

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет
историко-филологический

Кафедра
«Литература и методика преподавания
литературы»

Направление подготовки

44.04.01 «Педагогическое образование»

Магистерская программа

«Литературное образование»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
на тему
**«Специфика изучения мифопоэтического контекста творчества А. И.
Куприна в школе»**

Обучающийся _____ Е.В. Обухова

Научный руководитель _____ О.В. Христолюбова

Нормоконтролёр _____ И.С. Ключарёва

Рецензент _____ И. В. Лапшина

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от _____ № ____)

И. О. заведующего кафедрой _____ А.А. Тимакова

Работа защищена с отметкой _____ (протокол заседания ГЭК от _____ № __)

Секретарь ГЭК _____ И.С.Ключарёва

Пенза, 2019 год.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3-8
ГЛАВА I. Мифопоэтический контекст творчества А.И. Куприна.....	9
1.1. Специфика понятия «мифопоэтика» в литературоведении. Понятия мифологизма, мифореставрации и мифотворчества.....	9-24
1.2. Эволюция мифопоэтического начала в прозе А.И. Куприна.....	24-38
1.3. Произведения А. Куприна – образцы трансформации мифа	38-40
1.3.1.«Психея» как образец писательского приема трансформации мифа...	40-42
1.3.2. Мифологическая основа новеллы «Нарцисс»	42-47
1.3.3. Мифологические традиции в произведении А.И. Куприна «Жрец» ...	47-49
1.3.4. «Геро, Леандр и пастух» как мифологическое предание писателя.....	49-51
1.3.5. Мифологизация пространства в южной прозе Куприна.....	52-65
ГЛАВА II Творчество А.И. Куприна в школьном изучении.....	66
2.1. Методические подходы к изучению творчества А.И. Куприна в школе.....	66-69
2.2. Методика урока по творчеству А.И. Куприна в 11 классе на тему: «Ключевые образы повести А.И. Куприна "Молох».....	69-75
Заключение.....	77-80
Библиографический список	81-86
Приложение. Технологическая карта урока на тему: «Ключевые образы повести А.И. Куприна «Молох».....	87-93

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература рубежа XIX-XX веков характеризовалась активными поисками в области малой эпической прозы. Малый жанр нес большую идейно-эстетическую нагрузку, созвучную передовым исканиям и запросам времени.

Показателен в этом отношении заметно возросший интерес писателей к фольклору, к легендам, сказкам, библейским сюжетам, притчам, аллегориям.

Обращение к мифам и легендам, их трансформация становятся особыми явлениями в литературе, представляющими собой и художественное средство, прием, и определенное мироощущение. Мифологизация представляется фундаментальным принципом творческого восприятия действительности.

Складывающиеся из образов и сюжетов разных эпох, мифы и легенды обладают способностью порождать новые тексты. Так, в последние десятилетия в литературоведении в особый жанр выделяют авторскую или литературную легенду, которая, по сравнению с фольклорной, может отличаться четкой компоновкой материала и, как правило, строгой подчиненностью авторской мысли. Это активизирует использование современными исследователями такого понятия, как «мифопоэтика», которым мы будем пользоваться в ходе нашей работы. Термин «мифопоэтика» включает в себя литературный или биографический контекст.

Мифы, легенды «обрабатываются» авторским сознанием, трансформируются, что порождает неповторимые уникальные сюжеты и образы. С жанрами авторской или литературной легенды связаны

напряженные поиски писателями новых художественных приемов и принципов в познании действительности.

Творчество позднего Толстого и Чехова - новеллиста, в частности, подготовило плодотворную почву для серьезного и заинтересованного восприятия разного рода «фантазий», «эскизов», «легенд», «зарисовок с натуры», «очерков и рассказов» писателей - реалистов конца XIX - начала XX веков.

К легендам, сказкам, преданиям, притчам активно обращались писатели-реалисты М.Горький, А.И.Куприн, Н.Д.Телешов, писатели «промежуточной», двойственной ориентации (имеется в виду принадлежность к тому или иному направлению) Л.Андреев, Б.К.Зайцев, А.М.Ремизов, акмеист Н.С.Гумилев, символисты В.Я.Брюсов, З.Н.Гиппиус, Д.С.Мережковский., Ф.К.Сологуб, рассказы-легенды которого «представляют собой вершину его стилистического мастерства и отличаются необыкновенно изощренной формальной структурой», а так же проза Ч. Айтматова содержит в себе богатейший материал для исследования современного мифологизма, мифопоэтических мотивов.

А. И. Куприну, среди выдающихся русских писателей конца XIX - начала XX веков, принадлежит видное и своеобразное место. Восторженная увлеченность жизнью, любовь к простому человеку, неиссякаемая вера в его духовные силы, протест против произвола и насилия - все это делает лучшие произведения Куприна созвучными, понятными и близкими читателю наших дней. У писателя мы отмечаем напряженные поиски новых художественных приемов и принципов в познании действительности. Это свидетельствует о стремлении писателя трансформировать традиционные жанровые структуры, обогатить свою творческую палитру обращением к культуре прошлого, взглянуть на него сквозь призму современности.

Актуальность данной магистерской диссертации обусловлена тем, что до сегодняшнего дня без должного внимания литературоведов остаётся эта важная и оригинальная страница творческого наследия А.И. Куприна - мифы и легенды, где, на наш взгляд, представлена оригинальная трансформация мифопоэтического жанра.

В данном исследовании собраны и проанализированы наиболее значительные работы по изучаемой теме, а также предпринята попытка анализа трансформации легенды и мифа в творчестве А.И. Куприна.

Объект исследования – процесс изучения творчества А.И. Куприна в школе.

Предмет исследования – методика изучения мифопоэтического контекста творчества А. И. Куприна в школе.

Гипотеза - изучение способов и приемов художественной реализации мифопоэтических образов и мотивов творчества А.И. Куприна будет способствовать более глубокому и полному осмыслению школьниками жизни и творчества писателя, его мировоззренческой позиции, его постоянных художественных поисков, приводящих к разного рода жанрово-стилевым модификациям.

Основная **цель** данного исследования – разработать методику изучения школьниками мифопоэтического контекста творчества А.И. Куприна. Целью исследования определяются частные **задачи**:

1. изучить научную, методическую и художественную литературу по данной теме;
2. выявить мифопоэтические образы и мотивы в творчестве А.И. Куприна;
3. определить значимость, способы и приемы их художественной реализации;

4. разработать методические рекомендации по изучению творчества А.И. Куприна в мифопоэтическом контексте в школьном курсе литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1) Обращение А.И. Куприна к мифопоэтическим образам и мотивам обусловлено его мировоззренческой позицией и творческими поисками новых художественных средств.

2) Художественная трансформация мифов и легенд представлена в целом ряде рассказов и новелл А.И.Куприна – «Психея», «Жрец», «Геро, Леандр и пастух» и др.

3) Необходимо включить изучение творчества А.И. Куприна в мифопоэтическом контексте в школьный курс литературы.

Решение поставленных конкретных задач исследования для достижения его главной цели определило выбор методов и структуру данной работы.

При исследовании данной темы использовались следующие **методы**: описательный, метод целостного анализа; методика наблюдения над языковым материалом.

Структура работы представляет собой: введение, основную часть, состоящую из двух глав, заключение, библиографический список, Приложение.

Во введении определяются цели и задачи, материал и методы исследования, а также его актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая ценность исследования, гипотеза и положения, выносимые на защиту.

В главе I представлены результаты анализа научных трудов, исследующих проблемы мифопоэтики, мифологизма, мифореставрации и

мифотворчества как литературоведческих категорий. В центре внимания в данной главе - творчество А.И. Куприна, рассмотренное с учетом специфики темы диссертации. На примере конкретных произведений приводится доказательство их мифопоэтической основы и обращение автора к трансформации мифа.

Во главе II анализируются методические подходы к изучению творчества А.И. Куприна. В данной главе представлены методические рекомендации к разработке урока и внеклассного мероприятия, посвященных творчеству писателя.

Заключение посвящено обобщению выводов по изложенному материалу. Библиографический список состоит из 6 страниц и включает в себя 64 наименования литературных источников. В Приложении приведена технологическая карта урока в 11 классе по теме «Ключевые образы повести А.И. Куприна «Молох».

Теоретическая значимость исследования состоит в обобщении и систематизации теоретических сведений о мифопоэтической основе художественных произведений, а также об особенностях трансформации мифа и легенд в рамках писательского стиля А.И. Куприна.

Практическая ценность работы заключается в том, что итоги проведенного исследования, а также содержащиеся в нем тезисы и выводы, помогут использовать полученные знания в теоретических курсах литературоведения. Разработаны методические рекомендации по изучению творчества А.И. Куприна в мифопоэтическом контексте в школьном курсе литературы.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что в нём подробно рассмотрены малоизученные произведения А.И. Куприна, имеющие мифопоэтическое начало. Разработана методика урока и

технологическая карта урока по повести «Молох», имеющей важную мифопоэтическую основу .

Основные положения представлены на научно-практической конференции "Буслаевские чтения" апрель, 2017г.; научно-практической конференции "Буслаевские чтения" апрель, 2018г.

ГЛАВА I. Мифопоэтический контекст творчества А.И. Куприна

1.1 Специфика понятия «мифопоэтика» в литературоведении.

Понятия «мифологизм», «мифореставрация», «мифотворчество»

Мифопоэтика изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассматривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве деятелей литературы различных эпох. Но при этом нужно уметь отделять определения «миф» и «литературный миф». Тезис «литературный миф как традиция - это запас устойчивых форм,

актуальных и обеспечивающих единство культурного пространства» [17:178] является наиболее уместным в контексте данного научного исследования. Способность литературных мотивов не только создавать универсальные образы, но и возможность повторяться и меняться в новом контексте с сохранением семантического ядра позволяет выделить структуру «литературного мифа» [17:179]. Предметом изучения литературоведения и обсуждения с точки зрения мифопоэтического аспекта является именно литературный миф, художественность которого осознанна, и внедренность в состав литературного произведения не может подвергаться сомнению.

Сам термин «мифопоэзия» первоначально был введен зарубежом, а именно англо-американской школой мифологической критики, и понимался как «обозначение всех жанров художественного творчества, тематически или структурно связанных с тем или другим древним мифом».

Очень важный момент в изучении мифотворчества: мифопоэтика неразрывно связана с житнетворческой системой писателя, его личностной мотивировкой к созданию «неомифологических» текстов и интерпретации мифологических характеров. Мифологические образы и ситуации могут присутствовать в произведении как явно, так и «между строк», и это требует должного внимания к изучению скрытых мифопоэтических смыслов. Замена в ходе эволюции одних мотивов другими при известной стойкости структуры приводит к тому, что заменяющие мотивы часто сохраняют функцию заменяемых.

Мифокритика начинается с того, что в художественных произведениях всегда имеется отсылка к началам мифопоэтики, не пропадают бытийные и космологические начала. Поскольку в коллективном бессознательном, по определению К. Юнга, постоянно находится некий

набор вечных образов и сюжетов - архетипов, - то их наличие в подтексте художественного произведения может не осознаваться самим автором, но любой специалист может очистить исходную структуру от внешних напластований и представить как мифологему. При этом сохранение процесса мифотворчества на протяжении всей истории литературы свидетельствует о том, что миф - это надтекстовый феномен, эксплицитно или имплицитно обнаруживаемый в отдельно взятом произведении.

Рассматривая данный вопрос более глубоко нельзя не сказать о том, что в литературоведении существовала мифологическая школа. Данная литературоведческая школа, образовавшаяся в расцвет европейского романтизма, работала в таких областях науки, как фольклористика и литературоведение. Мифологическую школу не следует сравнивать и сопоставлять с наукой о мифологии, с известными мифологическими теоретическими сведениями. Несмотря на то, что мифологическая школа занималась и собственно мифологией, сама мифология приобретала в ее теоретических свойствах разностороннее значение как исток культуры нации и использовалась для трактовки возникновения и сути явлений фольклора. Основа такой мифологической школы-философская. Она (основа) является эстетикой романтизма таких исследователей как Фридриха Шеллинга и братьев Августа и Фридриха Шлегелей. Важные научные исследования: «Руководство по мифологии» рационалиста Х.Г. Хейне, «Символика и мифология древних народов...» идеалиста Г.Ф. Крейцера вышли в свет в XVIII—начале XIX вв. Объяснение мифов с точки зрения мистики и символики у Георга Фридриха Крейцера вызвало критику у поэта Генриха Гейне в «Романтической школе», у Г. Германа, И.Г. Фосса.

Тенденции идеалистики в исследовании мифов и легенд с теоретической стороны изложил известный ученый Фридрих Шеллинг.

По его мнению, миф являлся прототипом поэзии, а из нее, в свою очередь, родились философия и наука. В своей работе «Философия искусства» (1802—1803гг.) Шеллинг приводил доказательства того, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [11:78]. Особенно полно раскрыта теория мифологии как «естественной религии» Фридрихом в лекциях 1845—1846 гг. Похожие заключения изложил и Фридрих Шлегель. В своей исследовательской работе «Фрагменты» (1797—1798 гг.) он говорил: «Ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях» [11:81]. Такие мысли активно прорабатывал и Август Шлегель. Эти идеи хорошо встретили и довели для работы с фольклором романтики из Гейдельберга: Людвиг Арним, Клеменс Брентано, Йозеф Гёррес и их последователи—Вильгельм и Яков Гримм, с чьими именами связано окончательное становление и функционирование мифологической школы. Братья Гримм гармонично использовали идеи с уклоном в фольклористику гейдельбержцев с четким мифологизмом Шеллинга и Шлегелей. Они сделали вывод, что поэзия народа началась «божественным происхождением». Из самого мифа в ходе его развития появилась сказка, эпос, легенда. Такой жанр литературы как фольклор— является безликим творчеством души народа, можно сказать, коллективной души. Изучая фольклор при помощи метода сравнительного языкознания, братья Гримм занимались построением похожих событий в жаре фольклора абсолютно неодинаковых народов, к своему роду «прамифу». То есть, ученые искали в разных народах общую для всех часть древнейшей мифологии. Здесь прослеживается аналогия с «праязыком». Вильгельм и Яков считали, что изначальные мифологические свойства особенно

четко сохранились в поэзии народа Германии. Мнение этих исследователей теоретически изложены в их работе «Немецкая мифология» (1835).

На рубеже XVIII - XIX вв. основывается философия мифа, отражавшая мотивы романтизма. В работах ученых-романтиков Германии (Ф. Шеллинга, И. Гердера, Я. Гримма, братьев Шлегелей) миф воспринимается не вымысел, а как четкое проявление способности человека Древнего мира к целостному восприятию и художественному построению мира. Главная роль в этой идеи, бесспорно, полагается Ф.В. Шеллингу, который в своем исследовании «Философия искусства» изложил романтическую философию мифа систематически. Шеллинг изучает мифологию как «необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [11:83]. «Мифология, - пишет философ, - есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзия. Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произростать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия» [11:85]. Особое внимание Ф. Шеллинг уделяет символизму мифа, противопоставляя его (символизм) схематизму и аллегории. Если для схематизма характерно представление особенного через общее, для аллегории - общего через особенное, то в символе синтезируются эти две формы воображения, причем общее и особенное, по мнению немецкого философа, в символе

неразличимы. Исходя из этого, мы понимаем, что символизм является методом создания мифологии.

Во второй половине XIX века в Англии создается антропологическая школа (Э. Тэйлор, Э. Лэнг). Данное направление глубоко и увлеченно исследовало архаические племена в сравнении с нашим временем, с цивилизацией. Ученый Э. Тэйлор, автор работы «Первобытная культура», появление мифологии объясняет связью с анимизмом, то есть человеческому мнению о нашей душе, появившемуся в ходе наблюдений и дискуссий «дикаря» по поводу смерти, болезней, снов. Примечательно, что Тэйлор указывает на рациональную природу этих размышлений, т.е. мифология, по Тэйлору, есть результат рациональной, рассудочной деятельности первобытного человека.

