

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Мифопоэтические образы и мотивы в повести

А. Малышкина «Падение Даира»

Исполнитель Топчианц Мария Арсентьевна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук

(ученая степень, ученое звание)

Чевтаев Аркадий Александрович

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«10» июня 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСНОВЫ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ	8
1.1.Понятие мифопоэтики и мотива в литературоведении	8
1.2.Мифопоэтические традиции в русской литературе первой трети XX века.....	19
ГЛАВА 2. СИСТЕМА МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ПОВЕСТИ А.Г. МАЛЫШКИНА «ПАДЕНИЕ ДАИРА».....	31
2.1. Особенности художественного мира А. Г. Малышкина	31
2.2. Пространственно-временная организация повести: мифологические аспекты	36
2.3. Символика стихий в мифопоэтической системе повести.....	39
2.4. Мотив инициации в сюжетной структуре произведения	43
2.5. Эсхатологические мотивы в повести	47
2.6. Мотив борьбы космоса и хаоса в идейно-художественной структуре произведения	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЯ.....	57

ВВЕДЕНИЕ

Александр Георгиевич Малышкин (1892 – 1938) – русский советский писатель, заявивший о себе как о литераторе в 1920–е годы. Его произведения, пронизанные революционным пафосом и пристальным вниманием к судьбе простого человека, долгое время воспринимались исключительно в рамках социокультурного контекста эпохи. Однако более глубокий анализ его текстов выявляет наличие пластов, обогащающих и усложняющих восприятие его художественного мира. В частности, в произведениях писателя обнаруживаются мифопоэтические образы и мотивы, которые не только отражают глубинную связь с народной культурой, но и служат для создания особого, символического пространства, где переосмысливаются события и характеры.

Творческий путь Александра Георгиевича Малышкина (1892-1938) представляет собой яркий пример эволюции писателя в сложный период становления советской литературы. Его литературная биография началась в предреволюционные годы, когда он, будучи студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, опубликовал свои первые рассказы. Однако подлинное формирование А.Г. Малышкина как писателя происходит в годы Гражданской войны, когда он работал в армейской печати [20, с. 483].

Ранний период творчества автора отмечен поисками собственного художественного стиля. В 1923 году выходит повесть «Падение Даира», принеся писателю известность и признание. Это произведение, посвященное штурму Перекопа Красной армией, отличается особой экспрессивностью, ритмизованной прозой и символической насыщенностью. Критики отмечали влияние на стиль А.Г. Малышкина традиций А. Белого и Б. Пильняка [4, с. 12], однако уже в этом раннем произведении проявляется самобытность авторского видения. Следующий этап творческого пути писателя связан с освоением реалистической манеры письма. В рассказах и

очерках середины 1920-х годов («Ночь под Кривым Рогом», «Поезд на юг») А.Г. Малышкин обращается к изображению послереволюционной действительности, стремясь запечатлеть процесс формирования нового сознания. В этот период он активно сотрудничает с журналом «Красная новь», участвует в литературной группе «Перевал», отстаивающей принципы художественной правды и гуманистические ценности.

Значительным этапом в творческой эволюции А.Г. Малышкина становится работа над повестью «Севастополь» (1931-1932), в которой писатель обращается к теме революционного движения в царском флоте. Произведение отличается глубоким психологизмом, вниманием к внутреннему миру героев, стремлением показать сложность и противоречивость исторического процесса.

Вершиной творчества А.Г. Малышкина считается незавершенный роман «Люди из захолустья» (1938), над которым он работал последние годы жизни. В этом произведении писатель обращается к теме коллективизации и индустриализации, показывая судьбы крестьян, покидающих родные места и отправляющихся на строительство Кузнецкстроя. Роман отличается эпическим размахом, многоплановостью повествования, глубоким проникновением в народное сознание.

Творческий метод А.Г. Малышкина эволюционировал от экспрессионистской манеры ранних произведений к социально-психологическому реализму зрелых работ [20, с. 483]. При этом на протяжении всего творческого пути писателя в его произведениях сохраняется интерес к мифопоэтическим образам и мотивам, к символическому осмыслению действительности, к выявлению глубинных, архетипических основ народного сознания.

Преждевременная смерть в 1938 году прервала творческий путь А.Г. Малышкина в период его художественной зрелости. Однако созданные им произведения оставили заметный след в истории русской литературы XX века,

демонстрируя оригинальный синтез революционной тематики с глубоким психологизмом и мифопоэтическим восприятием действительности.

