

Мещерякова Анна Владимировна

**СТРУКТУРА РОМАНА О. УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ" В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ ПЛАТОНА**

Статья посвящена проблеме восприятия философии Платона в Англии рубежа XIX-XX веков и ее влияния на творчество О. Уайльда. Автор убедительно доказывает, что роман английского писателя "Портрет Дориана Грея" имеет структуру, напоминающую кристалл, где форма и идея, в соответствии с философией Платона, взаимно проникают и взаимно имитируют друг друга. Основой кристаллической структуры является система лейтмотивов, которые носят декоративный характер и способствуют эстетическому, а не рациональному восприятию произведения.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/39.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/39.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (37): в 2-х ч. Ч. II. С. 139-143. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

3. **Войнова Л. А., Жуков В. П., Молотков А. И., Федоров А. И.** Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. Изд-е 2-е, стереотип. М.: Сов. Энциклопедия, 1968. 543 с.
4. **Ганиева Г. Р.** Фразеологические единицы с компонентом именем собственным в английском, русском и татарском языках: дисс. ... к. филол. н. Казань, 2010. 274 с.
5. **Кондратьева Т. Н.** Переход собственных имен в нарицательные в фразеологизмах, пословицах и поговорках русского народа XIX – начала XX в. // Ученые записки КГУ. Казань, 1961. Т. 119. Кн. 5. С. 123-135.
6. **Корзюкова З. В.** Основные аспекты функционирования фразеологических единиц с именами собственными в английском языке: национально-культурная специфика: дисс. ... к. филол. н. М., 2003. 234 с.
7. **Лепешаў І. Я.** Тлумачальны слоўнік прыказак. Гродна: ГрДУ, 2011. 667 с.
8. **Лепешаў І. Я.** Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2 т. Мінск: БелЭн, 2008.
9. **Лепешаў І. Я.** Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2004. 448 с.
10. **Ловяникова В. В.** Ономастическая фразеология в лингвокультурологическом аспекте на материале немецкого языка: автореф. дисс. ... к. филол. н. Владикавказ, 2008. 20 с.
11. **Мальцева Д. Г.** Страноведение через фразеологизмы. М.: Высш. школа, 1991. 173 с.
12. **Манушина Г. П.** Фразеологические единицы с компонентом «Имя собственное» в современном английском языке: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1973. 27 с.
13. **Маслова В. А.** Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
14. **Мокниенко В. М.** О собственном имени в составе фразеологии // Перспективы развития славянской ономастики. М.: Наука, 1980. С. 57-67.
15. **Рылов Ю. А.** Имена собственные в европейских языках. Романская и русская антропонимика: курс лекций по межкультурной коммуникации. М.: АСТ: Восток-Запад, 2006. 311 с.
16. **Сысоев В. Д.** Пословицы и поговорки. М.: АСТ, 2007. 65 с.
17. **Федосов И. В., Лапицкий А. Н.** Фразеологический словарь русского языка. М.: ЮНБЕС, 2003. 608 с.
18. **Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten Wörterbuch der deutschen Idiomatik.** Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverl., 2011. 959 S.

**THE NATIONAL-CULTURAL IDENTITY OF PHRASEOLOGICAL UNITS  
WITH A COMPONENT-ANTHROPONYM IN THE RUSSIAN, BYELORUSSIAN AND GERMAN LANGUAGES**

**Markevich Viktoriya Ivanovna**  
*Immanuel Kant Baltic Federal University*  
*vika.markewitch2011@yandex.ru*

The article is devoted to the study of phraseological units with a component- anthroponym which belong to one of representative groups of phraseological combinations of the anthropocentric orientation. In the work the author focuses on national-specific phraseological units. The studied material shows that a proper name is a special language symbol which carries historical and cultural information.

*Key words and phrases:* phraseology; phraseological unit; component- anthroponym; proper name; phraseological parallel.