Рост научного и философского внимания к мифу в начале XX века в большинстве своем был определен переходным характером времени, который начался на рубеже веков таким неоднозначным явлением в философии позитивизма, как кризис. Так же, большое влияние оказало и неоднозначная «философия жизни» (Ф. Ницше, О. Шпенглер, А. Тойнби, А. Бергсон). Преодоление позитивистского взгляда на миф обнаруживается уже у немецкого философа Фр. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), оказавшей значительное влияние на всю европейскую культуру «рубежа веков». Глубоко изучая мифологию и трагедию, Ницше определяет начала - «аполлоническое» и «дионисийское». В трагедии философ замечает соединения аполлонизма и дионисийства, так как сама музыкальность дионисийства в древнегреческих трагедиях допускается в

пластических, изобразительных образах аполлонизма. Ницше подводит мифологию к хаотическим, беспорядочным началам.

В рамках русского литературоведения тоже, несомненно, имеется интерес к мифопозитике. Под мифопозитикой принято считать не только совокупность понятий («мифологема», «архетип», «поэтический космос») [17:6] или систему мифов, но и особенный образ мышления (мифомышление), и ритуал. Космогония и эсхатология на данный момент являются главными факторами мифологического мышления, а его драматургия основывается на противостоянии Хаоса и Космоса. Мифомышление оставляет неизменными самые древние форма принятия мира в их синкретизме, отождествляет микро- и макрокосм, включает в себе мысль циклического возрождения. Определяющим составляющим этой модели мира, конечно же, является сакральность. [17:576] Мифологемы в структуре мифопозитики исполняют работу знаков-заместителей общих полных ситуаций и сюжетов, и уже по некоторым из них вполне реально воссоздать поэтический космос автора, так как они органически связаны между собой и дополняют друг друга. «Основным способом описания семантики мифопозитической модели мира служит система мифологем и бинарных оппозиций, охватывающая структуру пространства(земля-небо, верх-низ и т.д.), времени(день-ночь), оппозиции социального и культурного ряда (жизнь-смерть, свой-чужой)» [12:164].

В искусстве такой феномен, как мифомышление, проявляется, прежде всего, существующим природными знаками и известными стихиями (огонь, вода, воздух), в виде образов рождения и смерти. Эти образы некоторые выдающиеся художники, имеющие яркое начало мифопозитики, возносят до значения мифологем.

Мифотворчество писателя всегда имеет сознательный характер. В этом - главное отличие мифопоэтики и стихийного мифотворчества.

В выработанной линии исследования данной темы у ученых Ю.М. Лотмана и З.Г. Минца мифологизм является событием второго порядка, выполненным на сознательной вариации образов-мифологем, где логика появления мифа обратна той, по которой создан первичный миф (миф - символ - система мифологем - новый миф) [12:169] Исходя из этого, делаем вывод, что немифологическое мышление создает миф за счет бесконечного раскрытия значений символа.

А.Ф. Лосев говорил: «Надо отдавать себе ясный отчет, что всякий миф есть символ, но не всякий символ есть миф». [12:174] Данный ученый-литературовед выявил некоторые значимые определения собственно мифа:

- Миф - не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь.
- Миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ.
- Миф всегда есть слово.
- Миф есть в словах данная чудесная личностная история [12:176].

Определение «мифологема» самым первым в научную терминологию ввел философ Дж. Фрэзер. О символизации как свойстве мифомышления впервые стал говорить Э. Кассирер. Теория архетипов была разработана К. Юнгом, о проблеме мифа как метаязыка писал К. Леви-Стросс. В наше время в России исследования в области мифопоэтики, трансформации мифа в основном занимаются определением структур мифологии в текстах фольклора или текстах собственно поэзии.

Определенно, можно назвать выдающимися работы таких исследователей как В. Пропп, О. Фрейденберг, А. Лосев. Особенность мифа была изучена и принята к работе А. Лосевым в трудах: «Философия

имени» (1923 г.), «Диалектика мифа» (1930 г.) и «Знак. Символ. Миф» (1975 г.). В последние десятилетия данной проблемой занимались Я. Голосовкер, В. Иванов, В. Топоров, Ю. Лотман, Б. Успенский, Е. Мелетинский, С. Токарев, Н. Толстой, Д. Низамиддинов, С. Телегин, В. Агеносов, А. Минакова, И. Смирнов и др. Эти философские труды основали твердый научный пласт для изучения символично-мифологической природы художественного слова.

Мифологема и архетип - глубоко взаимосвязанные понятия. Среди исследователей наблюдаются различные точки зрения на их взаимосвязь.

С одной стороны, понятие «мифологема» входит в общее понятие «архетип». Архетип - термин, впервые введенный швейцарским психоаналитиком и исследователем мифов К. Юнгом. Другая точка зрения, принадлежащая В. С Баевскому, И. В Романовой, Т. А Самойловой, [2:14] исследует мифологему как самостоятельную единицу мифологического мышления. Это образ, имеющий целостность для культурного человека, включающий в себя твердую совокупность важных определенных черт. Мифологема состоит из архетипов (первообразы), божественные «архэ» вещей - основа и начало мира. Словосочетание *mythos* (слово, речь, предание) и *legei*(собирать) означает «собирать воедино», «говорить». Сформированное понятие «мифологема» означает «повествование» [2:14]. Здесь заключено все вместе то, что архаическое общество знает о мире предков и о том, что было до них. Это общее мнение о мифологеме и в этом звене оно вступило в литературную жизнь.

Очень важно в ходе данного исследования и изучения мифотворчества сказать и о безусловном сходстве самых простых сюжетов, сцен, из которых как раз-таки рождаются мифы, несмотря на масштабное отличие культурных и социальных факторов их появления и функционирования.

Сопоставительное глубокое изучение мифов разных народов выявило, что схожие мифы и легенды имеются у многих народов в абсолютно разных частях земного шара, а так же определено, что область тем, которые изображаются в мифах (вопросы происхождения мира, человека, культурных благ, социального устройства, тайны рождения и смерти и другие), затрагивает большой круг коренных тем мироздания. Это свидетельствует о том, что имеются определенные идеи, которые уже имеют историко-культурные части в мифах разных народов, хотя при глубоком рассмотрении они, безусловно, считаются основами, мифологемами-образцами. Эти мифологемы - итог творческой фантазии, в каждой из которых содержатся беспрерывно повторявшиеся в поколениях жизненные ситуации. Соотносимые с мировым совершенством и целесообразностью жизни, они принимали столь же вечный, чудесный и завершённый вид. В мифологии мы встречаем первую «воспринятую» модель архетипа - мифологему, повествование. Поэтому получается, что архетипы отличаются от первых переработанных их форм. Архетипы не имеют конкретного психического содержания, они заполняются жизненным опытом.

Миф постепенно нашел свое отражение в литературе. Ведь по сути, каждая литература определенной нации - уже мифологична. Миф-это господствующее начало над историей и литературой. Постоянное взаимодействие литературы и мифа протекает непосредственно. [12:59] Мифологическая тематика сыграла большую роль в генезисе литературных сюжетов. Мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысливаются в литературе почти на всём протяжении её истории. Общепринятый факт, что именно из мифов выросли сказки о животных и волшебные сказки с их фантастикой.

Итак, в узком значении «мифологема» - раскрытый образ архетипа, логически построенный архетип. Как переделанные части архетипов, мифологемы - итог фантазии и мыслительной интуиции – говорят о том, что образ и форма – предметы, связанные между собой, и эту связь нельзя обрывать. Они устаналиваются сознанием в символическом абсолютном значении текста со всем действительным, входят в эмпирические и когнитивные связи и определяют какую-то тему, идею, желание, становясь повествованиями [46:456].

Мифопоэтика как научный раздел в литературоведении, употребляющий основные заключения некоторых школ по исследованию мифа (учение К.Г. Юнга, концепции Леви-Брюля и К. Леви-Строса), концентрирует своё внимание на выявлении в художественных текстах основополагающие пласты, которые корнями восходят к древней мифологии. Эти самые централизирующие пласты появляются как бы в независимости от воли самого автора произведения и выталкивают текст за границы эпохального, индивидуального, социально-типового [15:304].

Мифопоэтический анализ того или иного произведения подразумевает нахождение в текстовой структуре не только индивидуальных посылов писателя, но и общих особенностей, которые беспрерывно действуют в человеческом сознании. Такие изученные универсалии служат для обнаружения самих себя на разных этапах художественного строения литературного произведения, а прежде всего на тех, которые в большей степени обладают миромоделирующей функцией. Большое значение в этой цепочке, безусловно, имеет анализ самого хронотопа произведения, так как категории пространства и времени являются фундаментальными в построении картины мира.

Обобщая вышесказанное, делаем вывод, что мифопоэтика - это непосредственно та часть поэтики, которая рассматривает не отдельные показанные художником мифологемы, а воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира (если такая имеет место быть в тексте) и, соответственно, его мифосознание, реализованное в системе символов и других поэтических категорий. Рассмотрим их подробнее.

Рассматривая такое явление, как «растворение литературы в мифе» [13:65], отечественные литературоведы решили, что метод англоязычной школы мифокритики допустим, но не полностью обстоятелен. Ю. Лотман и Б. Успенский, дискуссия о своеобразных формах включения мифа в художественный текст, определяют свое предпочтение термину «мифологизм»: «...мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и в общем обнаруживать значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными». [13:356]

Известно, что в литературе XX века мифологизм стал развиваться не столько как художественный прием, но и как зеркальное отражение социального мироощущения. До этого текст не становился площадкой для мифологизирования, а под влиянием изменения художественного пространственно - временного континуума появился новый жанр - неомифологический роман. Литературовед Елеазар Мелетинский считал, что неомифологизм тесной связью был скреплен с неопсихологизмом, то есть таким разделом психологии, который изучает подсознание. И это использовалось в романических произведениях XX века с целью обратить внимание на их социальную направленность. Неопсихологизм, как нам кажется, надо считать одной из главных черт индивидуального стиля

Куприна, показывающей форму повествования в виде монолога, особую ритмику («тезис-антитезис-синтез») и совершающую своеобразную переделку образа посланника- индивида через изображение дорефлексивной психологии архаического общества, проявляемой в форме легенд, мифов и сказаний.

Примечательно, что удачным термином, которым обозначают общие процессы зарождения мифа в литературных произведениях, считается «мифореставрация». Данное определение ввел в литературоведение С.М. Телегин в конце XX века: «Мифореставрация -метод анализа художественного текста, включающий в себя выявление в тексте элементов мифосознания, определенные действия законов мифотворчества, установление степени мифологичности текста, анализа мифомотивов и последующую интерпретацию мифосюжета» [22:128]. Из нескольких вариантов мифореставрации особенно подходит в отношении творчества А.И. Куприна трансформация самой системы мифов и легенд, к которым, без сомнений, можно применить принципы работы мифореставрации. Перестройка мифомышления - это есть нечто иное, как сознательное обращение к коллективному бессознательному, при том, что сам человек вызывает «смыслообразы» своим усилием воли, что приводит образотворчество к эстетической задаче. Этот факт приводит к эвгемерическому, а затем к аллегорическому объяснению мифа, впоследствии - к стремлению человека воссоздать усвоенный на коллективном этапе порядок мира.[57:118] Однако поддается воссозданию не только основной закон мышления символами, но и специфический миропорядок, нераздельность субъекта и объекта, и отношения времени и пространства. Однако то, что мы определили как мышление «смыслообразами», остается феноменом непреходящим, что и позволяет

филологу Е. Мелетинскому трактовать мифологизм литературы XX века одновременно «как прием» и «как стоящее за этим приемом мироощущение». [15:235]

На данном этапе важно определить, почему пробуждается интерес к вечным образам мифа. Любой миф - это общезначимое знание, своеобразный источник опыта человечества. Обращение к нему означает попытку упорядочить действительность, привести ее к некоторому общему знаменателю, отраженному в мифах. Один из самых показательных этапов в этом отношении - эпоха романтизма, продемонстрировавшая непосредственный интерес и к фольклору, как медиатору между мифом и литературой, и к самой мифологии, которая трактовалась романтиками как извечная и неизбывная сущность человеческой культуры.

Мифомышление сохраняет древнейшие формы восприятия мира в их синкретизме, отождествляет микро- и макрокосм, несет в себе идею циклического возрождения. Мифологемы в системе мифопоэтики выполняют функцию знаков-заместителей целостных ситуаций и сюжетов, и уже по нескольким из них возможно реконструировать поэтический космос автора, поскольку они органически взаимосвязаны и взаимодополняемы.

Понятия «мифореставрация», «мифологизм» и «мифопоэтика» неотделимы от такой сферы изучения мифологических систем, как сам процесс мифотворчества, как на коллективном этапе, так и на индивидуальном, в процессе реализации общественных мотивов прошлого и настоящего в изобразительном мире произведения. Понятие мифотворчества - одно из самых неоднозначных в современном литературоведении. Некоторые исследователи воспринимают его либо как сознательный, либо как бессознательный акт, некоторые разграничивают литературное мифотворчество и мифоподобные явления, возникающие в коллективном

сознании социума. Очевидно, что истинный процесс мифотворчества - коллективный, и расширение смысловых трактовок осуществляется за счет факторов социально-исторического плана и одновременно за счет субъективизма авторской их рецепции, т.е. мифологизируются не только отдельные личности, события, фетишизируются бытовые явления, но происходит и возведение в мифологический статус литературных героев. В этом случае создание мифа по меньшей мере объясняется художественной особенностью. Некоторые исследователи говорят о том, что только процесс «продуцирования новых мифов» может быть назван мифотворчеством и определяют его как «характерное явление европейской литературы нового времени». При этом отмечается десакрализация мифа, когда мирские, светские мотивы становятся весьма активными.

Наблюдения над различными этапами взаимодействия литературы и мифа показали, что этиология обозначенных процессов может быть исследована только комплексом современных гуманитарных наук, ибо взаимодействие давно перестало быть «чистым», так как происходит мифологизация самих художественных текстов, которые выступают по отношению к исходной мифологии уже как «вторая реальность», и поэтому предельно изменяется характер взаимодействия мифа и литературы.

На рубеже XIX–XX веков реализм в литературе России, который принято считать классическим, имеет явные изменения, так как происходит его эволюция под действием нереалистических тенденций. Столкновение нового реализма с такими модернистскими направлениями, как символизм, импрессионизм и экспрессионизм, повлияло на рождение индивидуальных факторов творческого метода авторов произведений разного характера. В их структуре находились поиски новейших форм изображения реальности, интерес к душевному состоянию личности, нахождение новых методов для

изучения характера человека. Творческий метод писателя А. И. Куприна тоже испытал на себе изменяющее все вокруг влияние эпохи и, можно сказать, ее обновленную эстетику. Изучение данного метода работы Куприна со стороны мифопоэтики в наше время привлекает большое внимание ученых и имеет большую популярность.

1.2. Эволюция мифопоэтического начала в прозе А.И. Куприна

А. И. Куприн занял место в русской литературе как писатель-прозаик, и изначально сложно рассмотреть в его произведениях черты мифологии, но, вникнув, становится очевидно, что миф, безусловно, является основополагающей чертой в его прозе. Многие критики и куприноведы (Д. Мурашов, Т. Кейманова и др.) считали Куприна бытописателем, реалистом с цепким и точным, едва ли не фотографическим взглядом. Так же известно, что и сам Куприн считал себя как писателем-реалистом. Писатель уделял внимание полной зависимости от эмпирической реальности, которая не позволяла автору иметь возможность писать как-то иначе.

Анализируя каждый период творчества Куприна, можно проследить, как происходит в произведениях мифотрактование. Ориентир на включение приемов мифопоэтики в произведения задан сразу, начиная с самого раннего периода работы писателя[5:179]. Первое произведение с мифопоэтическим элементом - это повесть «Впотьмах»[24:429]. Проводя подробный анализ этой повести, можно четко увидеть, как сюжет мелодрамы раскрывается в сопоставлении коллизий и героев. Данные элементы играют роль моделей мифологии.