Актуальность данного **исследования** обусловлена необходимостью пересмотра устоявшихся интерпретаций творчества А.Г. Малышкина, которые уходят от идеологизированного подхода и стремятся раскрыть его художественную оригинальность. Изучение мифопоэтики произведений писателя позволяет расширить представление о его творческом методе, выявить скрытые смыслы и символические параллели, а также понять, каким образом традиционные мифологические структуры интегрируются в реалистическую канву повествования.

Научная новизна дипломной работы заключается в комплексном исследовании мифопоэтических образов и мотивов в творчестве А.Г. Малышкина, которое позволит по-новому взглянуть на его произведения и оценить их художественную значимость.

Объектом исследования является художественное творчество А.Г. Малышкина.

Предмет исследования: мифопоэтические образы и мотивы, представленные в «Падении Даира».

Материалом для исследования послужила повесть А.Г. Малышкина «Падение Даира».

Целью дипломной работы является выявление и анализ мифопоэтических образов и мотивов в произведениях А.Г. Малышкина, а также определение их роли в формировании художественного мира писателя и раскрытии его авторской позиции.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач:**

- определить теоретические основы исследования мифопоэтики литературного произведения;

- выявить наиболее значимые мифопоэтические образы и мотивы в произведении А.Г. Малышкина «Падение Даира»;
- проанализировать функционирование выявленных образов и мотивов в контексте конкретного произведения, определить их семантическую нагрузку и символическое значение;
- рассмотреть влияние мифопоэтики на создание образов героев и формирование авторской оценки событий;
- определить роль мифопоэтических элементов в общем художественном замысле писателя и в создании целостного восприятия его творчества.

Методологическая основа исследования. В данной работе используются следующие методы: сравнительно-сопоставительный, структурно-семиотический и культурно-исторический.

Основой исследования послужили труды отечественных и зарубежных литературоведов, посвященные теории мифа, мифопоэтике, символизму и анализу литературного текста. В частности, в работе использовались подходы, разработанные Е.М. Мелетинским, К.Г. Юнгом, М. Элиаде, О.М. Фрейденберг, а также современные исследования, посвященные проблемам мифологического сознания и его отражению в литературе.

Теоретическая значимость исследования заключается в осмыслении проблемы взаимодействия мифа и истории в художественном сознании. На материале повести А.Г. Малышкина «Падение Даира» демонстрируется, как исторические события трансформируются в мифологические структуры, приобретая универсальное, вневременное значение.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в преподавании истории русской литературы XX века, при разработке спецкурсов по мифопоэтике и анализу художественного текста, а также при подготовке литературоведческих работ, посвященных творчеству А.Г. Малышкина и других писателей этого периода.

Структура работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе рассматриваются теоретические основы исследования мифопоэтики литературного произведения, во второй — проводится анализ мифопоэтических образов и мотивов в произведении А.Г. Малышкина «Падение Даира».

Апробация работы. Материалы работы были представлены на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 25.04.2024 г.); на заседании филологического семинара, посвященного 125-летию со дня рождения А.П. Платонова (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 27.11.2024 г.).

ГЛАВА 1. ОСНОВЫ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

МИФОПОЭТИКИ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Понятие мифопоэтики и мотива в литературоведении

Исследование мифопоэтики в литературе представляет собой комплексное направление литературоведческого анализа, основанное на изучении мифологических структур, образов и мотивов в художественных текстах. Данная область научного знания сформировалась на пересечении литературоведения, мифологии, культурологии и семиотики, что обуславливает многоаспектность методологических подходов к анализу мифопоэтических элементов. Теоретический фундамент мифопоэтических исследований заложен в трудах представителей ритуально-мифологической школы, структурализма и постструктурализма. Значительный вклад в разработку методологии внесли Дж. Фрэзер, К. Леви-Стросс, М. Элиаде, Н. Фрай, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский. Согласно концепции К. Леви-Стросса, миф функционирует как универсальная семиотическая система, структурирующая человеческое мышление и культуру [15, с. 214-216]. Развивая данное положение, В.Н. Топоров сформулировал понятие «модели мира», представляющей собой систему бинарных оппозиций, организующих художественное пространство текста: «Сокращённое и упрощённое отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [40, с. 124].

Методология исследования мифопоэтики включает выявление архетипических образов, мифологем, мифологических сюжетов и мотивов в литературном произведении. Архетипы, согласно теории К.Г. Юнга, представляют собой универсальные психические структуры, проявляющиеся в коллективном бессознательном и находящие отражение в мифах, фольклоре и литературе. Мифологемы функционируют как устойчивые семантические единицы, сохраняющие связь с первоначальным мифологическим контекстом и приобретающие новые смысловые оттенки в художественном тексте.

«Архетипы не только распространяются традицией, языком и миграцией, но спонтанно возникают в любое время, в любом месте, без какого-либо внешнего влияния» [51, с. 28].