УДК 82-3

**Филологические науки**

*Статья посвящена проблеме восприятия философии Платона в Англии рубежа XIX-XX веков и ее влияния на творчество О. Уайльда. Автор убедительно доказывает, что роман английского писателя «Портрет Дориана Грея» имеет структуру, напоминающую кристалл, где форма и идея, в соответствии с философией Платона, взаимно проникают и взаимно имитируют друг друга. Основой кристаллической структуры является система лейтмотивов, которые носят декоративный характер и способствуют эстетическому, а не рациональному восприятию произведения.*

*Ключевые слова и фразы:* идея; форма; кристаллическая структура; организующий художественный принцип; поверхность; глубина.

**Мещерякова Анна Владимировна**

*Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
knigojor7@yandex.ru*

**СТРУКТУРА РОМАНА О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»  
В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ ПЛАТОНА<sup>©</sup>**

Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», впервые опубликованный в 1890 году в «Ippincott's Magazine», породил множество откликов в печати. Однако современники оценивали произведение только со стороны его содержания. Даже У. Пейтер, в целом одобрявший роман, обратил внимание лишь на его смысловую

сторону [13, p. 37–40]. Новаторство писателя в области формы никем не было замечено. Цель данной работы заключается в том, чтобы выявить особенности структуры романа «Портрет Дориана Грея», показать соотношение формального и содержательного плана произведения.

В 1891 в «Fortnightly Review» Уайльд печатает специальное предисловие к роману, в котором пытается объяснить структуру своего произведения и ее связь с читательским восприятием: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности – символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск. И кто раскрывает символ, идет на риск» [7, с. 24]. Исследователи традиционно трактуют этот пассаж в духе символизма: форма (поверхность) является знаком идеи (символа), с которой связана посредством ассоциаций. Однако не следует забывать, что символизм и эстетизм представляют собой различные, а в некоторых отношениях даже противоположные художественные явления. В частности, проблема соотношения формы и содержания в художественном произведении в эстетизме решалась иначе, нежели в символизме.

По справедливому замечанию Федорова, «философской основой английского эстетизма следует признать учение Платона о прекрасном» [11, с. 130]. Под влиянием Платона происходило и осмысление теоретиками эстетизма категории художественной формы. Так, Дж. Рёскин считает прекрасную форму визуальным аналогом божественного духа, зримым выражением сакрального содержания. Доказательством этого являются его рассуждения о цвете: «Все высшие создания Вселенной богато одарены цветом; в нем признак и печать их совершенства; им обуславливается жизнь в теле человеческом, свет в небе, чистота и твердость почвы; смерть, мрак и грязь не имеют цвета» [5, с. 205].

Еще ближе к платоновскому пониманию формы подошел У. Пейтер. В 1893 году выходит в свет монография «Платон и платонизм» («Plato and Platonism»), в которой он дает собственную интерпретацию учения древнегреческого философа. Эйдос представляет собой сложный сплав умозрительной идеи и визуальной формы. Причем визуальность выделяется им как базовая характеристика платоновского первообраза. По мнению Пейтера, на это указывает сам стиль платоновских диалогов, столь не похожий на стиль прочих философских сочинений: «В то время как Платон говорит о них [об идеях], мы можем видеть, как эти абстракции становятся видимыми и живыми творениями» (*здесь и далее перевод автора – А. М.*) [15, p. 140].