Главная героиня повести, Зинаида Павловна, заслуживает особенного внимания при изучении данного произведения. У данной героини имеется свой мифологический шаблон: ее образ фундаментально основывается на жертвенности, а это обычное явление для мифотворчества. Стоит сказать,

что эту модель жизни она выбрала для себя сама еще в пору учебы в институте, когда определила для себя кумира жизни - Жанну д'Арк, принесшую себя в жертву, и воплотившая собой чистоту и самоотдачу. В такой роли Зинаида Павловна показывается нам в самом начале повествования, когда автор рисует инцидент в вагоне с «восточным человеком», внимание которого привлекла героиня. Этот момент, в котором Зинаиде, как мы понимаем, не подстерегает серьезная опасность, делает более сложным мотив ложной жертвы. Потом это стремление эволюционирует на новом этапе в отношениях Кашперова с Зинаидой Павловной, когда она неправильно восприняла данного героя как возможную угрозу. Как и от вагонного «разбойника», от Кашперова так же должен прийти на помощь Зинаиде Павловне Аларин, имеющий ошибочную модель «спасителя». Важно заметить, что как раз ошибка главной героини в расстановке ролей (кто несет угрозу в себе, а кто олицетворяет спасение) приводит к настоящей реализации в жизни Зинаиды Павловны роли жертвы. А это уже на самом деле трагично и неумышленно.

Опираясь на миф, раскрывается и движется сюжет к, так называемому, «моменту истины» [41:11]. При детальном рассмотрении повести мы наблюдаем, что трижды изображается ситуация, в которой героиня приносит в жертву свою честь. Первый раз такая ситуация показана несерьезно, скорее насмешливо и неприятно в вагонном эпизоде, в котором Аларин предстает перед читателями как спаситель. Второй раз-когда мы видим сцену после бала с героем Кашперовым. Данный эпизод тоже можно трактовать как лжежертвенность. И не потому, что по велению судьбы (внезапное появление дочери в комнате) Кашперов удерживается от насилия, и Зинаида «спасается», а больше потому, образ Кашперова в данной сцене представлен не злостно, он сам представляет собой жертву,

можно сказать, жертву своей страсти. Именно по этой причине мы делаем вывод, что герой не подходит на роль злостного злодея-умышленника. Он «человек, истомленный долгим страданием». Истинное предназначение героев повести нам показывает третья ситуация «жертвоприношения» – и именно при помощи такой тройственности в произведении происходит стратегия мифологизации в композиции повести.

В мифопоэтическом ключе построены и другие сцены и образы повести «Впотьмах». К примеру, когда Аларин приходит - здесь фигура ростовщика включена в особую парадигму классической литературы (Пушкин, Бальзак, Достоевский – прежде всего), и он, как злодей, представляет собой рок героя. Мизансцена, в которой является перед героиней из-за портьеры, за которой Зинаида замечает не сразу героя, трактуется как символ «неузнанности», то есть Кашперов, точнее его истинная сущность, как будто закрыта для Зинаиды Павловны. Образ рысака тоже ярко окрашен мифопоэтически: его быстрая скачка, можно сказать, бешеная, является в повести прообразом Кашперовской страсти, ровно как и в другом моменте коррелятом выступает выюга ночью.

Черты мифопоэтики, рассмотренные в художественном изображении повести «Впотьмах», дают возможность нам дать ответ на вопрос о том, какую же функцию выполняет мифопоэтическая структура в данном произведении А. И. Куприна. Преподнося такой сюжет не как поражающий обывательское воображение казус, а как современное повторение вечных коллизий и «образцов», писатель формирует для него дополнительное, более глубокое культурное измерение. Такое предположение подтверждается, если обратить внимание на ранние рассказы А. И. Куприна: «К славе» (здесь образ молодой актрисы Лидочки явно ориентирован на образ Настасьи Филипповны как на мифологический источник), «На разъезде» (где

железная дорога как пространство исполнения судьбы и образ мужа-сановника создают переключку с «Анной Карениной»), «Странный случай» (героиня которого воплощает мифологизированный тип «современной Клеопатры»), ориентированный даже не на исторический образ египетской царицы, а на его мифологизированную Пушкиным в «Египетских ночах» литературную версию [47:206].

Совершенно другую функцию элементов мифопоэтики критики примечают в рассказе «Чудесный доктор» [25:462]. Упоминание о чуде, сам этот мотив виден уже в самом названии текста, и нацеливает нас на размышления о мифотрадициях. Несложно определяются мифопоэтические художественные элементы в пространственной структуре данного рассказа: мы видим четкую границу по принципу ценностных ориентиров- «верх» и «центр», где идет красивая жизнь – и «низ», где герои живут в бедноте, будто «вытесненные» нуждой из обычной жизни в этот почти хтонический мир: *«По мере того как шли мальчики, все малолюднее и темнее становились улицы. Прекрасные магазины, сияющие елки, рысаки..., праздничное оживление толпы, веселый гул окриков и разговоров, разрумяненные морозом смеющиеся лица нарядных дам – все осталось позади. Потянулись пустыри, кривые, узкие переулки, мрачные, неосвещенные косогоры... Наконец они достигли покосившегося ветхого дома, стоявшего особняком... Уже более года жили Мерцаловы в этом подzemелье»* [11:151]

Итак, можно сделать вывод, что в этом литературном произведении имеется конкретная мифологизирующая авторская традиция. Но, если посмотреть с другой стороны, история, повествующая здесь, фактически позиционирует себя как утвержденный факт: публикация рассказа в первый раз было сопровождено подзаголовком «Истинное происшествие»; в

конце рассказа говорится о фамилии «чудесного доктора», и мифический герой оказывается историческим лицом – великим хирургом Н. И. Пироговым (для того, чтобы не нарушить документальность, автор упоминает о том, что тело Пирогова, после его смерти, было перевезено на родину). Как итог-формирование особого поля с необычным напряжением между мифологизмом и установкой на документальную подлинность рассказанной истории. Исходя из этого, мы можем говорить о том, что в данном рассказе мифопоэтическое начало имеет не простую функцию: мифологизация настоящего, признанного явления, не отменяя его подлинности, передает ему сверхценность. Благородный поступок великого врача из эпизода из биографии превращается в мифологический «прообраз», получает статус эталона – другими словами, канонизируется и из эмпирической трактовки перемещается в сакральную [34:372].

Небезынтересно обратить внимание на то, что у сюжета «рождественского» рассказа о докторе – спасителе обитателей подвалов есть «негативная» вариация – рассказ «Детский сад», написанный в том же, что и «Чудесный доктор», 1897-м году. Герой рассказа Илья Самойлович Бурмин, мелкий чиновник, непосредственно продолжающий ряд гоголевско-достоевских «маленьких людей», и его умирающая от истощения маленькая дочь – это такие же обитатели подвала, как и семейство Мерцаловых в «Чудесном докторе». И так же, как и в «Чудесном докторе», в этот подвал однажды спускается врач. Но этот обладатель енотовой шубы, во время визита в подвал озабочен более всего тем, чтобы не запачкаться («Доктор спустился в подвал, где Бурмин занимал правый задний угол, и долго искал места для своей енотовой шубы»).

Мифопоэтические параллели между «Чудесным доктором» и «Детским садом» можно проследить и на уровне пространственной образности. Кроме

упоминавшегося выше образа подвала, мифопоэтические топосы этих рассказов содержат и еще один общий образ-мифологему – сад. Но если в «Чудесном докторе» сад становится местом спасения героя, то в «Детском саде» он воплощает идею недостижимого блаженства, в несколько трансформированном виде воспроизводя мифологический первообраз утраченного рая [47:206].

Миромоделирующую роль играют средства мифопоэтики и в повести «Олеся» – «сказке» о «ведьмаке» и ее внучке, которая поистине влюбилась в барина Ивана Тимофеевича и этим обрекла себя на страдания [26:493]. Здесь, в первую очередь, мифологизируется пространство, в котором происходят события повести – «глухая деревушка» на «окраине Полесья»; и еще более «окраинным» местом становится собственно расположение героини – Олеся с бабушкой живут вообще за границей «обитаемого» мира, в той части леса, которая носит название Бисов кут. Демоническое, хтоническое начало подчеркивается в пространстве жизни героини не только этим названием и окраинностью Бисова кута, но и тем, что по пути к их с бабкой избушке располагается болото (в мифологической символике относящееся к числу мест обитания нечистой силы), а для того, чтобы попасть в этот дом, нужно пересечь границу «окультуренного» пространства (Ириновский шлях), войдя, таким образом, не просто в окраинное, но уже в «чужое», и, следовательно, демонизированное, пространство.

Так в купринской повести формируется словно два мифа об Олесе-Алене: мрачный миф сельчан о «ведьмаке» и «волшебная, чарующая сказка» героя о доброй лесной фее. Миф вступает в противоборство с другим мифом, конфликт повести в определенном смысле превращается в конфликт противоположных мифологизирующих интерпретаций образа героини. В итоге художественный мир повести превращается в пространство

тотальной конфликтности: любой образ, любой эпизод, любая деталь могут быть представлены с двух противоположных, конфликтующих между собой точек зрения (точка зрения местной сельской «громады» и точка зрения героя-рассказчика), и их несовместимостью и непримиримостью предопределяется трагический финал истории Олеси.

Господство мифа в художественном мире повести, конечно же, поддержано и на уровне символических деталей (на чем не останавливаемся, поскольку об этом говорят, практически, все кто обращается к анализу текста «Олеси»), и на мотивном уровне (упомянем, в частности, мотив судьбы, реализованный в эпизодах гаданий, а также в символическом эпизоде, когда в момент появления героя в доме Олеси она роняет веретено и пряжа в ее руке рвется), и на уровне интертекста (образ Олеси, конечно, восходит не только к сказочным «прототипам», но и к литературным претекстам, наделенным статусом мифологических «образцов» – это весь массив романтической литературы, центрированной вокруг образа «естественного человека» (включая сюда и сентименталистскую вариацию этого образа, акцентированную на том, что «и крестьянки любить умеют»))[50:32]. Поэтому можно говорить о системном использовании средств мифопоэтики и о ведущей роли мифологизирующей стратегии повествования в «Олесе».

Не менее значимо и функционально мифопоэтическое начало и в повести «Молох» [27:457]. Начнем разговор об этом произведении с пространственно-временного плана. Центром хронотопа здесь является пространство завода, образ которого превращается сразу в полноценную ключевую мифологему повести благодаря ее названию: образное представление завода как воплощения в современной жизни древнего кровожадного бога Молоха, которому приносятся человеческие жертвы,

сразу актуализирует мифологический план повествования и, соответственно, мифопоэтические характеристики как основных образов, так и структурных особенностей пространственно-временной организации этого произведения.

Первый мифопоэтический прием, с помощью которого рисуется образ завода – это персонификация, наделение завода характеристиками живого существа, напоминающего хтоническое чудовище. Первое проявление его «жизнедеятельности» – это протяжно ревуший гудок, описанием звука которого открывается текст: *«Заводский гудок протяжно ревел, возвещая начало рабочего дня. Густой, хриплый, непрерывный звук, казалось, выходил из-под земли и низко расстилался по ее поверхности. Мутный рассвет дождливого августовского дня придавал ему суровый оттенок тоски и угрозы»*. Основной деталью, характеризующей это «существо», становится разверстая огнедышащая печь. Этот образ печной огненной «пасти» с таким постоянством упоминается в повести, что можно без натяжки считать его лейтмотивным [54:422].

Персонаж, являющийся «двойником» завода-чудовища в мире людей, появляется на первых же страницах повести. Всесильный председатель правления акционеров завода Василий Терентьевич Квашнин является словно человеческим воплощением духа и природы завода-Молоха. Он сразу изображается как особое существо, чье социальное могущество словно материализовано, воплощено так же и в необычайном физическом могуществе. Причем, мифологическая природа этого персонажа подчеркивается тем, что его появлению в повести предшествует молва, живописующая его мощь поистине мифическими красками (вообще, значимость социальных мифов, прежде всего, представленных в виде сплетен, очень велика в идеологическом пространстве повести).

Лейтмотивным в данной повести можно считать и мифологический образ огня как основополагающей стихии, которая соответствует внутренней природе чудовища-Молоха. Огонь сопровождает все основные проявления «жизни» завода, и потому он неизменно присутствует в заводском пейзаже, в большой степени обеспечивая его мифопоэтические характеристики. Основная из них – это аналогия пространства завода с преисподней. Так, она сразу возникает при чтении первого описания завода: *это «город из красного кирпича, с лесом высоко торчащих в воздухе закопченных труб, – город, весь пропитанный запахом серы и железного угара, оглушаемый вечным, несмолкаемым грохотом»* [11:198]. Это описание наводит на мысль о схожести с изображением адского города Дита у Данте, и характеристика режущих слух звуков этого города как «вечных», и упоминание запаха серы выводят это сопоставление на поверхность. Аналогично и другое описание «огней большого города»-завода, в котором подчеркнута его инфернальность: *«На всем громадном пространстве, расстилавшемся вдали, рдели разбросанные в бесчисленном множестве кучи раскаленного известняка, на поверхности которых то и дело вспыхивали голубоватые и зеленые серные огни... <...> Над заводом стояло огромное красное колеблющееся зарево. На его кровавом фоне стройно и четко рисовались темные верхушки высоких труб... Разверстые пасти этих великанов безостановочно изрыгали густые клубы дыма...»*[11:180] и т.д.

И люди, пребывающие в этом «пекле», тоже напоминают грешников, которые «жарятся» в аду: их лица, «выпачканные углем и высушенные огнем», так же схожи с лицами персонажей Данте.

Несколько раз упоминается в повести как характеристика пространства завода, так традиционно мифологизированная категория, как хаос: *«...глаза*

разбегались на том хаосе, который представляла собою местность, предназначенная для возведения пятой и шестой доменных печей. Казалось, какой-то страшный подземный переворот выбросил наружу эти бесчисленные груды щебня, кирпича разных величин и цветов, песчаных пирамид, гор плитняка, штабелей железа и леса». «В одну сплошную, хаотическую, медленно ползущую на восток тучу» сбиваются выбросы дыма из заводских труб [11:199].

И хаосом, и огнем(пожаром) завершается жизнь завода-молоха после того, как поднимаются на бунт его рабочие. Пикник мгновенно превращается в «оглушительный хаос»; мечущиеся в панике люди в свете занимающегося бледного рассвета кажутся «привидениями из какой-то фантастической бредовой сказки»; в противоположность этим «бледным теням», Квашинин предстает в свете факела, который «обливал» массивную фигуру Василия Терентьевича зловецим, точно кровавым, дрожащим светом. Вокруг его коляски выла от боли, страха и озлобления стиснутая со всех сторон обезумевшая толпа...» [11:189]. И в этот момент Боброву кажется, «что это едет вовсе не Квашинин, а какое-то окровавленное, уродливое, грозное божество, вроде тех идолов восточных культов, под колесницы которых бросаются во время религиозных шествий опьяневшие от экстаза фанатики».

В последнем приведенном фрагменте четко прослеживается специфическая черта включения мифопоэтики в произведения у Александра Куприна [28:485]. Нередко мифологизированная картина мира создается в его прозе из-за ввода в состав повествования точки зрения самого героя. Куприн самостоятельно указывал на то, что каждая картина изображается глазами кого-то постороннего, а задача писателя-точно изобразить в своем пересказе отличительные черты мнения героев, сквозь

оболочку мироощущения которого показывается картина. (об этом он говорит в «Десяти заповедях писателя-реалиста»).

В «Поединке» мы видим окружающий мир глазами главного героя Ромашова, в «Олесе» о «колдунье» и ее «волшебном царстве» повествует герой, Иван Тимофеевич. В «Молохе» героем, точка зрения которого вводится в повествование тогда, когда автору нужно придать картине мифологические черты, является Бобров. Этот прием позволяет писателю создать мифологизированную картину мира, оставаясь в целом на платформе реализма и избегая тотальной субъективизации повествования.