Существенным аспектом мифопоэтического анализа является изучение пространственно-временной организации текста. Мифопоэтическое пространство характеризуется особыми свойствами: неоднородностью, сакрализацией определенных локусов, наличием бинарных оппозиций (верх/низ, свой/чужой). Мифологическое время отличается цикличностью, противопоставленной линейному историческому времени, что находит отражение в структуре художественных произведений [35, с. 222-228].

Мифопоэтический анализ предполагает рассмотрение системы символов и мотивов, формирующих мифологический подтекст произведения. Символ в мифопоэтической традиции функционирует как многозначный образ, связывающий различные уровни художественного текста и отсылающий к архаическим представлениям. Мотивы, повторяясь и варьируясь, создают сложную семантическую структуру, раскрывающую глубинные смыслы произведения. Современные исследования мифопоэтики развиваются в направлении интертекстуального анализа, изучения индивидуально-авторских мифологий и трансформаций традиционных мифологических сюжетов в литературе различных эпох. Особое внимание уделяется процессам ремифологизации и демифологизации, характерным для литературы XX-XXI веков. Ремифологизация проявляется в сознательном обращении писателей к мифологическим структурам и образам, тогда как демифологизация предполагает деконструкцию традиционных мифов и создание новых мифологических систем [25].

Теоретическое осмысление мифопоэтики в литературе продолжает развиваться, обогащаясь новыми методологическими подходами и концепциями. Интеграция мифопоэтического анализа с достижениями когнитивной лингвистики, нарратологии и рецептивной эстетики открывает перспективные направления исследования функционирования

мифологических структур в художественном тексте и их восприятия читателем. Мифопоэтика как категория литературоведческого анализа представляет собой сложное междисциплинарное явление, формирование которого происходило на пересечении мифологии, фольклористики, литературоведения и культурологии. Данный термин вошел в научный обиход в XX веке, когда интерес к мифу как универсальной культурной модели значительно возрос в гуманитарных науках. Актуальность изучения мифопоэтики обусловлена необходимостью комплексного подхода к анализу художественных текстов, в которых присутствуют мифологические элементы, структуры и образы. Теоретическое осмысление мифопоэтики берет начало в трудах представителей ритуально-мифологической школы, среди которых особое место занимают работы Дж. Фрэзера, Б. Малиновского, К. Леви-Стросса. Существенный вклад в развитие мифопоэтического подхода внесли исследования Е.М. Мелетинского, А.Ф. Лосева, О.М. Фрейденберг, В.Н. Топорова. Разработанные ими концепции позволили сформировать методологический аппарат для анализа мифологических структур в литературных произведениях.

Рассматривая понятие мифопоэтики, необходимо отметить множественность подходов к его определению. В широком смысле мифопоэтика трактуется как система мифологических элементов в структуре художественного текста. В узком понимании данный термин обозначает метод исследования литературного произведения, направленный на выявление мифологических моделей, архетипов и символов. Согласно определению В.Н. Топорова, мифопоэтика представляет собой «реконструкцию мифопоэтической модели мира, воплощенной в тексте, через описание ее составных частей и основных параметров» [40, с. 17-19]. Методология мифопоэтического анализа основывается на выявлении в художественном тексте мифологем, архетипов, символов, мотивов, сюжетных схем, восходящих к мифологическому мышлению. Данный подход предполагает исследование как эксплицитных, так и имплицитных форм присутствия мифа

в литературном произведении. Эксплицитные формы включают прямые отсылки к мифологическим сюжетам, образам, именам. Имплицитные формы проявляются на уровне глубинных структур текста, организации пространственно-временных отношений, системы мотивов [1].

Существенным аспектом мифопоэтики является исследование мифологического хронотопа в литературном произведении. Мифологическое время характеризуется цикличностью, обратимостью, способностью к повторению. Мифологическое пространство отличается символической насыщенностью, наличием сакральных центров и границ. Анализ пространственно-временной организации текста с позиций мифопоэтики позволяет выявить особенности авторской картины мира, определить функции мифологических элементов в структуре произведения

В современном литературоведении мифопоэтический анализ применяется при изучении различных литературных направлений и жанров. Особую значимость данный подход приобретает при исследовании модернистской и постмодернистской литературы, в которой мифологические структуры часто используются как средство организации художественного материала. Неомифологизм как характерная черта литературы XX-XXI веков проявляется в сознательном обращении авторов к мифу, переосмыслении традиционных мифологических сюжетов и образов, создании индивидуально-авторских мифов [29].

