению игры с адаптивным сюжетом (branching narrative) как наиболее эффективной формы закрепления знаний об особенностях сказок Марселя Эме. С учетом анализа исследований в области педагогики и психологии (Л. С. Выготский), а также современных работ по геймификации образования (К. Капп, Хайров и др.), были определены принципы построения игры с адаптивным сюжетом, такие как наличие узловых точек выбора, нелинейность и вариативность сюжета, осмысленность принимаемых решений, педагогическая целесообразность. Жанр сказки соответствует формату интерактивного повествования благодаря своей разветвлённой структуре, архетипическим персонажам и устойчивым мотивам.

В главе представлена методическая разработка внеклассного мероприятия для учащихся 5 класса, направленная на знакомство с творчеством трёх французских сказочников – Шарля Перро, Мари-Катрин

д'Онуа и Марселя Эме. Первый час конспекта построен как фронтальный анализ фрагментов сказок и коллективное заполнение рабочего листа с четырьмя ключевыми аспектами: герои, пространство, волшебство, мораль. В качестве закрепления материала предложена игра «Конструктор сказки», которая по своей сути является коллективным сочинением. В ходе игры учащиеся совместно принимают решения, влияющие на развитие сюжета, выполняют метапредметные задания (география, биология, история, математика, русский язык, логика) и в финале приходят к ироничному, свободному от прямого нравоучения выводу, что соответствует эстетике Марселя Эме.

Использование игровой формы с сюжетными разветвлениями истории позволяет создать ситуацию коллективной ответственности за результат. Ученики имеют возможность активно участвовать в обсуждении, аргументировать свою позицию, сопоставлять различные варианты развития событий и выражать своё отношение к происходящему.

Таким образом, предложенная методика может быть использована при изучении других литературных тем, а также на других школьных предметах, где требуется активизация мыслительной деятельности, развитие навыков работы в команде и визуализация информации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование, посвящённое выявлению традиций волшебных сказок Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа в творчестве Марселя Эме, позволило достичь поставленной цели (выявить традиции волшебных сказок Шарля Перро и Мари-Катрин д'Онуа в творчестве Марселя Эме) и решить сформулированные задачи. В работе был осуществлён комплексный историко-литературный, типологический и сравнительно-сопоставительный анализ, который показал, как жанр литературной сказки, зародившись во Франции на рубеже XVII–XVIII веков, прошёл путь развития через просветительскую философскую повесть и романтическое двоемирие к синкретическим формам XX века, сохраняя при этом свою жанровую идентичность.

В первой главе на материале сказок Перро и д'Онуа рассмотрены истоки жанра, его связь с полемикой «древних» и «новых», а также типологические особенности каждого из авторов. Показано, что Перро, ориентируясь на фольклорные сюжеты, стремился к лаконизму, рационализму и ясной дидактике. М.-К. д'Онуа, связанная с прециозной культурой, создавала изысканные, орнаментальные тексты с элементами галантного романа. Далее прослеживается эволюция жанра в XVIII веке через творчество Вольтера, Дидро, Руссо. В этот период сказка утрачивает развлекательную функцию, превращаясь в философскую повесть – гибридный жанр, синтезирующий черты романа, эссе, диалога и памфлета. В XIX веке в творчестве Ш. Нодье и Э. Лабуле жанр развивается в двух направлениях соответственно: романтическое двоемирие с игрой между реальностью и фантастикой и просветительский дидактизм, обогащённый фольклорным материалом и публицистической заострённостью. Таким образом, исследования в первой главе показали, что к началу XX века французская литературная сказка накопила большое разнообразие сюжетных схем, образов, приёмов и дидактических стратегий, которые впоследствии составили основу для литературных экспериментов.

Вторая глава посвящена творчеству Марселя Эме, в особенности его сборнику «Сказки кота Мурлыки». В ходе исследования было выявлено, что Эме, сохраняя внешние признаки волшебной сказки (условный хронотоп, говорящих животных, структурную схему), создаёт «антисказку», в которой «тонко иронизирует над волшебством, семейными отношениями и жизнью». Сопоставительный анализ идеологического уровня (на примере сказок «Жёлтый карлик» д'Онуа / «Чёрный петушок» Эме, «Красная шапочка» Перро / «Волк» Эме) показал, что М. Эме, используя традиционную тематику, усложняет либо «переворачивает» её. Так нарушенное слово влечёт наказание за гордыню и самообман, а не за сакральное обещание; тема притворной доброты раскрывается через самообман персонажа; открытая дидактика уступает место иронической, где мораль выводится читателем из парадоксального финала. Из анализа поэтики (волшебные предметы, животные, пространство) можно сделать вывод, что Эме переосмысливает традиционные элементы. Чудо рождается из бытовых вещей благодаря силе воображения; животные сохраняют традиционные «значения», но наделяются психологизмом и действуют в реальном пространстве фермы; фантастические локусы становятся декорациями для иронического эксперимента, лишёнными сакральности или куртуазного блеска.