Интересный вариант использования средств мифопоэтики можно отметить в художественном пространстве рассказа «Система», глубоко укорененного в мифопоэтическом контексте, прежде всего, в силу обращения к мотиву карточной игры – одному из самых мифологизированных литературных мотивов. И здесь основным пространством, на котором разворачивается миф о поединке героя с судьбой, является Монте-Карло. Ссылаясь на И. Шмелева, автор сразу «снижает» образ этого места, называя его «Карлушкиной Горкой», и столь бестрепетное отношение к топосу, воплощающему идею власти случая над человеческой судьбой, настраивает на развертывание сюжета в направлении победы героя над этой властью. Далее сюжет развивается именно в такой логике: с помощью друга герой овладевает «системой» выигрыша в казино и выходит из опасной ситуации игрового соблазна победителем. Функционально этот образ старшего мудрого друга, открывающего герою секрет беспроеигрышной игры, восходит к модели сказочного «помощника»: он возникает в жизни героя внешне случайным образом, проявляет к герою особенное расположение, природа которого так же внешне ничем не мотивирована (таким образом, мотивировки помощи герою со стороны

этого персонажа коренятся целиком в мифологической, а не в логической плоскости), он старше героя и потому легко ассоциируется с образом мудрого старшего наставника, и, наконец, его помощь носит почти чудесный характер. Элемент чуда в данном случае привнесен историей узнавания секрета беспроницаемой системы игры в рулетку – этот секрет открывает (в свое время) другу-помощнику героя *«почтенная старушка..., княгиня Вадбольская, урожденная чистокровная цыганка, но умница и по поведению истинная русская княгиня-аристократка»*. Отметим, что мифологизация образа княгини у Куприна осуществляется за счет переосмысления литературных источников как источников мифологических, и, таким образом, в этом произведении Куприна мы сталкиваемся с такой отмеченной исследователями неомифологических стратегий в литературе XX в. чертой, как использование литературных текстов в качестве мифических.

Таким образом, системой персонажей сформирован мифопоэтический контекст рассказа «Система», и воздействие этого контекста на восприятие характеристик времени-пространства обеспечивает их прочтение не только в реалистическом, но и в мифопоэтическом ключе. Таким образом, «профанный» характер того мифологизированного пространства, в котором разворачивается действие рассказа «Система», подчеркивает основную идею рассказа – о призрачности, «профанности» власти рулетки над человеком и о возможности умом и волей превозмочь эту ложную власть.

Рассмотрев несколько прозаических произведений Куприна, можем сделать вывод о том, что писатель нередко использовал в поэтике своих прозаических произведений такие приемы мифологизации художественного пространства, как:

- персонификация образов пространства, выступающих моделями инвариантного мифологического образа (завод в «Молохе» как вариант образа хтонического чудовища);
- наличие функциональных «двойников», воплощающих одну и ту же идею на разных уровнях текстовой действительности (завод-Молох и его антропологический коррелят – всемогущий председатель общества акционеров завода Квашнин);
- актуализация мифологических претекстов(Библия, славянская, ассииро-вавилонская мифологии);
- использование мифологической модели бинарных оппозиций в формировании структуры художественного пространства;
- воспроизведение универсальных мифологических сюжетных моделей (жертвоприношения, инициации);
- использование литературных текстов в качестве мифических претекстов.

Мифопоэтическое начало является основополагающей чертой художественного мировосприятия писателя, это делает творчество Куприна неповторимым, а индивидуальность писательского стиля раскрывается в его обращении к мифу и не полностью копируя его, а переосмысливая, находя новую трактовку, которая заставляет сохранить традиции прошлого и создать новейшие нити писательского стиля, которые воедино становятся особым полотном прозаического творчества Куприна.

1.3 Произведения А. Куприна – образцы трансформации мифа

Куприн отличался мифологическим мышлением и воплотил это в своем творчестве. Выдающийся исследователь мифологии Мирче Элиаде пишет: «Мифологическое мышление может оставить позади свои прежние формы,

может адаптироваться к новым культурным модам. Но оно не может исчезнуть окончательно. Миф - одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и трактовать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах».

Многие писатели и поэты обращались к мифологическим традициям: Ю. Тынянов, Ф. Достоевский, Т. Толстая, но они не затронули мифологию настолько подробно и глубоко, как А. И. Куприн. К легендам и мифам А.И. Куприн обращался на протяжении всего творческого пути: это и восточные легенды («Аль-Исса», «Счастье», «Кисмет», «Демир-Кая»), и средневековые предания («Легенда», «Палач», «Синяя звезда»), и христианские легенды, апокрифы, жития («Медвежья молитва», «Два святителя», «Пегие лошади», «Сад Пречистой Девы», «Лесенка голубая»). И, конечно, стоит отметить *«устойчивый интерес писателя к античности, проявляющийся и в прямом обращении к конкретному мифу, и в синтезе авторского текста с реминисценциями(цитациями, аллюзиями и т.п.), и в постановке проблем, характерных именно для произведений античности (в частности, проблемы Рока), и даже в стремлении «воспроизвести лексические и синтаксические конструкции мифа»* [11:80]. В этом плане следует назвать рассказы, новеллы-легенды « Психея» (1892), «Нарцисс» (1897), «Жрец» (1905), «Геро , Леандр и пастух» (1929), которые до настоящего времени остаются малоисследованными.

Уникальность Куприна в том, что он не копирует и не списывает миф для обогащения своего рассказа, он трансформирует мифологический мотив о необычном превращении. Причины переосмысления и видоизменения Куприным мифа следует связывать прежде всего с обстоятельствами жизни писателя, с его неприятием, отторжением современной действительности (особенно в период эмиграции), в которой происходит переосмысление

расстановки ценностей мировоззренческого характера [36:663]. Важно помнить и о постоянных художественных поисках Куприна, приводящих к жанрово-стилевым изменениям, к появлению произведений, носящих характер литературной игры.

«У Куприна происходит явная десакрализация мифа. Вследствие потери сакральности, миф у писателя обретает качество другого жанра – реалистического рассказа, динамично развивающегося, небольшого по объему, но вмещающего в себе, благодаря плотности текста, целые судьбы героев. Греческий миф трансформируется в рассказ о современности. Причины переосмысления и видоизменения Куприным мифа следует связывать прежде всего с обстоятельствами жизни писателя, с его неприятием, отторжением современной действительности (особенно в период эмиграции), в которой происходит переосмысление иерархии ценностей мировоззренческого плана...» [11: 217].

Таким образом, обращение Куприна к мифу стало уникальностью писательского стиля. Сила слов С. Еже Лец *«Помните: в каждом мифе есть зернышко истины, которое снова может стать нашим хлебом насущным»* очевидна и, по Куприну, эта истина кроется в душе.

Очевидный интерес писателя к мифологическим мотивам, созданию анализирующей личности, трагическому осмыслению бытия стало признаком индивидуальности писательского стиля Куприна в ряду многих его талантливых современников и последователей.

1.3.1. «Психея» как образец писательского приема трансформации мифа

Сюжет рассказа А. Куприна «Психея» основывается на трансформации мифологического мотива. Автор опубликовал рассказ в газете «Киевлянин» под псевдонимом «Януш» и дал подзаголовок «Дневник скульптора». И

немаловажно то, что этот рассказ написан в форме дневника. Это ещё раз подтверждает высказанную мысль об интересе Куприна к психологизму. Куприн изложил не просто события, но и обратился к мифу, как к первооснове литературного искусства.

В сущности, рассказ Куприна «Психея», является одной из интерпретаций известного мифа об Амуре и Психее. Обратимся к образу Психеи в мифологии. В культуре Древней Греции (равно как и древнеримской) Психея представляла собой своеобразное олицетворение души. Чаще всего богиню описывали как девочку с крыльями, а иногда изображали как бабочку. Кстати, в некоторых источниках присутствуют истории о том, как Эрос с факелом гонялся за бабочкой, наверное, так появилась всем известная поговорка и излюбленная аналогия.

Отметим, что в мифе – Психея – олицетворение души, а в рассказе Куприна – она присутствует в тексте как статуя, которую пытался воспроизвести скульптор.

Понять смысл рассказа и его глубинное значение можно, если рассмотреть мифологическую основу произведения.

Миф о Психеи гласит, что это юная девушка, младшая дочь неизвестных никому царя и царицы, которая обладала неземной красотой. Венера, позавидовавшая ей, попросила сына сделать так, чтобы Психея полюбила самого ничтожного человека на земле, но этого так и не случилось, потому что Психея покорила сердце Купидона. Не дав любимой выйти замуж за жуткое чудовище, Амур украл её и сделал своей женой. Единственным условием такой любви было то, что Психее нельзя было видеть мужа. Но любопытство, свойственное юной натуре, победило. Сёстры уговорили Психею убить мужа, ведь он чудовище. Однако с наступлением темноты девушка убедилась в обратном и не могла оторвать

восторженный взгляд от своего любимого. Она перенесла много страданий после того, как упавшая с её лампы капля масла обожгла и спугнула Купидона. Будучи прислугой у Венеры ей приходилось даже спускаться в преисподнюю. Ларец, который приказала достать Венера, был опасен тем, что, заглянув в него, всякий впадал в летаргический сон. *«Любопытство вновь победило рассудок, однако Купидон с помощью Марса вернул Психею, сделав её бессмертной»* [11:76]. Их союз, наконец, был благословлен. Выбор Куприным именно этого образа обусловлен, прежде всего, тяготением к духовному, почти бестелесному началу в нём. Психея, выступая лишь в роли статуи, тем не менее, олицетворяет душу главного героя произведения. В диалоге персонажей, в частности в словах Сливинского даётся ещё одна установка уже на другой миф: *«- Ты вспомни миф о Галатее, а ведь, как известно, нет ни одного мифа без основания»* [11:132].

Скульптор, главный герой рассказа, подобно Пигмалиону, изваял свою Психею и никому её не показывал. Пигмалион создавал девушку из драгоценной слоновой кости, скульптор, также, долго собирал деньги на мрамор, а потому можно утверждать, что для него создание Психеи так же было драгоценным. Однако Куприн изменил финал истории. В мифе о Галатее статуя ожила и стала править Кипром вместе с возлюбленным. В тексте «Психеи» Куприн оставляет статую лежать неподвижно в мастерской скульптора, ибо, в отличие от Пигмалиона, он хотел похоронить Психею, в знак того, что она должна быть чем-то вечным, и потомки обязаны увидеть её красоту. *«Она должна столетия пролежать на земле, подобно творениям древних греков, пока не настанет её время, и сама судьба не извлечёт её, как светильник, который должен светить на горе»* [11:126].

Отметим, что Куприн не копирует миф, он интерпретирует его, и в этом содержится его индивидуальность, его стиль. [23:135]

1.3.2. Мифологическая основа новеллы «Нарцисс»

Писатель и известный ученый в области литературоведения В. Ф. Боцяновский в работе, посвященной литературному наследию Куприна, писал: "Почти в каждом из его произведений можно указать не только место действия, но даже назвать фамилии персонажей, послуживших оригиналами для его героев". Он же говорил, что «у Куприна нет трафарета ни в сюжетах, ни в героях». Миф для писателя – не образец, не основа, а мотив для философского рассуждения, для осмысления этапов жизни героев его произведений.

Миф о Нарциссе лег в основу произведения Куприна. Важно отметить символизм образа [39:16]. Нарцисс - символ юношеской смерти, кроме того, Нарцисс - древнее растительное божество умирающей и воскресающей природы: в мифе о похищении Персефоны упоминается цветок нарцисс. Это учитывал и сам писатель при создании сюжета своего произведения.

Подтекст мифа глубже. Кратко его содержание можно пересказать так: молодой человек влюбился в собственное отражение и умер, не в силах оторваться от созерцания себя в воде даже для того, чтобы поесть. На месте смерти из тела молодого человека вырос цветок, который был так же красив и клонился вниз. Его называли именем юноши и считали символом смерти, сна, от которого можно проснуться в ином облики, забвенья, но также и символом воскресения.

Если глубже рассматривать этот миф, то можно понять, что структура его намного сложнее, чем кажется на первый взгляд. Нарцисс был необычайно красивым парнем, сыном нимфы и речного бога. Когда

мальчик родился, провидец Тиресий рассказал родителям о будущем их сына. Ему было предначертано прожить долгую и счастливую жизнь, но при условии, если он никогда не увидит своего отражения. Так как отражение свое он не мог увидеть из-за отсутствия зеркал, мать и отец мальчика были спокойны за его судьбу. Нарцисс вырос парнем удивительной внешности, в которого без памяти влюблялись девушки и женщины. Даже представители сильного пола обращали внимание на красавца. Но он не испытывал ник кому никаких эмоций и отталкивал всех. Отвергнутые поклонники призывали олимпийских богов на помощь и умоляли наказать горделивого парня. Как рассказывается в античных мифах потом, богиня правосудия Немезида вняла их мольбам, и Нарцисс увидел свое лицо в речном зеркале. Давнее пророчество тут же сбылось: юноша воспыал страстью к собственному отражению и погиб, не в силах отойти от воды.

Нарцисс – красивый и гордый юноша, который не любил ни одну женщину. Когда он встретился с нимфой Эхо, то и она совсем не поразила молодого человека. Прекрасная нимфа же проявила интерес и страсть в Эхо. Она ходила за ним до тех пор, пока ее тело не иссохло, и остался только голос. Но юноша все равно был безразличен к ней. Тогда нимфа заломила руки к небу и прокляла парня, пожелав, чтобы тот, кого Нарцисс наконец полюбит, также остался к нему равнодушным. Любовь не принесла счастья ни Эхо, которая исчезла с лица земли, оставив на ней только свой голос – отзыв, эхо, ни Нарциссу. Отображение в реке не могло ответить взаимностью, даже если бы хотело.

В новелле писателя трактуется героями и символика цветка, и философский подтекст поступка самолюбивого мифологического Нарцисса. Рассмотрим подробнее.

Сатин и Бэтси спорят о том, какой цветок чувственнее и трепетнее: «— *Самый прекрасный цветок роза. Она похожа на вас, Бэтси. Баронесса опять закинула голову, чтобы увидеть Санина.*

— *А вы, monsieur Georges, отчего же не скажете, какой ваш любимый цветок?* — спросила она.

— *Мой цветок?* Санин задумался.

По лицу его вдруг скользнула какая-то не то грустная, не то нежная тень. По-видимому, он вспомнил что-то очень далекое.

— *Нарцисс,* — ответил он наконец.