Философия Платона предполагает идеальное состояние мира, при котором каждая вещь будет адекватно выражать соответствующую ей идею, не искажая и не деформируя ее. В соответствии с пейтеровской интерпретацией Платона, единственной идеей, способной адекватно воплотиться в чувственно воспринимаемой форме, является идея красоты, поскольку сенсорное восприятие заложено в самой ее основе: красота – это определенное свойство объекта, воспринимаемое с помощью органов чувств, в частности зрения. Как писал сам искусствовед: «...видимая красота есть самая чистая, самая определенная вещь в мире, столь же реальная, как нечто горячее или холодное в чьих-либо руках; она, как уверяет нас Платон, максимально приближена как к вещам, так и к их вечным моделям, или первообразам. По этой причине вечная идея красоты оставила по себе видимые копии, тени, антитипы» [Ibidem, p. 171]. Аналогичная мысль независимо от Пейтера была высказана немецким писателем рубежа веков Т. Манном: «Амур, право же, уподобляется математикам, которые учат малоспособных детей, показывая им осязаемые изображения чистых форм, – так и этот бог, чтобы сделать для нас духовное зримым, охотно использует образ и цвет человеческой юности, которую он делает орудием памяти и украшает всеми отблесками красоты...» [4, с. 123–124]. Пример с геометрическими формами как нельзя лучше иллюстрирует то соотношение между формой и идеей, которое писатели и искусствоведы рубежа веков находили в философии Платона: что может лучше выразить идею конуса, если не сам конус. Форма здесь приобретает прозрачность, а идея выходит на поверхность, переставая быть тайной. Идея и форма как бы внедряются друг в друга, взаимно имитируя друг друга.

Пейтер принимает подобное соотношение формы и идеи за эталон. В собственной эстетике он вводит понятие «оформляющий художественный дух» («forming artistic spirit»), который мыслится им как некая формо-идея: «Просто материал, например, стихотворения <...>, картины <...> есть ничто без формы, без одухотворения художественной обработкой; эта форма, этот способ художественной обработки должны стать самоцелью, пропитать собой весь материал...» (*здесь и далее перевод автора – А. М.*) [16, p. 137, 135]. «Оформляющий художественный дух» одновременно придает объекту и форму, и смысл, которые как бы сливаются в единое целое. Многие художники и искусствоведы рубежа веков видели подобное соотношение формы и идеи в музыке. Например, И. Стравинский считал, что «в музыке содержание и форма тождественны и музыка выражает только самое себя» [3, с. 476]. Уайльд полагал, что «музыка есть тот вид искусства, в котором форма и содержание всегда – одно, искусство, предмет которого, поскольку он находит себе выражение, не может быть отделен от формы; искусство, которое перед нами осуществляет с наибольшей полнотой художественный идеал, искусство, уже достигшее той грани, куда другие искусства вечно находятся лишь по пути» [8, с. 286]. Сам Пейтер объявляет музыку эталоном для всех прочих искусств: «...все искусства страстно стремятся к принципу музыки; музыка – наиболее показательное, совершенное из всех искусств...» [16, p. 134].

Случаи отождествления формальной и содержательной сторон произведения можно обнаружить и в живописи рубежа веков. Яркие примеры такого рода дают полотна Дж. М. Уистлера. Приступая к работе, художник первоначально тщательно готовил те оттенки и цветовые сочетания, которые он надеялся использовать в будущей картине, и только после этого подбирал модель или пейзаж, соответствующий избранной цветовой гамме. Natura становилась лишь предлогом, поводом для использования тех или иных живописных средств. Весьма показательны комментарии Уистлера к одной из его картин: «Содержание моей картины «Гармония в сером и золотом» заключено просто в снежном пейзаже с одинокой черной фигурой и освещенной таверной. Мне нет никакого дела до прошлого, настоящего или будущего черной фигуры, помещенной

там потому, что на этом месте нужно было черное пятно. Знаю только, что в основе картины – сопоставление серого и золотого <...> Это чистая музыка, в отличие от мотивов банальных и вульгарных, неинтересных самих по себе, но лишь по связанным с ними ассоциациям <...> и вот почему я настаиваю на том, что бы называть свои работы «композициями» и «гармониями» [10, с. 179-180].