Методология мифопоэтического анализа включает несколько взаимосвязанных этапов. Первый этап предполагает выявление в тексте мифологических элементов, определение их происхождения и семантики. На втором этапе исследуется функционирование мифологических структур в художественном произведении, их трансформация в авторском сознании. Третий этап направлен на интерпретацию выявленных мифопоэтических элементов в контексте целостного анализа произведения, определение их роли в формировании авторской концепции. Значимым аспектом мифопоэтического анализа является исследование системы символов в

художественном тексте. Символ как многозначный образ, соединяющий конкретно-чувственное и абстрактно-идеальное, часто имеет мифологические корни [27]. Выявление мифологической основы символики позволяет раскрыть глубинные смыслы произведения, установить связь индивидуально-авторских образов с универсальными культурными моделями.

Теоретическое осмысление категории мотива берет начало в трудах А.Н. Веселовского, который в своей «Исторической поэтике» определил мотив как: «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [7, с. 208]. Согласно концепции ученого, мотив представляет собой неразложимый элемент повествования, обладающий семантической целостностью: «Под мотивом я разумею формулу, образно отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива - его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [7, с. 213]. Веселовский подчеркивал формульный характер мотива и его способность к воспроизведению в различных текстах, что обуславливает историческую устойчивость данной категории.

Дальнейшее развитие теория мотива получила в работах представителей формальной школы. В.Я. Пропп, исследуя структуру волшебной сказки, предложил понимать мотив как функцию действующего лица: «Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. <...> Но функция, как таковая, есть величина постоянная. <...> Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены «мотивы» Веселовского» [32, с. 148]. Данный подход акцентировал внимание на сюжетообразующей роли мотива и его связи с развитием действия в повествовательном тексте. В.Я. Пропп выделил

ограниченное число функций-мотивов, комбинации которых образуют сюжетную структуру сказки.

Б.В. Томашевский в «Теории литературы» определял мотив как «тематическую единицу, неразложимую в пределах произведения» [39, с. 141]. Исследователь разграничивал связанные и свободные мотивы, подчеркивая их различную функциональную нагрузку в структуре текста. Связанные мотивы, согласно Б.В. Томашевскому, являются необходимыми для развития сюжета, в то время как свободные могут быть исключены без нарушения причинно-следственных связей повествования: «Важно лишь то, - подчеркивает исследователь, - что в пределах изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической» [39, с.147].

Существенный вклад в разработку теории мотива внес А.И. Белецкий, который рассматривал данную категорию в контексте сравнительно-исторического литературоведения. Ученый определял мотив как «образ в движении», подчеркивая динамический характер данного элемента и его способность к трансформации в различных культурно-исторических контекстах [2, с. 44]. Ученый различает два уровня реализации мотива в сюжетном повествовании - «мотив схематический» и «мотив реальный». «Реальный мотив» является элементом фабульно-событийного состава сюжета конкретного произведения. «Схематический мотив» соотносится уже не с самим сюжетом в его конкретной фабульной форме, а с инвариантной «сюжетной схемой» [2, с. 48]

О.М. Фрейденберг предложила семантический подход к пониманию мотива, рассматривая его как единицу, сохраняющую архаические представления и мифологические схемы. Исследовательница акцентировала внимание на глубинной семантике мотивов, их связи с древнейшими формами

мышления и ритуальными практиками: «Образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных и различных, и закрепляется в мифе, как в обряде, системно. Таким образом и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности и кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой» [44, с. 106]. Согласно концепции О.М. Фрейденберг, мотив представляет собой «образное выражение некоторых основных форм человеческого мышления» [44, с. 114].

В работах Ю.М. Лотмана мотив рассматривается как элемент художественного языка, обладающий устойчивой семантикой и структурной функцией. Исследователь подчеркивал системный характер мотивной организации текста и взаимосвязь мотивов с другими уровнями художественной структуры. Ю.М. Лотман отмечал, что мотив может функционировать как знак, отсылающий к определенному культурному коду [17, с. 78-89].

Б.М. Гаспаров определял мотив так: «В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [8, с.94]. Данный подход расширяет понимание мотива, включая в него не только повествовательные элементы, но и любые значимые компоненты художественной структуры, участвующие в формировании смысла произведения.

В концепции В.И. Тюпы мотив трактуется как «интертекстуальная единица художественного дискурса». Исследователь подчеркивает коммуникативную природу мотива и его роль в организации диалога между текстом и читателем, текстом и культурной традицией. В.И. Тюпа рассматривает мотив как элемент, обеспечивающий включенность произведения в широкий культурный контекст: «Мотив – один из наиболее

существенных факторов художественного впечатления, единица художественной семантики, органическая «клеточка» художественного смысла в его эстетической специфике» [38, с. 54-62].