— *Нарцисс? Фи! Он такой вульгарный цветок.*

— *Нет, это цветок влюбленных...*

— *Ах, боже мой, как чувствительно!* — сказала насмешливо баронесса...» [11:199]. Цветок — образ — символ, который в начале повествования указывает, что цветок — олицетворение воспоминаний и прошлого, которое стало неизгладимым этапом в понимании и мирозерцании самого героя и он открыто сам признается в этом: «Просто — глупые воспоминания молодости... Я был студентом тогда и, конечно, сильно нуждался. Прочел я как-то в газетных объявлениях, что ищут на лето в отъезд репетитора-студента. Я и поехал в один крошечный уездный городишко, на юг России. ... О том семействе, куда я ехал, я знал только одно: что там есть гимназист preparatory класса, которого я должен был приготовить к дальнейшему курсу... Необыкновенное чувство, испытанное мною при первом знакомстве с немой хозяйкой, не проходило. Наоборот, между мной и ею создавалась какая-то таинственная, ненормальная связь. Стоило ей хотя мельком посмотреть на меня сзади, я в ту же секунду чувствовал на себе ее взгляд и оборачивался не инстинктивно, как это

бывает обыкновенно,— но с полной уверенностью, что именно она на меня смотрит. Мы с ней никогда ни о чем не говорили (мало ли сколько способов можно найти для обмена мыслей), но если я читал что-нибудь вслух или рассказывал о чем-нибудь, я всегда знал, что она сидит тут же, рядом, и не отводит от меня своих удивительных глаз. Когда же она в сумерках садилась за фортепиано, я забивался подальше, в темный угол, и слушал ее, и был готов без конца слушать... Эта странная духовная связь не походила на начинающийся флирт: в ней было что-то неестественное, жуткое... Мы ничего не сказали друг другу — ни словом, ни жестом. Очнувшись от этого внезапного поцелуя, Виктория освободилась из моих рук, вынула из-за корсажа свои маленькие часы и показала мне сначала цифру XII, а потом на окно. При этом она знаком показала мне, что если я постучусь, то окно отворится...». Тайная связь героя была разоблачена мужем и совесть не позволила герою остаться в их доме: «Все зависит от вас. Я не имею права ни советовать, ни отговаривать, хотя должен сказать, что Викторину Ивановну я обожаю, даже больше — я молюсь на нее. Но я позволю себе сказать только одно... Попробуйте вы обратиться к своей совести и к своему уму. Через год, ну, скажем, через два, не станет ли вам в тягость вечная совместная жизнь с немой женщиной, с уродом?.. Я сам за вас отвечу — да. А если так, то одно из двух: или вам жизнь сделается несносным бременем, или, что еще хуже, вы бросите Викторину — и тогда до конца ваших дней вы не избавитесь от сознания сделанного вами жестокого и несправедливого поступка. Я ее знаю. Она никогда не вернулась бы ко мне после этого... Слезы щипали мои глаза. Я поднялся со скамейки. — Простите

меня, Матвей Кузьмич,— сказал я, ища в темноте его руку.— Я уезжаю завтра...» [11;189].

Нельзя не сказать, что миф стал не образцом для появления сценария новеллы Куприна «Нарцисс», а явился важным фактором, для того чтобы переосмыслить, домыслить, на что обычный человек может пойти ради себя самого, самолюбования и удовлетворения своих чувств [40:224].

1.3.3. Мифологические традиции в произведении А.И. Куприна «Жрец»

Для полного раскрытия смысла и четкого понимания рассказа Александра Куприна «Жрец» важно обратиться к истокам жречества. Начало религии - организация особой касты жрецов, призванной беречь повествовательную мифологию и специальным образом поддерживать ее необычный священный статус. Таким образом, роль жреца на начальных этапах есть не более чем фигура охранника, сторожа, хранителя особого статуса мифологических повествований. Так как натуральная священность мифа была разрушена, появилась необходимость создания системы искусственной священности, и этой системой искусственной священности как раз и явилась религия. Обязательно отметим, что жрец - это совсем не фигура священника последующих эпох. Снова обратимся к высказыванию О.М.Фрейденберга: *«Отделенный от понятий тотема и божества, древний жрец не оказывал на общину нравственного воздействия, не произносил проповедей, нравственно не воспитывал людей. Он был только высококвалифицированным специалистом по знанию всего*

ритуала, относившегося до божества, до религиозного культа во всем его объеме» [11:224].

Итак, жрец – это проводник между человеком и мифом. Но появление между одним и другим этой посреднической миссии "третьего" являлось признаком масштабных перемен, имеющих место в культуре того времени: *«...Между жрецом и не-жрецом, участником культа, появляется разница активного и пассивного начала. Только на долю одного жреца приходится миссия известных, хотя и искусственных действий в этом малоподвижном, законсервированном мире. Только одни жрецы знают священные формулы и строгие рамки культовых действ. Так создается понятие общины, отделенной от прямого общения со святыней, к которой имеет доступ один жрец...» [11:222].*

В рассказе Куприна жрецом является одинокий врач Чудинов, который спасал чужие жизни и утрачивал свою: *«Я всю жизнь только лечил, лечил и лечил. По лицам этих больных людей я видел, что они жили своей счастливой личной жизнью и приходили просить меня: «Возврати нам опять эту утраченную жизнь» [11:287].* Сам герой философствует и понимает, что другие сферы науки и искусства более благодатны для человека: *«Астроному, философу, математику уплачивается хоть тем, что он что-то побеждает, проникает в области, возвышающие душу человека. Скажите, что дает врачу медицина? Я всю жизнь только лечил...»[11:233].* Он разочаровывается в том, чему посвятил всю жизнь и понимает, что все прожитое зря, но это неправильное рассуждение. Ведь он спасал души, жизни, судьбы. В финале рассказа герой разбит, раздавлен, разочарован.

В мифологии существует миф о царе – жреце, который тоже отражается в данном рассказе Куприна. Миф гласит о том, как победивший бога-творца Одува стал новым супругом Богини, но супругом символическим (в противном случае был бы нарушен тот же инцестуальный запрет). Однако даже праведное восстание на Отца, каким бы он ни был - слишком тяжкий грех. Расплачиваться за него надо жизнью, и по истечении 12 лет брака Одуву принесли в жертву на горе Харгааш. Так и повелось: на 12 лет выбирают царя-жреца, потом отводят его в пещеру на горе Харгааш и там приносят в жертву. В рассказе писателя Чудинов тоже жертва, он отдает свою жизнь, жертвуя собой.

Таким образом, именно в рассказе «Жрец» автор поднимает обычные для его стиля социально-философские темы, раскрывает глубинный внутренний мир своих героев, которые основываются на мифах. Миф становится в рассказе нитью к пониманию смысла повествования писателя.

1.3.4. «Геро, Леандр и пастух» как мифологическое предание писателя

«Геро, Леандр и пастух» - одно из произведений Куприна, где миф становится не фоном, не упоминанием, не веянием для создания своего авторского произведения, а с первых строк сам писатель указывает на то, что основой данного повествования будет легенда, миф: *«Я думаю, что всем на свете известно старое, трогательное предание о Леандре и Геро. Но далеко не все знают тот вариант, который можно услышать лишь от очень старых азиатских греков...»* [11:166].

Сюжет и имена – реальная мифологическая основа. Геро и Леандр (др.-греч. Ἡρώ и Λέανδρος) — герои античного мифа, близкого к легенде.

Миф о Гери и Леандре – «трогательное предание» о несчастной любви греческого атлета и жрицы в храме Артемиды.

Отметим, миф не такой уж интересный и популярный для художественной переделки, по сравнению с мифами о той же Психее и Амуре, о Пигмалионе и Галатее и др. Наверное, свое внимание именно на нем Куприн остановил не просто так. Находясь в это время в эмиграции, он невольно переосмысливал многое и в своей жизни, и в природе человеческих взаимоотношений. После первого прочтения этого произведения читатель, хорошо знакомый с древнегреческими мифами, стремится сопоставить традиционную версию мифа о Гери и Леандре и купринскую его обработку. Вспомним этот поэтический миф, воспевающий силу любви, преодолевающей все преграды, миф, прославляющий физическую и нравственную красоту человека, миф, заставляющий размышлять о неотвратимости Рока. Гери, жрица богини Афродиты, жила в высокой башне на фракийском берегу Геллеспонта (ныне пролив Дарданеллы). Она должна была поддерживать вечный огонь в храме Сестос. Однажды во время ежегодных празднеств, Гери встретила Леандра, они полюбили друг друга. Но жрица давала обет безбрачия. И Леандр, живший на другой стороне пролива, каждую ночь переплывал Геллеспонт, а утром возвращался обратно. Гери всегда зажигала факел на башне, чтобы Леандр плыл в нужном направлении. Но однажды ветер во время бури погасил факел, и Леандр утонул. Утром Гери увидела его тело, прибитое волнами к берегу, и в отчаянии бросилась с башни вниз, на скалы. Этот миф оставляет, действительно, очень сильное впечатление. К нему обращались, вновь и вновь обдумывая его, поэты, писатели, художники. Общеизвестен и такой интересный факт: лорд Байрон сам лично переплывал Геллеспонт

(его ширина 3 км), для того, чтобы точно прочувствовать состояние Леандра.

Любовь жертвенная, несомненно трогательная, чувственная и всепоглощающая - точно такое чувство изображается в этом мифе. Сердце Геро «разбилось», как и ее любимый, и она принимает твердое, непоколебимое желание умереть, чтобы не расставаться с Леандром. Торопясь соединиться с ним, она бросилась в море, туда, где плавало его тело. Так жили и погибли двое возлюбленных, чья преданность друг другу неоспорима и вошла в поговорку. Это и говорит о том, что миф в данном случае вечен, он живет и в наше время, потому что такая сила чувств героев не может быть забыта и стерта временем.

В русской литературе известны обращения к этому сюжету не только Куприным. Известно, что А.А. Фет так же обратился к мифологическому сюжету, создав стихотворение «Геро и Леандр» (1847), а Иосиф Бродский в стихотворении «Неоконченное» (1970). Александр Куприн же своей индивидуальной прозой воскресил миф в античной интерпретации, сохранив при этом яркие краски и эмоции, которые находятся в нем.

1.3.5. Мифологизация пространства в южной прозе Куприна

Южная проза – произведения, созданные во время нахождения писателя в Крыму. В них не только воссоздается та совокупность специфических идей, смыслов, сюжетов, образов, которые объяснены биографической значимостью Крыма для Куприна. В его «крымских» текстах реализуется так же и тот смысловой комплекс, который прослеживается в его произведениях о юге в целом, и Крым хорошо

входит в границы «южного мифа» писателя не только как его составная часть, но больше того – как центр этого мифа, поскольку именно Крым является в художественном мире Куприна наиболее полным и ярким воплощением идеи юга, своеобразной «квинтэссенцией» мифологического значения юга.

Так, характерно яркий и контрастный образ юга создается в рассказе «Корь». Здесь мы не просто так сразу обнаруживаем своего рода «переключки» и с «Гранатовым браслетом», и с «Белой акацией» – в частности, в тех акцентах, которые расставляет герой, сравнивая красоты юга с севером. В речи Воскресенского звучит та же, что у княгини Веры или у героя «Белой акации», мысль об искусственности и чрезмерности, «неподлинности» красоты юга: *«...не люблю юга. Здесь все как-то масляно, как-то... не знаю... чрезмерно. Ну, вот, цветет магнолия... позвольте, да разве это – растение? Так и кажется, что ее нарочно сделали из картона, выкрасили зеленой масляной краской, а сверху навели лак. Природа! Солнце встало из-за моря – и жара, а вечером бултых за горы – и сразу ночь. Нет птиц. Нет наших северных зорь с запахом молодой травки, нет поэзии сумерек, с жуками, с соловьем, со стадом, бредущим в пыли. Какая-то оперная декорация, а не природа...»* [11:169].

Как и герой «Белой акации», Воскресенский проходит в «Кори» искушение чувственной любовью, которая неразрывно связана с югом, «южными людьми» и всей этой пряной, наполненной истомой атмосферой знойного лета и таких же «знойных» чувств. Воплощает мотив соблазна героиня рассказа, которая живописуется как плоть от плоти южного пространства: *«Она была еще очень красива тяжелой, самоуверенной, пышной красотой – красотой полной, хорошо*

сохранившейся брюнетки южного типа», и у героя, с предубеждением относящегося к «профанным» красотам юга, возникает по отношению к ней соответствующее «смешанное чувство – боязливости, стыда, страстного желания и отвращения. Когда он думал о ней, она представлялась ему такой же чрезмерной, ненатуральной, как и южная природа. Ее глаза казались ему чересчур выразительными и влажными, волосы чересчур черными; губы были неправдоподобно яркие. Ленивая, глупая, беспринципная и сладострастная южанка чувствовалась в каждом ее движении, в каждой улыбке» [11:172].

Но этот «профанный» мир юга, и соблазн, и «падение», через которые проходит герой, оборачиваются в конце концов для него неким подлинным опытом, прохождение через который сделало его душу глубже. Покидая эти места, он ощущает впервые, что ему «до боли жалко той полосы жизни, которая *«ушла от него навсегда и никогда не вернется, никогда не повторится...»* [11:177]. И «момент истины» в споре с Завалишиным, и «искушение» любовью Анны Георгиевны, и все эти недели, проведенные у моря в нелепом дачном «тереме» Завалишиных – все это осознается героем как опыт жизни, который бесценен своей неповторимостью. В контексте возрождения подлинных чувств и преодоления того ложного положения, в котором оказался герой этого рассказа, как «говорящая» воспринимается его фамилия Воскресенский, апеллируя к универсальной мифологии возрождения после «умирания» героя.

Так же, как и герой «Кори», истинную ценность жизненного опыта познает в пространстве юга и герой рассказа «Леночка». Здесь особенно подчеркнут мотив познания истинных ценностей жизни благодаря исходной ситуации сюжета: герой подводит итог своему

жизненному опыту, чувствуя приближение старости и все чаще задумываясь о смерти [41:10]. Таким образом, его желание посетить в последний раз все места, которые что-то значили в его жизни, – это своеобразная ревизия жизненных ценностей и воспоминаний перед лицом вечности, с позиции «memento mori». Он настроен на то, чтобы пережить во всей глубине встречу с местами своего детства и юности, но эта заранее заданная установка не «срабатывает» до поры именно в силу своей заданности: *«И вот его потянуло побывать в последний раз на прежних местах, оживить в памяти дорогие, мучительно нежные, обвеянные такой поэтической грустью воспоминания детства, растравить свою душу сладкой болью по ушедшей навеки, невозвратимой чистоте и яркости первых впечатлений жизни. <...> Но с удивлением и с горечью заметил Возницын, что его опустошенная жизнью очерствелая душа оставалась холодной и неподвижной и не отражала в себе прежней, знакомой печали по прошедшему, такой светлой, тихой, задумчивой и покорной печали...»* [11;179].

Отметим, что Куприн намерено наделяет мифопоэтическим смыслом пространство парохода в обоих рассказах [44:247]. Пароход как символическое пространство некоего промежутка на жизненном пути, движения от одного этапа к другому, становится пространством качественного преобразования внутреннего мира героев, словно вся эмпирика жизни, оставшаяся «на берегу», переоценивается в этом плавании с точки зрения вечности. Особенно это проявлено в «Кори», где герой именно с удаляющегося парохода в последний раз окидывает взглядом знакомый пейзаж с дачным «теремом», и этот пейзаж и все, что с ним связано, в прямом смысле слова «на глазах»

уходят в прошлое и мгновенно переоцениваются. Большую роль в формировании мифопоэтической семантики образа парохода играет море. То, что пароход – это некое средство передвижения словно по самому пространству вечности (поскольку море как символ вечной стихии предполагает такую аналогию), придает всем событиям, происходящим в этом пространстве, особенную значимость. Но море обладает и собственной символикой, вне связи с пространством парохода, и эта символика морского пейзажа щедро используется Куприным в его произведениях о юге и особенно о Крыме. Рассмотрим подробнее описания моря в крымских рассказах Куприна и выявим их функции в повествовании. В рассказе «Корь» состояние моря, как правило, соотносится с состоянием героя, словно воплощая в природе его эмоции во всей их изменчивости и неоднозначности, и превращаясь в объективный коррелят мира чувств героя. Так, раздражение, нервозность и повышенная тревожность Воскресенского, противоречивость его чувств, как и противоречивость самой жизни, еще не до конца осознанная героем, словно воплощены в том состоянии моря, которое изображено в начале рассказа: *«Жаркий юго-восточный ветер развел на море крупную зыбь. Вода у берега была мутная и резко пахла рыбой и морскими водорослями; горячие качающиеся волны не освежали, не удовлетворяли тела, а, наоборот, еще больше истомляли и раздражали его. <...> Взбудораженное ветром, местами освещенное солнцем, местами затененное облаками, – оно все пестрело разноцветными заплатами. У берега широко белела пена, тая на песке кисейным кружевом, дальше шла грязная лента светло-шоколадного цвета, еще дальше – жидкая зеленая полоса, вся сморщенная, вся изборожденная гребнями волн, и*

наконец — могучая, спокойная синева глубокого моря с неправдоподобными яркими пятнами, то густо-фиолетовыми, то нежно-малахитовыми, с неожиданными блестящими кусками, похожими на лед, занесенный снегом. И вся эта живая мозаика казалась опоясанной у горизонта черной, спокойной, неподвижной лентой безбрежной дали» [11:181].