В итоге эстетизм приходит к такому соотношению формы и содержания, которое В. В. Бычков назвал «миметизмом в чисто эстетском модусе». Характеризуя художественные принципы представителей «Мира искусства», ориентировавшихся на английский эстетизм, он писал: «Именно они унаследовали идеализаторский принцип античного миметизма, но не в его классицистском варианте, а в чисто эстетском модусе, то есть реализовали один из аспектов платоновского понимания мимесиса как подражания эйдосам вещей, их сущностным, идеальным (равно прекрасным) обликам» [1, с. 9].

В еще большей степени влияние Платона испытал на себе Уайльд. По словам одного из биографов писателя Т. Райта, «„Диалоги“ Платона стали одной из золотых книг Уайльда» [17, р. 85]. Будущий писатель познакомился с сочинениями древнегреческого философа еще в школе по настоянию матери, пророчившей ему политическую карьеру и считавшей «Диалоги» лучшим руководством для овладения искусством интеллектуальной беседы [Ibidem, р. 48]. В Оксфорде Уайльд читал их в оригинале и в переводе Дж. Джатта. Учебный план Оксфордского университета предусматривал изучение пяти диалогов, но юноша не на шутку увлекся чтением древнегреческого философа, о чем свидетельствуют сохранившиеся тексты, испещренные пометами, сделанные им аннотации и выписки в записных книжках, а также многочисленные отсылки к Платону в его собственных произведениях. Впоследствии беседы писателя с его друзьями зачастую приобретали характер платоновских диалогов. Уайльд пользовался методом Сократа, который заключался в том, чтобы неожиданными вопросами привести собеседника в замешательство и тем самым заставить размышлять над проблемой, что в конечном счете должно способствовать рождению его как интеллектуально-духовного существа [Ibidem, р. 85, 87-88]. «Диалоги» Платона вошли в список книг, которые Уайльд советуется читать и перечитывать, опубликованный им в *«Pall-Mall Gazette»* от 8 февраля 1886 [Ibidem, р. 317].

Несмотря на то, что монография Пейтера увидела свет через три года после написания романа «Портрет Дориана Грея», уайльдовская и пейтеровская интерпретация учения Платона оказываются во многом сходными. В соответствии с Пейтером, отношение между формой и содержанием понимается Уайльдом как взаимное уподобление. В сказке «Рыбак и его душа» (*«The Fisherman and his Soul»*), написанной в 1891 году, высказывается мысль о том, что идея вещи (душа вещи) изоморфна по отношению к ней самой: «То, что люди называют своей тенью, не тень их тела, а тело их души» [7, с. 446]. Равно как и Пейтер, Уайльд мыслит форму как конституирующий принцип, организующий бесформенную материю: «В любой области жизни форма – начало вещей. Платон говорит, что ритмичные, согласованные движения в танце сообщают гармонию и ритмичность жизни духа» [8, с. 181]. В романе «Портрет Дориана Грея» Уайльд объявляет форму носителем тайны, то есть сущности вещи: «Только глупцы не судят по внешности. Тайна жизни, подлинная тайна жизни, заключена в зримом, а не в сокровенном» [Там же, с. 46]. Эта мысль находит свое подтверждение в целом ряде эпизодов романа. В двенадцатой главе Бэзил Холлуорд упоминает о заказчике, в форме пальцев которого было нечто отталкивающее, что стало причиной отказа художника. Впоследствии наблюдение Бэзила было подтверждено общественным мнением. Эпизод этот явно содержит отсылку к стихотворению Т. Готье «Этюд рук», в котором описывается рука убийцы Лаценера, где «в складках кожи, все пороки / Вписали когтем, хохоча, / Незабываемые строки / Для развлеченья палача» [2, с. 47]. У Уайльда, как и у Готье, рука становится символом «говорящей» формы. В восемнадцатой главе матросские татуировки на руках Джеймса Вейна выдают его тайну, помогая Дориану идентифицировать его личность. Наконец, в финале романа именно руки позволяют испуганным слугам опознать в мерзком безобразном старике своего хозяина.