И.В. Силантьев предлагает интегративный подход к определению мотива, объединяющий семантический, структурный и нарративный аспекты данной категории. Исследователь определяет мотив таким образом: «это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [34, с. 156]. И.В. Силантьев подчеркивает двойственную природу мотива, который функционирует одновременно как элемент художественного языка и как компонент конкретного текста.

В работах Б.Н. Путилова мотив рассматривается в контексте фольклористики как «структурно-семантическая единица», обладающая устойчивостью и воспроизводимостью в различных текстах. Исследователь выделяет такие свойства мотива, как семантическая целостность, эстетическая значимость, повторяемость в фольклорной традиции. «Мотив, - пишет ученый, - функционирует в составе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе с другими мотивами данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т. е. с частями этого целого» [33, с. 77].

А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов в рамках концепции "поэтики выразительности" определяют мотив как "инвариантный смысл", который реализуется в тексте через систему конкретных приемов и образов. Исследователи подчеркивают связь мотива с авторской картиной мира и его роль в выражении ключевых тем произведения [11].

Е.М. Мелетинский рассматривал мотив в контексте исторической поэтики как элемент, связывающий архаические формы словесности с литературой нового времени. Исследователь подчеркивал архетипическую природу многих мотивов и их способность сохранять культурную память. Е.М. Мелетинский определял мотив как «Микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл» [22, с. 111-116].

В современном литературоведении наблюдается тенденция к интегративному пониманию мотива, объединяющему различные аспекты данной категории. Мотив рассматривается как многоуровневая единица художественного текста, функционирующая одновременно в семантическом, структурном, нарративном и интертекстуальном планах. Такой подход позволяет учитывать сложную природу мотива как элемента художественной системы, обладающего семантической насыщенностью, структурообразующим потенциалом и способностью к вариативным трансформациям [46]. Из этого следует, что мотив - относительно устойчивый формально-содержательный компонент художественного произведения, который формируется вокруг ключевого слова (понятия), характеризующийся пространственно-временной повторяемостью, способный к модификации и стремящийся к накоплению надконтекстуального значения.

Семантический аспект мотива связан с его содержательной наполненностью, способностью концентрировать в себе ключевые смыслы произведения. Мотив функционирует как семантическая единица, обладающая повышенной значимостью для выражения авторской концепции. В повести «Падение Даира» мотив борьбы космоса и хаоса концентрирует в себе основные идейно-философские смыслы произведения, отражает авторское понимание революции как космогонического акта преобразования мира.

Структурный аспект мотива проявляется в его способности организовывать художественное пространство текста, определять его

композиционную логику. Мотив выступает как структурообразующий элемент, связывающий различные уровни произведения в единое целое. В повести А.Г. Малышкина мотив борьбы космоса и хаоса организует пространственно-временную структуру текста, определяет логику развития сюжета, обуславливает систему персонажей и образов.

Нарративный аспект мотива связан с его функционированием в повествовательной структуре произведения. Мотив выступает как элемент нарратива, участвующий в развертывании повествования, создании сюжетных ситуаций, формировании нарративной стратегии. В «Падении Даира» мотив борьбы космоса и хаоса определяет нарративную логику повествования, движущегося от изображения хаотического состояния к картинам формирования нового космоса.

Интертекстуальный аспект мотива проявляется в его способности устанавливать связи между различными текстами, включать произведение в широкий культурный контекст. Мотив функционирует как элемент интертекстуального диалога, отсылающий к предшествующей литературной традиции. В повести А.Г. Малышкина мотив борьбы космоса и хаоса устанавливает интертекстуальные связи с мифологическими текстами, библейской традицией, произведениями мировой литературы, разрабатывающими космогонические сюжеты [10].

Интегративное понимание мотива позволяет рассматривать его как динамическую единицу, способную к трансформациям и вариациям в различных контекстах. Мотив не является статичным элементом, но обладает потенциалом семантического развертывания, структурного усложнения, нарративной эволюции. В повести «Падение Даира» мотив борьбы космоса и хаоса претерпевает существенную трансформацию по сравнению с традиционной мифологической моделью, приобретает новые семантические оттенки в контексте революционной тематики.

Особую значимость в современном литературоведении приобретает изучение мотивных комплексов – системы взаимосвязанных мотивов,

образующих семантическое единство [16, с. 312-319]. Мотив борьбы космоса и хаоса в повести Малышкина входит в сложный мотивный комплекс, включающий мотивы инициации, жертвоприношения, эсхатологического обновления мира, преобразования человека. Данный комплекс образует семантическое ядро произведения, отражающее авторскую концепцию революции как космогонического акта. Методология исследования мотивной структуры художественного текста предполагает выявление инвариантного семантического ядра мотива и его вариативных реализаций в конкретных текстовых фрагментах. Инвариантное ядро мотива борьбы космоса и хаоса в повести «Падение Даира» связано с идеей преобразования неструктурированного состояния в упорядоченное, перехода от энтропии к организации. Данный инвариант реализуется в различных вариантах: противостояние революционных и контрреволюционных сил, борьба нового и старого мира, преодоление внутреннего хаоса и обретение новой идентичности.