Купание в теплых, мирно качающихся волнах возбуждают в его памяти и ощущения, испытанные во время свидания с Анной Георгиевной. На параллельное течение состояний героя и моря, можно сказать, явно показывает и воспроизведение воспоминания уезжающего навсегда главного героя о своих утренних впечатлениях жизни у моря: *«Внезапно ему стало жаль своей комнаты, точно в ней оставалась часть его существа. По утрам, когда он просыпался, ему не надо было даже приподымать голову от подушки, чтобы увидеть прямо перед собою темную, синюю полосу моря, поднимающуюся до половины окон... и вся комната бывала по утрам так полна светом и так в ней крепко и бодро пахло морским воздухом, что в первые дни, просыпаясь, студент нередко начинал смеяться от бессознательного, расцветавшего в нем восторга» [11:179].* В конце концов, его светлой печали, которая наступила после того, как все неясные и мучительные впечатления последних дней успокоились и пришли в равновесие, соответствует то море, которое «проводит» его: *«Море лежало спокойное, ласковое, нежно-изумрудное около берегов, светло-синее посредине и лишь кое-где едва тронутое ленивыми фиолетовыми морщинками. Внизу под пароходом оно было ярко-зелено, прозрачно и легко, как воздух, и бездонно» [11:199].*

Точно иносказательными, символическими значениями наделяется морской пейзаж и в «Морской болезни» [59:428]. Рассказ, как и большинство художественных произведений Куприна, в которых явно ощущается мифопоэтическая часть, начинается с описания природы, в котором уже прослеживаются те смыслы и настроения, которые потом будут переделаны в сюжет. В данном случае писатель выделяет «сниженное» описание моря, предвосхищает столкновение героини рассказа с низменными началами в человеческой натуре: *«Море в гавани было грязно-зеленого цвета, а дальняя песчаная коса, которая врезалась в него на горизонте, казалась нежно-фиолетовой. На молу пахло тухлой рыбой и смоленным канатом»* [11:193].

Мы не можем выделить какую-то особенную гармоничность в картине моря, которое имеет возможность видеть героиня произведения в самом начале своего путешествия. Особенно в данном описании резко выделяется, что чистый и глубокий цвет море имеет лишь вдали; здесь же, вокруг парохода и плывущей на нем героини, вода грязна: *«Далеко у берега, как голый лес, возвышались трубы, мачты и реи судов. Море зыбилось. Внизу, под винтом, вода кипела белыми, как вспененное молоко, буграми, и далеко за пароходом среди ровной широкой синевы тянулась, чуть змеясь, узкая зеленая дорожка, изборозжденная, как мрамор, пенными, белыми причудливыми струйками»* [11:196].

В дальнейших описаниях моря возле корабля дважды фигурирует слово «яма», актуализируя все те смысловые значения, которые потом лягут в основу метафоры «ямы» в одноименной повести. Так, с ямой сравнивается бурлящая вокруг парохода вода в

третьей главке рассказа, а затем о яме на дне в тех местах, где идет пароход, рассказывает боцман. Все в рассказе символично и эту особенность можно отметить в следующем южном рассказе. Рассмотрим подробнее.

Рассматривая рассказ «В Крыму (Меджид)», мы видим упоминание о море и то, что конкретные части его описания абсолютно подходят к определению «профанного юга» и имеют сниженный характер – в полном соответствии с общим настроением рассказа о нелепом грешном приключении попадьи на отдыхе. Так, впервые море упоминается в рассказе для непринужденного развлечения проводника Меджида, который очень скучал и которому хочется *«поплевать бесцельно в море, перегнувшись через перила, ограждающие набережную»* [11:204]. Потом разговор о море начинается в момент отдыха попадьи, который в реальности выглядит весьма прозаично, хоть она и уверяет саму себя и своих близких, что наслаждается красотами природы и всеми прелестями юга. На деле же *«море в Ялте пахло дохлой рыбой и йодом и было похоже на грязную лоханку с глинистой водой, улицы воняли конским навозом..., стройные красавцы кипарисы всегда были точно седые от мелкой пыли...»* [11:204].

Абсолютно иначе выглядит море в рассказе «Леночка» – здесь формируется противоположный профанному образ «юга благословенного», в данном рассказе даже наделенного оттенком сакральности – в силу тех пасхальных смыслов, которыми словно наполнена вся природа в день встречи Возницына со своей первой любовью. Пасхальным утром море, в частности, выглядит так: *«Пароход стоял на рейде в полупрозрачном молочно-розовом тумане,*

пронизанном золотом восходящего солнца. Вдали чуть заметно желтели плоские берега. Море тихо плескалось о борта парохода. Чудесно пахло рыбой, морскими водорослями и смолой» [11:207].

Бесспорно, очень ярко выражено описание моря, которое отражает амбивалентность южного пространства в рассказе «Светлый конец», где Ялта и море вокруг словно наделены двумя обликами – «профанным» и «благословенным».

Мифопоэтика пространства реализована писателем и в рассказе «Винная бочка», представляющем крайнюю точку мифа о «профаном юге». [60:78] Прежде всего, в описании «бархатного сезона» подчеркнуто, что основным мотивом приезда в Ялту в это время является тщеславие (большинство едет сюда в это время *«потому, что это модно, что можно блеснуть туалетами и красотой, завязать выгодные знакомства»* [11:206]. При этом природы, которая особенно прекрасна в эту чистую весеннюю пору (кстати, «сакральную», поскольку речь идет о не более, чем месяце бархатного сезона, совпадающем обычно с Пасхой и предшествующими ей и следующим за ней одной-двумя неделями), «конечно, никто не замечает». В этом «конечно» звучит авторская оценка публики «бархатного сезона» как неспособной к глубокому восприятию истинных жизненных ценностей. Стремясь завоевать благосклонность прекрасной баронессы, Лешедко решает, что «необходимо сделать что-нибудь смелое, героическое, необыкновенное», однако его воображение пошляка никак не может придумать, какой «подвиг» совершить, и тут сама судьба дает ему возможность отличиться. Весь эпизод с винной бочкой выстраивается как классическое испытание героя, наградой за которую будет любовь «принцессы» (здесь –

«царицы сезона»: восхитившись ловкостью рабочего, словно чудом залезающего внутрь огромной винной бочки через узенькое отверстие, баронесса, подобно сказочным или балладным героиням, назначает испытание для своих поклонников: «Конечно, никто из вас этого, господа, не сделает... Хотите, я обещаю поцелуй тому, кто сделает то же самое?» [11:205].

Дальше Лешедко троекратно, как в сказке, пытается с честью пройти предложенное испытание, и с каждым разом степень «профанности» его попыток все возрастает, так что испытание героя на ловкость и отвагу неуклонно скатывается в грубый фарс. Если в мифологической ситуации прохождение героя через «огонь, воду и медные трубы» превращает «дурака» в «царевича», то в своем рассказе Куприн развивает ситуацию в противоположном направлении: каждая из трех «фаз» пребывания прокурора внутри бочки знаменует очередную фазу его опьянения и утраты им человеческого облика.

Вначале его пребывание в бочке даже порождает у присутствующих шуточные, но все-таки благопристойно-«мифологические» (библейские) ассоциации – с пророком Ионой: *«Хорошо вам там, во чреве кита?»*, – спрашивает его баронесса. Но уже на этом, первом этапе пребывания в бочке герой, в изображении автора, начинает «расчеловечиваться»: *«Сначала из бочки ничего не было слышно. Потом раздалось какое-то мрачное, глухое рычание, которое нельзя было слышать без страха. Потом к этим нечеловеческим звукам присоединился топот, как будто по мостовой проезжала артиллерия»*. Высунувшись после этого на поверхность, прокурор уже не выглядит как мыслящее существо: *«Пенсне на носу*

уже не было, а глаза смотрели мутно, раскосо и бессмысленно... А ртом он ловил воздух, как судак, извлеченный из воды. Язык его бормотал что-то бессмысленное, не имеющее ничего общего с звуками человеческой речи» [11:211].

Утрата человеческого облика подчеркивается и при второй попытке вытащить прокурора на свет божий – теперь уже с помощью рабочего: *«Вскоре опять на свет божий показалась плачевная физиономия с помутившимися от страха и опьянения глазами и с красной ссадиной поперек лба. По-прежнему Купер и винодел потянули его за руку и за голову. Истязуемый прокурор истерически визжал. По-видимому, он совсем лишился дара человеческой речи» [11:226].* Наконец, «в третий раз скрылся прокурор в глубокой мгле бочки» – отметим явную стилизацию этой фразы под фольклорный сказ, проявляющуюся в порядке слов, которым подчеркнут мифологический смысл утращения ситуации в этом анекдоте. И после этого третья и последняя попытка спасти несчастного прокурора от «наглой» смерти в винной бочке завершается успехом, но ценой его спасенной жизни становится невообразимый позор: чтобы вытащить его из бочки, приходится его раздеть и с ног до головы обмазать машинным маслом – аналогия с народной практикой вываливания в дегте в знак позора здесь совершенно прозрачна. При этом спасители прокурора уже словно и не замечают в нем человека – есть только «тело», которое нужно как угодно извлечь из бочки: *«Когда виноделы, рабочие и доктор остались одни, то они перестали церемониться с телом бедного Лешедко».* В итоге прокурор представляет собой самое «профанное» из возможных зрелищ: *«Еле стоявший на ногах, голый, весь блестящий от масла, весь в ссадинах и кровоподтеках, с головой,*

беспомощно склоненной на правый бок, пахнувший нефтью, он в эту минуту был поистине достоин сожаления» [11:229].

Винная бочка, таким образом, становится основным пространственным образом, как бы «проявляющим», выводящим на всеобщее обозрение и посмеяние ту пошлость, которая царит в разгар сезона на курортном юге и которая воплощена в героя рассказа. Конечно, не в последнюю очередь сатирический пафос мотива испытания героя «в бочке» обеспечивается и интертекстуальной отсылкой к пушкинской «Сказке о царе Салтане», формирующей контрастный фон купринской версии сюжета «преображения» героя в пространстве бочки. Если у Пушкина царевич Гвидон выходит из этого замкнутого пространства инициации преображенным во взрослого героя, готового восстановить гармонию сказочного мира, то купринский прокурор, наоборот, в своем прохождении испытания только увеличивает царящий в курортном мире ценностный хаос.

Очевидно, что в крымских произведениях Куприна воспроизводится весь характерный для «южного мифа» писателя комплекс мотивов, получающих соответственную сюжетно-образную разработку: это мотив испытания истинности чувств героев, мотив чувственного соблазна, мотив невозвратности счастливых мгновений жизни. Толкование писателем «подлинное/ложное», составляет ядро «мифа о юге» в творчестве Куприна.

Миф в прозе Куприна – не основа, не шаблон, это необходимый мотив, который переосмысливается, трансформируется автором и обретает новое прочтение.

Выводы по I главе

Для А.И. Куприна и его прозы характерным является новая трактовка мифопоэтики в рамках понимания своеобразия основ русской литературы.

На протяжении всего творческого пути писатель обращался к мифопоэтике и ее основам, но не копировал образы. Александр Куприн переосмысливал по-своему эти сценарии и по – новому их преподносил читательской публике. В его прозе можно найти такие мифопоэтические приемы, которые помогают в писательской деятельности рисовать образы и раскрывать сюжет.

Нельзя не заметить, что мифопоэтика становится для писателя не образцом для создания сюжета новеллы Куприна, а поводом переосмыслить, понять, насколько его герои полны искренних чувств («Нарцисс»). Часто его герои являются проводниками между миром людей и мифологическим миром («Жрец»). Иногда проза Куприна приводит доказательства того, что миф имеет роль своеобразной «нити» в художественном произведении к интерпретации значения смысла повествования писателя. [62:37]

Южная проза Куприна – яркий пример трансформации и переосмысления мифопоэтики. Его крымские произведения – это совокупность сюжетов, героев, мотивов, имеющих специальную сюжетно-образную структуру: это мотив испытания истинности чувств героев, мотив чувственного соблазна, мотив невозвратности счастливых мгновений жизни.[64:280]

Таким образом, мифопоэтика Куприна стала уникальностью писательского стиля. Очевидный интерес писателя к мифологическим мотивам, созданию рефлексирующей личности, трагическому осмыслению бытия стало признаком индивидуальности писательского

стиля Куприна в ряду многих его талантливых современников и последователей.

ГЛАВА II Творчество Куприна в школьном изучении

2.1. Методические подходы к изучению творчества А.И. Куприна в школе

Встреча школьников с творчеством А. И. Куприна происходит в начальном звене, в среднем – это знакомство с Куприным-гуманистом, с его небольшими рассказами и повестями. В 11 классе происходит знакомство с реализмом начала XX века и таким

процессом в литературе, как трансформация мифа. Учащиеся знакомятся с произведениями Куприна, анализируя структуру творчества Куприна с точки зрения мифологии.

В настоящее время существует много методических рекомендаций, конспектов уроков, разработанных ведущими методистами по литературе. У каждого из методистов свои подходы к изучению творчества того или иного писателя, в том числе и А.И. Куприна. Нами были рассмотрены труды таких учёных, как В.Я. Коровина, Т.Ф. Курдюмова, А.К. Кутузов, В.Ф. Чертов. В данной главе обобщим их методы и подходы в изучении творчества А.И. Куприна.

В.Я. Коровина предлагает начать изучать творчество А.И. Куприна в 8 - 11 классах. В 8 классе ученикам предлагается узнать некоторые биографические факты Куприна, особенности его творческого стиля. На изучение и анализирование рассказа «Куст сирени» предлагается выделить 2 часа. В 10 классе обучающиеся углубленно проводят анализ повести «Гранатовый браслет», находят особенности писательского метода, способы описания главных героев. В 11 классе школьная программа рассчитана на знакомство с повестью «Суламифь». На ее изучение отводится 6 часов, так как она требует внимательного, полного лексико-стилистического анализа.

Изучая программу Т. М. Курдюмовой мы видим, что учащимся предлагается ознакомиться с произведениями А.И. Куприна в 7 класса. На изучение отдельных моментов из биографии писателя и творческих подходов автора, ознакомление с рассказом «Чудесный доктор» и его анализ дается 2 часа. В 11 классе ученики изучают повесть «Гранатовый браслет», на которую отводится 4 часа.

Программа под редакцией А. К. Кутузова предполагает начать изучение творчества А.И. Куприна в 8 классе. Это рассказ «Куст сирени».

В 9 классе – более углубленное изучение особенностей творческой деятельности Куприна. В данной программе предлагаются 9 классам к рассмотрению такие произведения, как «Гранатовый браслет» (дается 4 часа) в 10 классе – повесть «Олеся». На ее подробное изучение и проведение анализа отводится 4 часа. Обучающимся 11 класса предлагается знакомство с повестью А.И. Куприна «Гамбринус» (6 часов). Ученики старшей школы должны совершенствовать навыки анализа художественных произведений.

В.Ф. Чертов в своей программе делит изучение творчества А.И. Куприна на 6, 7 и 11 классы. В 6 классе на знакомство с писателем и изучение рассказа «Чудесный доктор» отводится 3 часа. Ученики должны понять нравственную проблематику произведения и гуманистическое направление. Учащимся 7 класса выделяется 2 часа на изучение отдельных фактов из жизни автора и рассмотрение особенностей композиции рассказа «Куст сирени». Так же, на внеклассное чтение выносится произведение «Храбрые беглецы». Обучающимся 11 класса к изучению дается рассказ «Гранатовый браслет». Ученики должны определить своеобразие структуры произведения. На изучение и анализ дается 4 часа. На внеклассном чтении автор программы предлагает обучающимся познакомиться с такими произведениями, как «Олеся» и «Гамбринус».

Анализирование эпического произведения в школьной программе – непростой творческий процесс, для проведения которого необходимо соблюдать требования, выдвигаемые литературоведением

и педагогическими дисциплинами.