Подобно Пейтеру, Уайльд смещает акценты с мира идей на мир чувственно воспринимаемых форм: «Пейтер где-то пишет: покажите мне человека, который променял бы чудо линий одного-единственного розового лепестка на все это бесформенное, неощутимое Бытие, которое так высоко ставит Платон» [8, с. 162]. Однако двоemiрие Платона подвергается у Уайльда значительной трансформации. Если Пейтер следует платоновскому делению на сферу идей (*«intelligible world»*) и сферу вещей (*«visible world»*) [15, р. 171], выделяя визуальность как базовую характеристику реального мира, то у Уайльда «видимый мир» оказывается тождественным платоновскому идеальному миру. «Видимый мир» – это мир чистых, совершенных форм, воспринимаемых посредством зрения, то есть мир искусства, ибо только оно «создает великие архетипы, по отношению к которым все сущее есть лишь незавершенная копия» [6, с. 144]. Мир этот иллюзорен в том смысле, что существует лишь в акте созерцания и постоянно требует регенерации. Как писал Уайльд в эссе «Истина масок» (*«The Truth of Masks»*), опубликованном в 1891 году: «...сцена – не просто место встречи всех искусств, но также место, где искусство возвращается к жизни» [8, с. 201]. Образы искусства существуют в виде дымки, витающей перед глазами художника и порожденной его воображением. Они могут быть закреплены в каком-либо материале и стать видимыми, но лишь для посвященных. Неслучайно писатель объявляет Дориана «одним из тех, для кого, по словам Готье, и создан видимый мир» [7, с. 151].

Процесс регенерации, закрепления образа искусства в материале, если воспользоваться сравнением Пейтера, можно уподобить образованию кристалла: «Возьмем, например, сочинения Вордсворда. Пыл его гения, проникнув в вещество его произведения, откристаллизовал часть его, но только часть» [16, р. 11]. Любопытно, что образ кристалла возникает и в пейтеровской интерпретации Платона: «Для него [Платона], как и для Данте, в бесстрастном свете его концепции материальное и духовное сливаются, сплавляются воедино. В то время как в пламени любовного жара духовное приобретает отчетливые очертания кристалла, материальное – утрачивает

приземленность и нечистоту» [15, p. 135]. В сочинениях Уайльда обнаруживается сравнение произведения искусства с кристаллом, например, в «De Profundis», где автор упрекает А. Дугласа за то, что тот отстранился от прямого участия в злополучном процессе и наблюдал за происходящим, как бесстрастный зритель, созерцающий произведение искусства: «Незримые силы были очень добры к тебе. Они позволили тебе следить за причудливыми трагическими ликами жизни, как следят за тенями в магическом кристалле» [9, с. 145]. Таким образом, кристаллическая структура становится для эстетизма своеобразным эталоном, что подтверждает исследователь русского эстетизма А. Ханзен-Леве: «Уподобление произведения искусства, в частности, стихотворения, кристаллу является центральным образом аутопоэтилогической метафоры эстетизма...» [12, p. 44].

Кристаллическая структура характеризуется тем, что не выражает ничего, кроме самой себя, поскольку глубина кристалла равна его поверхности. По справедливому замечанию Ханзен-Леве, «единственным сообщением, которое несет артефакт, является его собственная структура (что означает полную ауторефлексивность эстетизма): средство передачи информации здесь тождественно самому содержанию» [Там же]. Если с этих позиций рассмотреть предисловие к роману «Портрет Дориана Грея», окажется что «поверхность» и символ тождественны друг другу и взаимно имитируют друг друга. Центральная идея романа – идея Красоты – выступает одновременно и как символ и как свойство «поверхности», организующий ее художественный принцип, ведь, с точки зрения Уайльда, «Красота – символ символов», который «открывает нам все, поскольку не выражает ничего» [8, с. 148]. Риск, о котором предупреждает автор, связан с попыткой рационального осмысления произведения, ибо, согласно Уайльду, всякая мысль и процесс мышления в целом чреваты опасностью, поскольку разъедают красоту.