В третьей главе разработаны практические методические рекомендации для внеурочной работы по литературе в школе. На основе теоретических выводов создан сценарий мероприятия для 5 классов, сочетающий аналитическую работу с фрагментами текстов и коллективную игру-квест с адаптивным сюжетом (branching narrative). Учащиеся анализируют сказки трёх авторов по ключевым аспектам, заполняют рабочий лист, а затем в игровой форме принимают решения, влияющие на развитие сюжета, выполняют метапредметные задания и самостоятельно приходят к выводу, что соответствует поэтике Эме. Предложенная методика направлена на формирование читательской компетенции и критического и креативного мышления.

Таким образом, все задачи работы выполнены, цель достигнута. Материалы апробированы в конференциях и отражены в пяти публикациях. Перспективой дальнейшего исследования может стать сопоставление сказок Эме с современной сказкой XXI века в европейской и русской литературе, а также внедрение разработанного мероприятия в школьную практику.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авраменко В. И. «Философская сказка», «философский диалог» и «философский роман» в эпоху Просвещения / В. И. Авраменко // Аксиологический диапазон художественной литературы : сборник научных статей / науч. ред. В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец. – Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2020. – С. 8–11.
2. Баратынский Е. А. Телема и Макар : Подражание Вольтеру / Е. А. Баратынский // Полное собрание стихотворений. В 2 томах. Т. 2 – Ленинград : Сов. писатель, 1936. – С. 48–51. – URL: <http://feb-web.ru/feb/boratyn/texts/br2/br22048-.htm> (дата обращения 10.02.2026).
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
4. Быданцева М. Г. Жанровый диалог и художественное единство романтической фантастической новеллы «Фея хлебных крошек» Шарля Нодье / М. Г. Быданцева // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2012. – № 6-1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovyy-dialog-i-hudozhestvennoe-edinstvo-romanticheskoy-fantasticheskoy-novelly-feya-hlebnih-kroshek-sharlya-nodie> (дата обращения: 02.02.2026).
5. Востоков А. Х. Телема и Макар, или Желание и блаженство : Из Вольтера / А. Х. Востоков // Пантеон русской поэзии. – Санкт-Петербург, 1815. – С. 212–220. – URL: http://ecat.library.spbu.ru/rus/Volsnx/Vostok/txt/pp4_212.html (дата обращения 10.02.2026).
6. Выготский Л. С. Психология развития ребенка / Л. С. Выготский. – Москва : Эксмо, 2005. – 512 с.
7. Герасимова С. А. Жанры литературного творчества Дени Дидро: эссе, диалоги, повести, художественные очерки / С. А. Герасимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – № 4. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/zhanry-literaturnogo-tvorchestva-deni-didro-esse-dialogi-povesti-hudozhestvennye-ocherki> (дата обращения: 16.01.2026).

8. Голикова А. А. Новеллы Ш. Нодье «Лис в западне» и «Записки жирафы из зоологического сада» / А. А. Голикова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 2 (9). – С. 57-62.

9. Дидро Д. Собрание сочинений. В 10 томах. Т. 3. Романы и повести / Д. Дидро ; под общ. ред. И. К. Луппола. – Москва ; Ленинград : Acadimia, 1937. – 534 с.

10. Д'Онуа М. К. Кабинет фей / мадам Д'Онуа ; подгот. М. А. Гистер ; пер. М. А. Гистер ; Российская акад. наук. – Москва : Ладомир : Наука, 2015. – 998 с. – ISBN 978-5-86218-529-4.