Изучая главные вопросы методики анализа, в том числе и произведений о любви, нужно обратить внимание на то, что данное изучение имеет сложность в том, что чувство «любовь» – относится к категории философии. А из этого следует, что для рассмотрения данного вопроса нужен жизненный опыт, которого недостаточно в раннем подростковом периоде. Учителя стараются помочь выолнить одно важное действие – создать у учеников мотивацию к чтению, понимание его значения в жизни человека.

Изучение произведений А.И. Куприна основано на выявлении специфики литературного произведения, единства его содержания и формы. Педагогу важно показать обучающимся границы, которые разделяют произведения, относящиеся к этому жанру.

Общеобразовательная школа располагает необходимыми возможностями для знакомства учеников с творчеством А. И. Куприна. Для лучшего понимания специфики творческой деятельности Куприна, есть возможность использовать в программе резервные уроки, уроки самостоятельного и внеклассного чтения.

Исходя из анализа особо распространенных школьных программ, можно сказать следующее: для того, чтобы включить урок по изучению рассказа «Молох» А.И. Куприна в школьный курс литературы, целесообразнее использовать программу Чертова В.Ф., так как она предполагает наличие резервных уроков и уроков для внеклассного чтения. Это особенно удобно для того, чтобы познакомить обучающихся старших классов с творчеством Куприна со стороны мифологизации. На внеклассных занятиях удобно будет рассмотреть трансформацию мифа в произведении «Молох»,

познакомить учеников с мифореставрацией, которую умело использовал писатель в своих произведениях. Так же, помимо «Молоха», можно включить в дополнительное изучение «Впотьмах», «Нарцисс», «Психея», что поможет посмотреть на творчество Куприна не как обычно, а более глубоко и нетрадиционно.

2.2 Методика урока по творчеству А. И. Куприна в 11 классе на тему "Ключевые образы повести А.И. Куприна "Молох"

Творчество А.И. Куприна отличается особым вниманием к духовно-нравственной фере человека. Его герои обладают такими чертами, как натуральность, простота, любовь. Это те черты, которые ученики среднего и старшего звена определяют на уроках изучения творчества Куприна. Но, изучив специфику его писательского стиля в данной исследовательской работе более глубоко, мы обратимся к разработке дополнительного урока по литературе в элективном курсе 11 класса по повести «Молох», которая познакомит обучающихся с мифологическим контекстом и поможет сопоставить образ завода, наделенного характеристиками живого существа с архетипом в мифологии.

К началу данного урока обучающиеся должны прочесть повесть А.И. Куприна "Молох", отметив в тексте ключевые эпизоды и характеристики предложенных учителем образов (для организации работы в группах на уроке).

Цели урока:

1) познакомить обучающихся с историей создания повести А.И. Куприна "Молох"; формировать умение анализировать текст

художественного произведения (проблематика, сюжетно-композиционные особенности, своеобразие художественных образов);

2) развивать умение выражать свои мысли, оценивать поступки героев, делать выводы; обогащать словарный запас;

В ходе данного урока предполагается работа с такими терминами, как образ, герой, персонаж, персонификация, олицетворение.

На этапе организации урока по данной теме, ставим перед обучающимися следующие задачи:

- 1) формировать представление о героях произведения на основе их сопоставления;
- 2) осмыслить мифопоэтическое начало в повести, дав толкование образу Молоха.

Подготовка к восприятию нового материала может начаться со слов учителя и словарной работы, которая познакомит учеников с неизвестными терминами:

- Жизнь Александра Ивановича Куприна была крайне богата на события и нашла отражение в его многообразном творчестве. Рассказывает Куприн о жизни во вдовьем доме («Святая ложь», 1914), о побеге из сиротского училища, а затем о возвращении туда с повинной («Храбрые беглецы», 1917), о порядках кадетского училища и о пережитом в нём («На переломе»; второе название «Кадеты», 1900). После увольнения из армии, Куприн идёт работать на самый крупный сталелитейный и рельсопрокатный завод, где с 1896 года трудится в должности заведующего учётом кузницы и столярной мастерской. Глядя на бесправное положение рабочих, Александр Иванович пишет своё первое крупное произведение «Молох». С него, по заверению литературных критиков, и начинается расцвет Куприна.

– Какое впечатление произвело на вас художественное произведение?

- Прежде чем начать работу по анализу повести, дадим толкование трёх образов, встречающихся в тексте: Молох, завод, капитализм.

1) Молох – бог огня и войны в религии древних финикийцев, которому приносили человеческие жертвы.

2) завод – промышленное предприятие с механизированными процессами производства.

3) капитализм – система общественного производства и распределения, основанная на частной собственности, всеобщем юридическом равенстве и свободе предпринимательства.

На этом же этапе беседы учитель помогает ученикам самостоятельно сформулировать тему и цель урока:

– Посмотрите на первый образ. Встречаем ли мы такого персонажа в повести?

– Почему же повесть носит такое заглавие? Кому или чему дает Куприн имя кровожадного божества? Я приглашаю вас к беседе и к размышлению о прочитанном.

- Итак, тема урока – "Ключевые образы повести А.И. Куприна "Молох". Сформулируйте самостоятельно цель занятия: выяснить...(какие образы являются ключевыми в повести А.И. Куприна "Молох" и какие средства использует автор для их создания).

Следующий этап – изучение нового материала. Для детального рассмотрения произведения и получения важной информации, ученикам предлагается работать в мини-группах: класс делится на 2 группы и учитель раздает каждой группе карточки с вопросами.

Группа 1: Квашнин

– Кто такой Квашнин?

- Что предшествует его появлению на страницах повести?
- Каким Квашнин представляется Боброву?
- Как к нему относятся в семье Зиненко?
- Какой приём использует Куприн при создании этого образа?

Выразительное чтение и анализ эпизодов: Квашнин в сцене бабьего бунта, Квашнин на пикнике.

Группа 2: Бобров.

- Кто такой Бобров?
- Как он появляется на страницах повести?
- Опишите взаимоотношения Боброва с Ниной Зиненко и её семьёй.
- Какое место в жизни Боброва занимает завод?
- Подумайте, чем похожи и чем различаются а) Бобров и Свежевский, б) Бобров и Квашнин, в) доктор Голдберг и Бобров.

Выразительное чтение и анализ эпизодов: сцена на пикнике, попытка взорвать котлы на заводе.

После ответов на поставленные вопросы ученики заполняют схему "Система образов повести А.И. Куприна "Молох".

Рассмотрев образы главных героев, учитель ведет беседу с учениками, помогая разобраться в контексте повести. Примерные вопросы и ответы, помогающие достичь результата поставленных целей:

- На фоне чего разворачиваются перечисленные вами события? Дайте характеристику пространственно-временному плану повести. (На фоне завода).
- Можно ли образ неодушевлённого предмета включить в галерею образов повести? Почему? (Можно, завод наделяется характеристиками живого существа).

- Какой приём использует Куприн для достижения этого эффекта? (Персонификация, олицетворение).
- Автор наделяет завод характеристиками живого существа, напоминающего чудовище. Какая деталь, характеризующая это "существо", постоянно упоминается в повести? (Разверстая огнедышащая печь).
- Докажите, что пространство завода автор сравнивает с преисподней.
- Каким в этой сцене предстаёт Квашнин? Чьими глазами мы видим этого героя? (Боброва. Ему кажется, "что это едет сумерках вовсе не Квашнин, а какое-то окровавленное, уродливое, грозное божество, вроде тех идолов восточных культов, под колесницы которых бросаются во время религиозных шествий опьяневшие от экстаза фанатики").

На этапе рефлексии ученики подводят итоги урока, обсуждают структуру рассказа «Молох»:

- Вспомните образы, значение которых мы толковали в начале урока. Каково отношение А.И. Куприна к новой капиталистической системе? (Автор говорит о бесчеловечности промышленного переворота).
- Как же связан мифический образ бога огня с темой повести? (Под Молохом Куприн подразумевает гигантское промышленное предприятие, работа на котором трудна, опасна, и вытягивает из человека жизнь, и в целом новый буржуазный уклад жизни, пожирающий обычного человека)
- Кого из героев Куприн напрямую сравнивает в повести с Молохом, с идиолом, божеством? (Квашнина).
- Удалось ли героям Куприна справиться с Молохом? (Да, повесть заканчивается пожаром, основной цех сгорает).

Отвечая на вопросы, поставленные учителем, обучающиеся говорят о мифопоэтическом начале в данном произведении, о том, что узнали новые особенности творчества А.И. Куприна.

На этом же этапе учитель выставляет отметки и переходит к следующему этапу – домашнее задание:

Творческое задание по выбору:

–напишите сочинение-рассуждение "Завод-Молох и всемогущий председатель общества акционеров завода Квашнин: герои-двойники или образы-антагонисты?"

– прочитайте самостоятельно "Десять заповедей писателя-реалиста" А.И. Куприна. Какие из этих заповедей нашли своё отражение в повести "Молох"?

Таким образом, мы изложили, как целесообразнее провести дополнительный урок по литературе в 11 классе с целью и углубить знания о писателе А. И. Куприне, и изучить его творчество с новой, малоисследованной стороны.

Выводы по II главе

Изучив содержание различных школьных программ, рассмотрев каждую отдельно взятую программу в частности, можно предложить следующие рекомендации:

- изучение творчества А.И. Куприна лучше начинать со знакомства с биографией автора и его писательского стиля.
- важно познакомить учеников с произведениями о любви, так как именно они заключают в себе ключ к пониманию роли творчества Куприна для русской литературы.

- для продуктивного занятия по произведению А.И. Куприна и фактам его биографии, большую роль играет подготовка педагога и самостоятельная, поисковая деятельность обучающихся.

- важно учитывать начитанность учеников и их жизненный опыт, для того, чтобы грамотно подвести к сопереживанию героев, ко взгляду на произведение с мифологического представления о жизни и, главное, суметь показать ученикам силу любви, ее неоспоримое торжество в любых ситуациях.

Изучение произведений А.И. Куприна основано на выявлении специфики литературного произведения, единства его содержания и формы. Педагогу важно показать обучающимся границы, которые разделяют произведения, относящиеся к этому жанру.

Общеобразовательная школа располагает необходимыми возможностями для знакомства учеников с творчеством А.И. Куприна. Для лучшего понимания специфики творческой деятельности Куприна, есть возможность использовать в программе резервные уроки, уроки самостоятельного и внеклассного чтения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проведенного исследования, мы приходим к выводу, что цель исследования нами достигнута – мы разработали

методику изучения школьниками мифопоэтического контекста творчества А.И. Куприна.

Для достижения заданной цели мы намечали ряд задач, которые были успешно решены:

- 1) мы внимательно изучили научную, методическую и художественную литературу по данной теме
- 2) выявили мифопоэтические образы и мотивы в творчестве А.И. Куприна на примере таких произведений, как «Психея», «Нарцисс», «Геро, Леандр и пастух» и др.
- 3) определили значимость, способы и приемы их художественной реализации;
- 4) разработали методические рекомендации по изучению творчества А.И. Куприна в мифопоэтическом контексте в школьном курсе литературы.

Для А.И. Куприна и его прозы характерным является новая трактовка мифопоэтики в рамках понимания своеобразия основ русской литературы.

Проведя анализ специфики употребления мифа в художественной структуре произведений Куприна, можно объяснить многие сложные особенности в методах изображения героев произведений и непростую сюжетную организацию. Так же анализ трансформации мифа помогает грамотно сконструировать урок в средней школе по контексту мифологии в творчестве А. И. Куприна, используя выводы, сделанные в ходе данной исследовательской работы.

На протяжении всего творческого пути писатель обращался к мифопоэтике и ее основам, но не изображал сюжет

идентично, не копировал образы. Нет, Александр Куприн как очень чувственный, вдохновенный писатель переосмысливал, понимал по-своему эти сценарии и по – новому их преподносил читательской публике. В его прозе можно найти такие мифопоэтические приемы, которые помогают в писательской деятельности рисовать образы и раскрывать сюжет. Так, например, особо выделяется из приемов – персонификация: наделение неживого предмета, например, завода, характеристиками живого существа, напоминающего хтоническое чудовище («Молох»).

Мифопоэтическое начало в прозе Куприна является константной чертой художественного мировосприятия писателя - это делает творчество Куприна уникальным, индивидуальным, непохожим на других писателей и поэтов его эпохи.

Нельзя не заметить, что мифопоэтика становится для писателя не образцом для создания сюжета новеллы Куприна, а поводом переосмыслить, понять, насколько его герои полны искренних чувств («Нарцисс»). Часто его герои являются проводниками между миром людей и мифологическим миром («Жрец»). Иногда проза Куприна приводит доказательства того, что миф имеет роль своеобразной «нити» в художественном произведении к интерпретации значения смысла повествования писателя.

Южная проза Куприна – яркий пример трансформации и переосмысления мифопоэтики. Его крымские произведения («Корь», «Морская болезнь», «Белая акация», «В Крыму (Меджид)») – это совокупность сюжетов, героев, мотивов, имеющих специальную сюжетно-образную структуру: это мотив

испытания истинности чувств героев, мотив чувственного соблазна, мотив невозвратности счастливых мгновений жизни.

Таким образом, мифопоэтика Куприна стала уникальностью писательского стиля. Сила слов С. Ежелева «Помните: в каждом мифе есть зернышко истины, которое снова может стать нашим хлебом насущным» очевидна и, по Куприну, эта истина кроется в душе. Очевидный интерес писателя к мифологическим мотивам, созданию рефлексирующей личности, трагическому осмыслению бытия стало признаком индивидуальности писательского стиля Куприна в ряду многих его талантливых современников и последователей. Именно это важно подчеркнуть, анализируя творчество Александра Куприна на уроках литературы, краеведения в школе. Важно продемонстрировать в ходе занятия именно трансформацию мифа, не пересказ сюжета легенды, а конкретное его переосмысление и видоизмененность в контексте художественного произведения.

Анализ эпического произведения в школьной программе – непростой творческий процесс, для проведения которого необходимо соблюдать требования, выдвигаемые литературоведением и педагогическими дисциплинами.

Изучая главные вопросы методики анализа, в том числе и произведений о любви, нужно обратить внимание на то, что данное изучение имеет сложность в том, что чувство «любовь» – относится к категории философии. А из этого следует, что для рассмотрения данного вопроса нужен жизненный опыт, которого недостаточно в раннем подростковом периоде. Учителя помогают

сформироваться у учеников мотивации к чтению, помогают понять значение чтения в жизни человека.

Изучение произведений А.И. Куприна основано на выявлении специфики литературного произведения, единства его содержания и формы. Педагогу важно показать обучающимся границы, которые разделяют произведения, относящиеся к этому жанру.

Общеобразовательная школа располагает необходимыми возможностями для знакомства учеников с творчеством А. И. Куприна. Для лучшего понимания специфики творческой деятельности Куприна, есть возможность использовать в программе резервные уроки, уроки самостоятельного и внеклассного чтения.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к выводу о том, что наша гипотеза подтвердилась.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1.Афанасьев В.Н. А.И. Куприн. Критико-биографический очерк. - М.: Худож. лит., 1972. – 174 с.
- 2.Афанасьев В. Н. А. И. Куприн. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/330>]
3. Белов В. И. Лад: Очерки о народной эстетике. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://www.booksite.ru/fulltext/vas/ily/lad/95.htm>]

4. Берков П.Н. А.И. Куприн: критико-биограф. Очерк – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 194.
5. Баевский В. С., Романова И. В., Самойлова Т. А. Русская лирика XIX - XX веков в диахронии и синхронии. М.:Владос, 2003. – 179 с.
6. Волков А.А. Творчество А.И. Куприна. - М.: Худож. лит., 1981. – 360 с.
7. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Сов. Писатель, 1977. - 345 с.
8. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высш. Шк., 1991. - 354 с.
9. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX-XX века. - Л.: Наука, 1979. - 208 с.
10. Горелов А.Д. Соединяя времена. - М.: Современник, 1978. - С.60-76.
11. Горячкина М.С.Художественная проза народничества.М.:Наука,1970.-257 с.
12. Гусманов И. Г. Греческая мифология. Боги. М.: Наука, 2002. - 355 с.
13. Жиркова И.А. Новеллистика старших символистов (Жанрово-стилевые модификации). - Автореф. дис. канд. филол. наук. - М., 1989. - С. 23.
14. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды. Л.: Наука, 1977. - 497 с.
15. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: [учебн. пособ.] / В. В. Заманская. – М. : Флинта; Наука, 2002. – 304 с.
16. Зуева Т.В. Русский фольклор: Учебник. - М., 2003. 245 с
17. Керлот Х.Э. Словарь символов. - М., REFL-book, 1994. - 576 с.
18. Кожевников В. М., Николаева П. А. Литературный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1987. - 751 с.
19. Кондрашова И.В. Вопросы художественной трансформации идей в Адыгейского госуниверситета. Сер.2: Филология и искусствоведение. – 2008. - №6. - 365 с.