Основой кристаллической структуры становится система декоративных лейтмотивов (многочисленные стилизованные описания пейзажей, интерьеров, предметов искусства, аксессуаров, объединенные в лейтмотивные цепочки), которые опутывают роман, подобно сети или кристаллической решетке. К системе лейтмотивов можно со всей справедливостью отнести высказывание Н. Френкеля, исследовавшего внешнее оформление первого издания романа: «...графический дизайн первого издания книги препятствует когнитивному акту, задерживая глаз читателя» (*перевод автора – А. М.*) [14, p. 134]. Глаз читателя, равно как и его разум, как бы запутывается в этой сети, препятствующей проникновению вглубь, которое чревато опасностью разрушения красоты. Неслучайно в предисловии Уайльд говорит о двух типах читателя: «Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, – люди культурные, они не безнадежны. Но избранник – тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту» [7, с. 23]. Идеальным читателем для Уайльда является человек с эстетическим восприятием мира, чье сознание останавливается на «поверхности» текста и через ощущение ее эстетических свойств приобщается к центральной идее романа – идее красоты.

Итак, роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» имеет кристаллическую структуру, в которой «поверхность» равна символу (идеи). «Поверхность», основой которой является система декоративных лейтмотивов (многочисленные стилизованные описания пейзажей, интерьеров, предметов искусства, аксессуаров, объединенные в лейтмотивные цепочки), призвана самою своею формой проявить центральную идею романа – идею красоты. Таким образом, формальный и содержательный планы произведения вступают в отношения взаимного уподобления. Читатель познает центральную идею романа не столько из размышлений над его содержанием, сколько в результате соприкосновения с его «поверхностью».

#### Список литературы

1. Бычков В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 8-18.
2. Готье Т. Эмали и Камеи / пер. с фр. Н. Гумилева и др.; сост. Г. К. Косикова. М.: Радуга, 1989. 364 с.
3. Зенкин К. В. Постклассическая философия музыки: о некоторых путях обновления понятийного аппарата // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 474-483.
4. Манн Т. Смерть в Венеции // Т. Манн Новеллы / пер. с нем. Н. Манн. Л.: Худож. лит., 1984. С. 96-143.
5. Рёскин Дж. Искусство и действительность / пер. с англ. О. Л. Донских. Новосибирск: Сова, 2006. 255 с.
6. Уайльд О. Афоризмы / пер. с англ. К. Душенко. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 234 с.
7. Уайльд О. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с англ. М. Абкина и др. М.: Терра, 2000. Т. 1. Портрет Дориана Грея. Рассказы. Сказки. 509 с.
8. Уайльд О. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с англ. А. Зверева, М. Кореновой, К. Чуковского и др. М.: Терра, 2000. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. 587 с.
9. Уайльд О. De Profundis // О. Уайльд Письма / пер. с англ. Р. Я. Райт-Ковалевой, М. Н. Ковалевой. М.: Аграф, 1997. С. 144-274.
10. Уистлер Дж. М. Изящное искусство создавать себе врагов / пер. с англ. Е. А. Некрасовой. М.: Искусство, 1970. 287 с.
11. Федоров А. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. Уфа: Башк. гос. ун-т, 1993. 151 с.
12. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло. СПб.: Акад. Проект, 1999. 506 с.
13. Art and Morality: a Defence of "The Picture of Dorian Gray" / ed. S. Mason. London: J. Jacobs, 2011. 52 p.
14. Frankel N. Oscar Wilde's Decorated Books. Michigan: Michigan-Press, 2003. 222 p.
15. Pater W. Plato and Platonism: a Series of Lectures. London: Macmillan and Co, 1907. 282 p.
16. Pater W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. London: Macmillan, 1906. 238 p.
17. Wright T. Oscar's Books. A Journey around the Library of Oscar Wilde. London: Vintage Books, 2009. 369 p.