Актуальным направлением исследования мотивной структуры является изучение национальной и культурной специфики мотивов, их трансформации в различных культурных контекстах. Мотив борьбы космоса и хаоса в повести «Падение Даира» отражает специфику русской революционной мифологии начала XX века, ее синкретический характер, сочетающий элементы архаических космогонических мифов, христианской эсхатологии и марксистской философии истории [50, с. 48]. Таким образом, интегративное понимание мотива как многоуровневой единицы художественного текста позволяет раскрыть сложную природу данной категории, ее функционирование в различных аспектах литературного произведения. Мотив борьбы космоса и хаоса в повести «Падение Даира» представляет собой сложный семантический комплекс, отражающий авторскую концепцию революции и организующий художественное пространство текста на различных уровнях.

1.2. Мифопоэтические традиции в русской литературе первой трети XX века

Первая треть XX века представляет собой уникальный период в истории русской литературы, характеризующийся интенсивными художественными поисками, формированием новых эстетических парадигм и переосмыслением культурного наследия. Данный период отмечен глубинными социально-историческими трансформациями, которые нашли отражение в литературном процессе. Революционные события, Первая мировая война, гражданская война, становление нового государства – все эти факторы способствовали формированию особого типа художественного сознания, обращенного к универсальным моделям осмысления действительности, среди которых миф занимал центральное место. Обращение к мифу в литературе первой трети XX века было обусловлено комплексом причин как эстетического, так и мировоззренческого характера. Кризис позитивистского мышления, характерный для рубежа веков, привел к поиску новых форм художественного освоения действительности [36, с. 32]. Миф с его синкретизмом, символической насыщенностью, способностью к моделированию целостной картины мира представлялся писателям эффективным инструментом для выражения сложных философских идей и отражения трансформаций общественного сознания.

Теоретическое осмысление мифа в данный период происходило в контексте развития различных философских и эстетических концепций. Существенное влияние на формирование мифопоэтических традиций в русской литературе оказали идеи символистов, которые рассматривали миф как универсальный язык культуры. В работах Вяч. Иванова [13, с. 12-23], А. Белого [4, с. 34], Д. Мережковского [23, с. 37-45] миф трактовался как способ постижения высших реальностей, преодоления эмпирической ограниченности бытия. Символисты стремились к созданию «нового мифа», который должен был стать основой для преображения действительности.

Параллельно с символистскими концепциями развивались теоретические построения представителей формальной школы, которые исследовали структурные аспекты мифа и его функционирование в художественном тексте. Работы В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг, Б.М. Эйхенбаума способствовали формированию научного аппарата для анализа мифологических элементов в литературе. Особое значение имели исследования О.М. Фрейденберг, посвященные семантике мифологических образов и их трансформации в литературном процессе.

В литературе первой трети XX века можно выделить несколько основных направлений мифопоэтических поисков. Первое направление связано с символистской традицией, в рамках которой миф рассматривался как способ выражения трансцендентных истин [12, с.57-63]. Представители символизма стремились к созданию индивидуально-авторских мифологических систем, интегрирующих элементы различных мифологических традиций. В творчестве А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова мифологические образы и мотивы функционируют как символы, отсылающие к высшим духовным реальностям.

Роман А. Белого «Петербург» [3] представляет собой яркий пример символистского мифотворчества. В произведении создается сложная мифопоэтическая система, объединяющая апокалиптические мотивы, элементы космогонических мифов, образы античной мифологии. Петербург в романе предстает как мифологическое пространство, в котором разворачивается космическая драма противостояния хаоса и космоса. Мифологизация городского пространства позволяет автору выразить идею о кризисе современной цивилизации и неизбежности ее трансформации.

В поэзии А. Блока мифопоэтические элементы организуют целостную художественную систему, в центре которой находится миф о Вечной Женственности. Данный миф, восходящий к философии В. Соловьева, трансформируется в творчестве поэта, обретая новые смысловые оттенки. Образ Прекрасной Дамы, центральный для раннего творчества Блока,

эволюционирует, включая в себя черты различных мифологических персонажей – от Софии-Премудрости до Астарты. В поэме «Двенадцать» мифопоэтическая образность служит средством выражения сложного отношения автора к революционным событиям, которые осмысляются в контексте универсальных мифологических моделей [31].