20. Козлов А.С. Мифологическая критика/ Краткий словарь литературоведческих терминов зарубежного литературоведения, СПб., 1996. – 238с.
21. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков / Л. А. Колобаева. – М. : МГУ, 1990. – 333 с.
22. Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна, 1907- 1938. - Минск : Изд-во БГУ, 1987. – 319 с.
23. Куприн А. И. Психея / А. И. Куприн // Собр. соч. : в 9 т. – М. : Художественная литература, 1970. – Т. 1. – С. 119–135.
24. Куприн А.И. Собрание сочинений в 2 томах. Т.1. М.: Владос, 2000. – 429 с.
25. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т М.: Просвещение., 2010.- 462с.
- 26.Куприн А.И. Собрание сочинений в 9т. - М., Правда, 1964- Т.2. - 493 с.
27. Куприн А.И. Собрание сочинений в 9т. - М., Правда, 1964- Т.3. - 497 с.
28. Куприн А.И. Собрание сочинений в 9т. - М., Правда, 1964- Т.4. - 485 с.
29. Куприн А.И. Собрание сочинений в 9т. - М., Правда, 1964- Т.5. - 485 с.
30. Куприн А.И. Сочинения. В 2-х т.-М.: Худож.лит., 1981.- Т.3. - 462 с.
31. Левинтон Г.А. Легенды и мифы. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://www.mifinarodov.com/l/legendyi-i-mifyi.html>]
32. Литературные направления и стили. Изд-во МГУ, 1976. - С.265-276.
33. Литературный портал. Легенды. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://fiddle.kiev.ua/ganre/legenda.html>]
34. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967. – 372 с.
35. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Академический проект, 2008. – 303 с.
36. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. - Т. 2. – 663 с.

37. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М. : Посвещение, 2012. – 504 с.
38. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература РАН, 1995. – 235 с.
39. Михайлов О. Н. А.И. Куприн//Куприн А.И. Сочинения. В 2-х т.-М.: Худож.лит., 1981. - Т.1.- С.3-16.
40. Мясников А.С. А.И. Куприн (1870-1938) // Избр. соч. / А.И. Куприн. - М.:Худож. лит., 1947. – 224 с.
41. Осипова Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования// Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. - 2000. № 3. С. 1-10.
42. Приказчикова Е.Е. Мифологическая символика «восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка и ее связь с проблематикой цикла. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://cyberleninka.ru/article/n/mifologicheskaya-simvolika-vostochnyh-legend-d-n-mamina-sibiryaka-i-ee-svyaz-s-problematikoy-tsikla>]
43. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. Раздел: Фольклористика. Издательство «Лабиринт», 1998. – 256 с.
44. Рычков А.Л. Рецепция гностических идей в русской литературе начала XX века // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2013. № 4 (31). С. 223-247.
45. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. - Электронный ресурс // Режим доступа: [http://www.plam.ru/literat/yenciklopedicheskii_slovar_krylatyh_slov_i_vyrazhenii/p1395.php]
46. Словарь античности. Пер. с нем. — Москва: Прогресс, 1989. - 456 с.
- Словарь античности. . - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://my-dictionary.ru/word/8137/zhrec/>]

47. Скубачевская Л.А. Специфика неореализма А.И. Куприна : дис. на соискание науч. степени канд. филологических наук: 10.01.02. - Харьков, 2007. – 206 с.
48. Скубачевская Л.А. Специфика неореализма А.И. Куприна: дис.на соискание науч. степени канд.филологических наук: 10.01.02.–Харьков, 2007.- 209с.
49. Смирнова Л.В. В поисках духовной гармонии: Куприн А.И М.: Худож. лит., 2016. – 116с.
50. Ташлыков С.А. Новелла-легенда в творчестве А.И. Куприна. - Иркутск, 1998. - 32 с.
51. Тимофеев Л. И. и Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974. - 509 с.
52. Толстой Л.Н. Анна Каренина. Л., Издательство Ленинградского университета, 1978. - 710 с.
53. Тресиддер Д. Словарь символов. - М., ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 548 с.
54. Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М.:Просвещение, 1994. – 422с.
55. Фатеева Ю. Г. Неомифологические легенды А. И. Куприна / Ю. Г. Фатеева // Текст: теория и методика в контексте вузовского образования. – Тольятти: Тольяттинский гос. ун-т, 2016. – С. 198–203.
56. Христолюбова О.В. «Волны моря и любви....» (Античный миф в трактовке А.И. Куприна). // Личность и творчество А.И. Куприна в контексте русской культуры XX - XXI века. Материалы Всероссийской научно-практической конференции.– Пенза, 2013. –198с.
57. Хюбнер К. Истина мифа. – М. : Академический проект, 2008. – 118 с.
58. Шавшин В. Г. Куприн в Балаклаве: страницы истории / В. Г. Шавшин // Флаг Родины. – 2014.

59. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. - Минск: Попурри, 1993. Т1. Критика кантовской философии. - 428 с.
60. Чуковский К. И. Куприн / К. И. Чуковский. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 6. – М.: Худ. лит., 1969. – С. 78–90.
61. Элиаде М. Аспекты мифа.– М. : Академический проект, 2014. – 223 с.
62. Юркина Л. Н. Притчевое начало в рассказах А.И.Куприна «Два святителя» и «Скрипка Паганини» / Л. Н. Юркина // Вестник Сыктывкарского университета. Сер.9. Филология. – Сыктывкар, 2013. – Вып. 5. – С. 30–37.
63. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество. - Электронный ресурс // Режим доступа: [<http://psy-sait.ru/psihologija-tvorchestva/psihologija-iskusstva/243-mif-o-narcisse-v-iskusstve-antichnosti-i-srednevekovja.html>]
64. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Б. Ямпольский – М.: Ad Marginem, 2011. – 288 с.

Приложение. Технологическая карта урока на тему: «Ключевые образы повести А.И. Куприна «Молох»

предмет	Литература			
	11			
а	Повесть А.И. Куприна "Молох"			
	комбинированный			
а	1) познакомить обучающихся с историей создания повести А.И. Куприна "Молох"; формировать умение анализировать текст художественного произведения (проблематика, сюжетно-композиционные особенности, своеобразие художественных образов); 2) развивать умение выражать свои мысли, оценивать поступки, делать выводы; формировать представление о героях произведения на основе их сопоставления; расширять словарный запас; осмыслить мифопоэтическое начало в повести, дать толкование образу Молоха.			
термины и	Образ, герой, персонаж, персонификация, олицетворение			
Планируемые результаты				
Предметные результаты	Личностные результаты	Метапредметные результаты		
		Регулятивные УУД	Коммуникативные УУД	Познавательные УУД

<p>ание связи ых ий с эпохой ия; владение ой ведческой гией при тературного ия; мулирование го</p> <p>к ию; выявление х ии ных</p>	<p>– обнаруживать устойчивый познавательный интерес к чтению, к ведению диалога с автором текста;</p> <p>– испытывать потребность в чтении; интерес к письму, к созданию собственных текстов, к письменной форме общения</p>	<p>– определять и формулировать цель на уроке с помощью учителя;</p> <p>– планировать своё действие в соответствии с поставленной задачей;</p> <p>– вносить необходимые коррективы в действие после его завершения на основе его оценки и учёта характера сделанных ошибок.</p>	<p>– планирование учебного сотрудничества с учителем, сверстниками,</p> <p>– умение с достаточной полнотой выражать мысли в соответствии с задачами и условиями коммуникации.</p>	<p>– поиск и необходимой информации</p> <p>– осознание произвольное речевого высказывания в устной форме,</p> <p>– смысловое чтение</p> <p>– извлечение информации из текста</p> <p>– умение приводить аргументы.</p>
--	--	---	---	---

Следует отметить, что к началу данного урока обучающиеся должны прочесть повесть А.И. Куприна "Молох", отметив в тексте ключевые эпизоды и характеристики предложенных учителем образов (для организации работы в группах на уроке).

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ СТРУКТУРА УРОКА

Формируемые умения	Осуществляемые виды деятельности обучающихся	ФОУД	Основные виды деятельности учителя. Методы и приёмы обучения	Этапы урока
Организация урока – 1 мин.				
• Умение самоорганизовывать свою деятельность; активнее узнавать новое, ранее известное, прочувствованное	Слушают и осмысливают сказанное учителем	К	– Добрый день, ребята! Приготовьтесь к уроку. Эпиграфом к нашему уроку сегодня послужат слова К. Чуковского: «Вечно его мучила жажда исследовать, изучить и понять, как живут и работают люди различных профессий...». Как вы думаете, о ком из своих коллег-современников размышляет писатель?	
Подготовка к восприятию нового материала (актуализация опорных знаний) – 10 мин.				
• Умение самоорганизовывать свою деятельность; • умение выдвигать гипотезы	Слушают и осмысливают сказанное учителем, отвечают на вопросы учителя.	К	1. Слово учителя Да, эти слова Чуковского об А.И. Куприне, жизнь которого была крайне богата на события и нашла отражение в его многообразном творчестве.	

	Куприна "Молох" и какие средства использует автор для их создания).			
учение нового учебного материала (чтение и анализ художественного произведения) – 24 мин.				
	<p>1. Работа в мини-группах</p> <p>– Заполните схему "Система образов повести А.И. Куприна "Молох".</p> <p>– Дайте характеристику ключевых образов повести, работая в мини-группах.</p> <p>Группа 1. Квашнин</p> <p>– Кто такой Квашнин?</p> <p>– Что предшествует его появлению на страницах повести?</p> <p>– Каким Квашнин представляется Боброву?</p> <p>– Как к нему относятся в семье Зиненко?</p> <p>– Какой приём использует Куприн при создании этого образа?</p> <p>Выразительное чтение и анализ эпизодов: Квашнин в сцене бабьего бунта, Квашнин на пикнике.</p> <p>Группа 2. Бобров.</p> <p>– Кто такой Бобров?</p> <p>– Как он появляется на страницах повести?</p> <p>– Опишите взаимоотношения Боброва с Ниной Зиненко и её семьёй.</p> <p>– Какое место в жизни Боброва занимает завод?</p> <p>– Подумайте, чем похожи и чем различаются а) Бобров и Свежевский, б) Бобров и Квашнин, в) доктор Голдберг и Бобров.</p> <p>Выразительное чтение и анализ эпизодов: сцена на пикнике, попытка взорвать котлы на заводе.</p> <p>Заполнение сводной таблицы по ключевым образам повести.</p> <p>2. Беседа</p> <p>– На фоне чего разворачиваются перечисленные вами события? Дайте характеристику пространственно-временному плану повести. (На фоне завода).</p> <p>– Можно ли образ неодушевлённого предмета включить в галерею образов повести? Почему? Докажите свою точку зрения примерами из текста. (Можно, завод наделяется характеристиками живого</p>	Г	Применяют правила делового сотрудничества, работая в мини-группах. Формулируют ответы на вопросы учителя.	<ul style="list-style-type: none"> • Умение выдвигать гипотезы, подбирать аргументы, подтверждать свои позиции, формулировать выводы, • умение вести диалог • умение работать в мини-группах.
	<p>2. Беседа</p> <p>– На фоне чего разворачиваются перечисленные вами события? Дайте характеристику пространственно-временному плану повести. (На фоне завода).</p> <p>– Можно ли образ неодушевлённого предмета включить в галерею образов повести? Почему? Докажите свою точку зрения примерами из текста. (Можно, завод наделяется характеристиками живого</p>	К	Размышляют, отвечают на вопросы учителя.	<ul style="list-style-type: none"> • Умение выдвигать гипотезы, подбирать аргументы, подтверждать свои позиции, формулировать выводы, • умение вести диалог

<p>существа).</p> <p>– Какой приём использует Куприн для достижения этого эффекта? (Персонификация, олицетворение).</p> <p>– Где окажется этот образ на схеме? Почему? (В центре, потому что все остальные персонажи связаны с ним).</p> <p>– Автор наделяет завод характеристиками живого существа, напоминающего чудовище. Какая деталь, характеризующая это "существо", постоянно упоминается в повести? (Разверстая огнедышащая печь).</p> <p>– Докажите, что огонь является лейтмотивным образом в повести. Найдите в тексте описание заводского пейзажа. Какие цвета, запахи использует автор?</p> <p>– Докажите, что пространство завода автор сравнивает с преисподней.</p> <p>– Кого напоминают "выпачканные углём и высушенные огнём" люди, работающие на заводе?</p> <p>– Чем заканчивается повесть? (Пожаром, огнём).</p> <p>– Каким в этой сцене предстаёт Квашнин? Чьими глазами мы видим этого героя? (Боброва. Ему кажется, "что это едет сумерках вовсе не Квашнин, а какое-то окровавленное, уродливое, грозное божество, вроде тех идолов восточных культов, под колесницы которых бросаются во время религиозных шествий опьяневшие от экстаза фанатики").</p>			
--	--	--	--

Задание итогов урока. Рефлексия – 9 мин

<p>– Вспомните образы, значение которых мы толковали в начале урока. Каково отношение А.И. Куприна к новой капиталистической системе? (Автор говорит о бесчеловечности промышленного переворота).</p> <p>– Как же связан мифический образ бога огня с темой повести? (Под Молохом Куприн подразумевает гигантское промышленное предприятие, работа на котором трудна, опасна, и вытягивает из человека жизнь, и в целом новый буржуазный уклад жизни, пожирающий обычного человека. Именно эта связь</p>	<p>И</p>	<p>Размышляют, отвечают на вопросы</p>	<ul style="list-style-type: none"> • умение выдвигать гипотезы, подбирать аргументы, подтверждать свои позиции, формулировать выводы, вести диалог с текстом, учителем, учениками).
--	-----------------	--	--

	<p>и является мифопоэтическим началом повести. А.И. Куприн трансформировал миф о боге Молохе в повести о заводе-чудовище, именуемом «Молох»)</p> <p>– Кого из героев Куприн напрямую сравнивает в повести с Молохом, с идолом, божеством? (Квашнина).</p> <p>– Удалось ли героям Куприна справиться с Молохом? (Да, повесть заканчивается пожаром, основной цех сгорает).</p> <p>2. Рефлексия</p> <p>– Являются ли проблемы, затронутые А.И. Куприным в повести "Молох", актуальными в наше время? Почему?</p> <p>3. Выставление отметок</p>			
--	--	--	--	--

адание на дом – 1 мин.

	<p>Творческое задание по выбору:</p> <p>– напишите сочинение-рассуждение "Завод-Молох и всемогущий председатель общества акционеров завода Квашнин: герои-двойники или образы-антагонисты?"</p> <p>– прочитайте самостоятельно "Десять заповедей писателя-реалиста" А.И. Куприна. Какие из этих заповедей нашли своё отражение в повести "Молох"?</p>	К	Записывают домашнее задание	<ul style="list-style-type: none"> Умение самоорганизовывать свою деятельность
--	---	----------	-----------------------------	---