**STRUCTURE OF THE NOVEL BY O. WILDE "THE PICTURE OF DORIAN GRAY" IN THE LIGHT OF PLATO'S PHILOSOPHY****Meshcheryakova Anna Vladimirovna***Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs  
knigojor7@yandex.ru*

The article is devoted to the problem of perception of Plato's philosophy in the England at the boarder of XIX – XX centuries and its influence on the O. Wilde's creative activity. The author proves conclusively that the novel of the English writer – "The Picture of Dorian Gray" has a structure similar to a crystal where the form and idea, according to Plato's philosophy, interpenetrate and simulate each other. The basis of a crystalline structure is a system of leitmotifs which have a decorative nature and promote aesthetic but not rational perception of a literary work.

*Key words and phrases:* idea; form; crystalline structure; basic artistic principle; surface; depth.

УДК 81

**Филологические науки**

*Данная статья посвящена рассмотрению методической терминологии как особого континуума, характеризующегося разнородностью и обладающего высоким стратификационным потенциалом. Особое внимание обращено на дефиницию термина «методика» и на статус методики обучения как науки. В качестве исследовательской задачи определена попытка выделить базовые системообразующие модули. Основываясь на тематическом принципе классификации, методический терминоконтинуум организуется на основе б-ти модулей, каждый из которых выступает самостоятельным целым и является совокупностью более мелких объединений.*

*Ключевые слова и фразы:* язык науки; терминологический континуум; терминосистема; категоризация; классификация; методика обучения; тематический модуль.

**Моргун Дарья Александровна***Ставропольский государственный педагогический институт  
dar-morgun@yandex.ru***МЕТОДИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ: БАЗОВЫЕ СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЕ МОДУЛИ<sup>©</sup>**

Современные тенденции в изучении языка как одного из важнейших системных компонентов науки способствуют решению следующих важных проблем человеческого познания: соотношение языка и мышления, специфика кодирования, хранения и передачи научно-профессионального знания и др. Постоянно обогащаясь и развиваясь, язык является эффективным и динамичным средством воздействия на все сферы человеческой деятельности.

Проблема языка науки прочно заняла свое место в современной гуманитарной парадигме. В настоящее время научная революция предъявляет к языку все более высокие требования, тем самым усложняя форму фиксации и выражения научного знания.

Язык науки преимущественно обогащается и развивается вследствие стремительного развития научного знания. Последнее, в свою очередь, выступая специфической частью культуры, характеризуется интегральностью и континуальностью, которые успешно реализуются в языке науки, в частности в терминологии.

В монографии «Деривационная категория вещественности в русистике: опыт теоретического описания» Т. Г. Борисова отмечает, что язык науки «действует по собственным законам, обладает специфическими понятийно-концептуальными и структурно-стилистическими параметрами и закономерностями их актуализации» [5, с. 100].

Являясь системой взаимосвязанных понятий, язык науки предстает как многослойное иерархическое образование, в котором выделяют следующие блоки:

- 1) категориально-понятийный аппарат;
- 2) терминосистема;
- 3) средства и правила формирования понятийного аппарата и терминов [16].

В определенном смысле справедливо утверждение о том, что язык науки является особой репрезентационной системой, языком особой сферы человека. Л. Ю. Буянова пишет: «Язык науки – это не изолированный, периферийный фрагмент (пространство) вне рамок и границ общенационального языка, а его равноправная конституирующая часть (ингредиент), обладающая свойством социальной предназначенности, системностью уровневой организации, конструктивно-тождественной иерархии ярусов (подсистем) общелитературного языка: фонетическому, морфологическому, лексическому, синтаксическому» [6, с. 95].

Необходимо отметить, что вопрос о ясности в определении научного статуса методики среди представителей педагогических и гуманитарных дисциплин до настоящего времени остается одним из наиболее дискуссионных.