Второе направление мифопоэтических поисков связано с акмеизмом, представители которого стремились к прояснению символистской образности, обращаясь к конкретным культурно-историческим формам мифа. В творчестве Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой мифологические элементы функционируют как культурные знаки, отсылающие к определенным историческим эпохам и традициям. Акмеисты использовали миф как способ установления диалога с культурным наследием, как средство включения современности в контекст мировой культуры [24].

Поэзия О. Мандельштама демонстрирует сложное взаимодействие различных мифологических традиций – античной, библейской, славянской. Мифологические образы в его произведениях обретают новую семантику, становясь элементами индивидуально-авторской картины мира. В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» античный миф о Троянской войне переосмыляется в контексте современных поэту исторических событий. Мифологическое время в поэзии Мандельштама сопрягается с историческим, создавая сложную темпоральную структуру [9, с. 108-115].

В творчестве Н. Гумилева мифопоэтические элементы связаны с экзотическими культурами Африки и Востока. Поэт создает индивидуально-авторскую мифологию, в которой центральное место занимают образы путешественника, воина, первооткрывателя. В поэме «Звездный ужас» мифологический сюжет о столкновении человека с космическими силами становится основой для философского осмысления проблемы взаимоотношения человека и вселенной [43].

Третье направление мифопоэтических поисков представлено творчеством писателей, обращавшихся к национальным мифологическим традициям. В произведениях С. Есенина, Н. Клюева, А. Ремизова славянская мифология становится источником образности и средством выражения их мировоззрения [37].

Специфика авторского стиля А.Г. Малышкина в повести «Падение Даира» отражает сложные художественные поиски раннесоветской литературы и занимает особое место в контексте литературных течений 1920-х годов. Творческая манера писателя формировалась на пересечении различных эстетических тенденций эпохи, синтезируя элементы экспрессионизма, орнаментальной прозы, романтико-героического стиля и зарождающегося социалистического реализма. Доминантой авторского стиля А.Г. Малышкина является экспрессионистическая образность, проявляющаяся в повышенной эмоциональности, гиперболизации, контрастности изображения [19, с. 6-7]. Писатель создает напряженную, экстатическую картину революционных событий, насыщенную яркими визуальными образами: «На много верст кругом - в ноябрьской ночи - армия, занесенная для удара ста тысячами тел; армия сторожила, шла в ветры по мерзлым большакам, валялась по избам, жгла костры в перелесках, скакала в степные курганы. За курганами гудело море. За курганами, горбясь черной скалой, лег перешеек в море - в синие блаженные островные туманы. И армия лежала за курганами, перед черной горбатой скалой, сторожа ее зоркими ползучими постами...» [19, с. 125]. Экспрессионистическая тенденция проявляется в деформации реальности, смещении пропорций, акцентировании отдельных деталей, приобретающих символическое значение [47, с.96-99].

Существенной характеристикой стиля писателя является орнаментальность, проявляющаяся в ритмизации прозы, звукописи, лейтмотивной организации текста. А.Г. Малышкин создает сложную систему повторяющихся образов и мотивов, формирующих музыкальную структуру повествования и создавая резкую смену кадра: «Распахивались зеркальные

вестибюли громад, пылающих изнутри, сбегали, сходили и снова восходили, рождаясь и тая в кипучем движении панелей: красивая из кафе, с румяной ярью губ, гордо несущая страусовое перо на отлете, и этот - бритый, заветренный ротмистр с выпуклыми, изнуренными и жесткими глазами, волочащий зеркальный палаш, и вон тот, пожилой, тучный, в моднейшем сером пальто и цилиндре, с выпяченной челюстью сладника, обвисший сзади багровым затылком - и еще - и еще...» [19, с. 128]. Ритмическая организация текста основана на чередовании коротких и длинных фраз, создающих особый пульсирующий ритм, соответствующий динамике революционных событий.

Характерной чертой авторского стиля является метафоричность, насыщенность текста развернутыми метафорами, создающими многоуровневую символическую структуру. Метафоры А.Г. Малышкина отличаются космическим масштабом, соединением конкретно-чувственного и абстрактно-философского планов: «В ветхих скрипучих переходах штаба, ведущих на телеграф, отголосками - через стены выл ветер, переминались и шатались деревья, черным хаосом скакала ночь! И казалось, с облаками бурь, с гуломдвигающихся где-то масс затихли и стали времена в вещем напряжении...» [19, с. 126]. Метафорический строй повести основан на уподоблении революционных событий природным стихиям, космическим процессам, что придает им универсальный, вневременной характер. Данная особенность отражает влияние символистской эстетики с ее установкой на многозначность художественного образа.