11. Жиндеева Е. А., Николаева Е. А. Геймификация процесса изучения теории литературы в средней школе / Е. А. Жиндеева, Е. А. Николаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18. – № 12. – URL: <https://www.gramota.net/article/phil20250707/fulltext> (дата обращения: 15.04.2026)

12. Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Поэтика любви и магии в новеллистике Шарля Нодье / Т. Н. Жужгина-Аллахвердян. – URL: <https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/zhuzhgina-allahverdyan-poetika-node.htm>

13. Комлева Г. А. Пространственная композиция фольклорной сказки / Г. А. Комлева // Проблемы исторической поэтики. – 1992. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennaya-kompozitsiya-folklornoy-skazki-1> (дата обращения: 15.04.2026)

14. Краткая литературная энциклопедия. В 5 томах. Т. 6. Присказка – «Советская Россия». – Москва : Сов. энциклопедия, 1971. – С. 751.

15. Крылов С. А. Советский вопрос в политике французского Национального блока / С. А. Крылов // Власть. – 2024. – С. 299–303. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiyvopros-v-politike-frantsuzskogo-natsionalnogo-bloka> (дата обращения: 12.11.2025).

16. Лабуле Э. Голубые сказки / Э. Лабуле ; пер. с фр. Н. Гарвей. – Москва : ТИПК-7, 1994. – 168 с. – ISBN 5-88163-001-7
17. Лабулэ Э. Избранные сказки ; пер. с фр. / Э. Лабулэ. – Свердловск : Банк культ. информ., 1991. – 394 с. – ISBN 5-85865-002-3.
18. Ломов Б. Ф. Психическая регуляция деятельности : избранные труды / Б. Ф. Ломов. – Москва : Институт психологии РАН, 2006. – 624 с. – ISBN 5-9270-0099-1.
19. Луков В. А. Перро Шарль / В. А. Луков // Французская литература (XVII век – рубеж XVIII века). – 2003. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-franciya/perro-sharl.htm> (дата обращения: 15.12.2025)
20. Мильчина В. А. «Здравомыслящий насмешник» и его сказки / В. А. Мильчина // Сказки здравомыслящего насмешника : сборник / Шарль Нодье ; пер. с фр. В. А. Мильчиной ; вступ. ст. В. А. Мильчиной. – Москва : Текст, 2015. – С. 5–36. – ISBN 978-5-7516-1177-4.
21. Михайлов А. Д. Вольтер после 1749 г. / А. Д. Михайлов // История всемирной литературы : в 9 томах. Т. 5. – Москва, 1988. – С. 119–129. – URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl5/vl5-1192.htm> (дата обращения: 15.04.2026)
22. Моруа А. Литературные портреты. Вольтер / А. Моруа ; пер. с фр. Л. Зонина [и др.] // Моруа А. Собр. соч. Т. 6. – Москва : Пресса, 1992. – URL: <http://www.lib.ru/MORUA/portrait.txt> (дата обращения 03.02.2026).
23. Нодье Ш. Фея Хлебных Крошек : повесть / Ш. Нодье ; пер. с фр. В. А. Мильчиной. – Москва : FreeFly, 2006. – 285 с. – ISBN 5-98358-079-5.
24. Овечкина А. Ю. Символика синего цвета в сказках Марселя Эме «Les contes bleus du chat perché» / А. Ю. Овечкина // Студент – Исследователь – Учитель : материалы 22 Межвузовской студенческой научной конференции, Санкт-Петербург, 01 апреля – 31 2020 года / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – С. 1338–1344.

25. Панюта С. И. «Кандид» Вольтера: повесть или сказка? / С. И. Панюта // Stephanos. – 2018. – № 3(29). – С. 107–113. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35010780_82284219.pdf (дата обращения: 09.12.2025)
26. Панюта С. И. Поэтика жанра французской литературной сказки эпохи просвещения и contes аббата Вуазенона / С. И. Панюта // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2014. – № 2. – С. 131–136.
27. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1946. – 340 с.
28. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Академия, 1928. – 152 с.
29. Разумовская М. В. Жанровые особенности французской сказки / М. В. Разумовская. – Москва : Радуга, 1984. – С. 209–210.
30. Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями / пер. с фр. С. Боброва, А. Федорова, А. Успенского ; под ред. А. Андрес ; послесл. Н. Андреева. – Москва : Правда, 1986. – 288 с.
31. Столяров Д. М. Темы, мотивы, образы в философских повестях Вольтера / Д. М. Столяров // Языки, культуры, этносы. Формирование языковой картины мира: филологический и методический аспекты : сборник научных статей по материалам XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Йошкар-Ола, 22 ноября 2019 года / под редакцией Е. В. Романовой. – Йошкар-Ола : Марийский государственный университет, 2020. – С. 190-194. – URL: [elibrary_44695041_29989297.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_44695041_29989297.pdf) (дата обращения: 09.12.2025)
32. Топоров В. Н. Лиса // Мифы народов мира : в 2 томах. Т. 2. / В. Н. Топоров. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – 720 с.
33. Федеральная рабочая программа основного общего образования «Литература» (для 5-9 классов образовательных организаций) // Единое содержание общего образования : [сайт]. – 2024. – URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2024/06/frp_literatura_5_9_04062024.pdf (дата обращения: 16.04.2026)

34. Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. : перевод с французского / вступительная статья, составление, комментарии А. Строева ; редакторы Н. Кулиш, Е. Осенева ; художник А. Андропова. – Москва : Художественная литература, 1990. – 720 с. – ISBN 5-280-00635-1.
35. Хайров А. В., Шабалина О. А., Катаев А. В. Реализация метода динамического контентного согласования обучающего и игрового сценариев в адаптивной обучающей игре / А. В. Хайров, О. А. Шабалина, А. В. Катаев // Моделирование, оптимизация и информационные технологии. – 2022. – Т. 10. – № 1. – URL: <https://moitvivi.ru/ru/journal/article?id=1107> (дата обращения: 15.04.2026).
36. Чекалов К. А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII–первая треть XVIII века / К. А. Чекалов. – Москва : ИМЛИ РАН, 2008. – 248 с. – ISBN 978-5-9208-0292-7.
37. Шаколо А. В. Образ трикстера в русском и немецком сказочном дискурсе (на материале сказок «Козьма Скоробогатый» и «Кот в сапогах») // Наука – образованию, производству, экономике. – 2024. – С. 261–264.
38. Шевченко О. А. Поэтика французской литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра : дис. ... канд. наук : 00.00.00 / Шевченко Ольга Александровна ; ГАОУ ВО ГМ «Московский городской педагогический университет». – Москва, 2024. – 193 с.
39. Эме М. Зеленая кобыла ; Вуивра : романы / М. Эме ; пер. с фр. В. Никитина. – Москва : ТЕРРА, 1997. – 448 с. – ISBN 5-300-01176-2.
40. Эме М. Помолвка : рассказы / М. Эме ; пер. с фр. ; вступ. ст. Л. Виндт ; худож. М. Майофис. – Ленинград : Художественная литература, 1979. – 360 с.
41. Эме М. Сказки кота Мурлыки : пер. с франц. / М. Эме. – Москва : Текст, 1992. – 302 с.
42. Эме М. Черный петушок / М. Эме ; пер. с фр. Т. Ворсановой // Диапазон: Вестник иностранной литературы. – 1994. – № 3. – С. 268–278.

43. Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учебное пособие / А. С. Янушкевич. – Москва : Флинта : Наука, 2013. – 746 с. – ISBN 978-5-9765-1508-6.
44. Connan-Pintado C. De Perrault à nos jours : le double discours du conte / C. Connan-Pintado // Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse. – Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2011. – P. 269–281. – URL: https://www.persee.fr/doc/pubp_1242-7888_2011_act_61_1_5249 (дата обращения: 15.03.2026)
45. Fenici M., Mosca I. Gamebooks and branching narratives in education: fostering sustainability competences to promote positive social change / M. Fenici, I. Mosca // Frontiers in Education : Teacher Education. – 2024. – № 8. – URL: <https://www.frontiersin.org/journals/education/articles/10.3389/feduc.2023.1335605/full> (дата обращения: 12.04.2026).
46. Houssais Y. Réinventer le conte / Y. Houssais // Textes et contextes. – 2013. – № 8. – URL: <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=408> (дата обращения: 19.02.2026).
47. Jasmin N. Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690–1698) / N. Jasmin. – Paris : H. Champion, 2002. – 800 p.
48. Mainil J. Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité / J. Mainil // Féeries. – 2016. – № 13. – URL: <http://journals.openedition.org/feeries/993> (дата обращения: 24.03.2026)
49. Soriano M., Guide de littérature pour la jeunesse / M. Soriano. – Paris, Éd. : Delagrave, 2002. – 567 p
50. Thirard M.-A. De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage / M.-A. Thirard // Féeries. – 2006. – № 3. – URL: <http://journals.openedition.org/feeries/142> (дата обращения 10.05.2025).