Важной чертой стиля А.Г. Малышкина является монтажная композиция, основанная на соположении разнородных фрагментов, создающих эффект калейдоскопичности, множественности точек зрения. Писатель использует приемы кинематографического монтажа: резкую смену планов, ракурсов, темпоритма повествования. Эта особенность отражает влияние авангардной эстетики, в частности, конструктивизма и кинематографических экспериментов С. Эйзенштейна. А.Г. Малышкин сочетает точность исторических деталей, конкретность социальных характеристик с

мифологической трактовкой событий, их включением в универсальный космогонический контекст.

Стилистической доминантой повести является контрастность, проявляющаяся на различных уровнях текста: лексическом, синтаксическом, композиционном. А.Г. Малышкин строит повествование на резких контрастах света и тьмы, движения и статики, жизни и смерти: «Из потемок оглянулся: у костра сели в кружок около полуголого, хлебали из котелка, говорили что-то, показывая в темь: наверно, о той же чудесной стране Даир...» [19, с. 133]. Контрастность проявляется также в сочетании высокой, патетической лексики с грубой, просто речной, что создает эффект стилистического напряжения.

Характерной чертой авторского стиля является особая организация повествовательной структуры, основанная на сочетании безличного, всеведущего повествования с элементами несобственно-прямой речи, передающей коллективное сознание революционных масс: «А ночью пришли полки. Массы расступились под железным упором рядов...» [19, с. 158]. А.Г. Малышкин создает эффект полифонии, множественности голосов, сливающихся в единый революционный хор. Данная особенность отражает влияние модернистских экспериментов с повествовательной техникой, в частности, «потока сознания».

В контексте литературных течений эпохи стиль А.Г. Малышкина занимает промежуточное положение между авангардными экспериментами и формирующимся каноном социалистического реализма. С одной стороны, писатель использует сложные формальные приемы, характерные для модернистской прозы: монтаж, ритмизацию, метафоричность, деформацию реальности. С другой стороны, в его творчестве присутствуют элементы, предвосхищающие социалистический реализм: героизация революционных масс, телеологическая концепция истории, оптимистический пафос.

Специфика авторского стиля А.Г. Малышкина проявляется также в особом типе историзма, сочетающем конкретно-историческое и универсально-мифологическое измерения. Писатель трансформирует

конкретные исторические события Гражданской войны – штурм Перекопа и взятие Крыма – в универсальный мифологический сюжет о космогоническом акте творения нового мира. Исторические факты приобретают статус мифологических архетипов, включаются в циклическую модель мифологического времени: «То, что происходило, было не просто эпизодом Гражданской войны, но повторением первотворения, происходящим вне исторического времени» [20, с. 483]. Данная особенность отражает характерную для раннесоветской культуры тенденцию к мифологизации революционной истории. А.Г. Малышкин рисует особый тип психологизма, основанный на изображении коллективной психологии масс. В отличие от традиционного психологизма русской классической литературы, сосредоточенного на индивидуальном сознании, писатель создает образ коллективной души, коллективного переживания. Индивидуальная психология растворяется в коллективной, что соответствует общей тенденции раннесоветской литературы к изображению массового героя.

Необходимо также обратить внимание на цветовую символику, которая основана на контрастном сочетании красного, белого и черного цветов. Цветовая гамма повести имеет не только идеологическое значение (красные и белые как противоборствующие силы), но и мифопоэтическое, связанное с архаическими представлениями о символике цвета: красный – жизнь, огонь, обновление; белый – чистота, пустота, смерть; черный – хаос, первозданная стихия. А.Г. Малышкин создает сложную систему цветовых соответствий, формирующих символический план повествования: «Были пустые поля, теплеющий иней на развалинах разбитых хуторов, за курганами невнятная, огромно восходящая заря, как грань времен» [19, с. 156].

В контексте литературных течений эпохи стиль А.Г. Малышкина обнаруживает типологические параллели с «левым искусством» – авангардными течениями, ориентированными на революционную тематику. Писатель разделяет характерную для «левого искусства» установку на формальный эксперимент, деформацию реальности, создание нового

художественного языка, соответствующего революционной эпохе [17, с. 179-183]. Однако, в отличие от радикальных авангардистов, А.Г. Малышкин сохраняет связь с классической традицией, что проявляется в логической стройности композиции, психологической достоверности, этической направленности.

Специфика авторского стиля проявляется также в особом типе символизма, сочетающем конкретно-чувственную образность с абстрактно-философским содержанием. Символы А.Г. Малышкина многозначны, полисемантичны, открыты для различных интерпретаций: море символизирует одновременно первозданный хаос, революционную стихию, коллективное бессознательное; Даир – старый мир, идеальный город, сакральное пространство инициации. Данная особенность отражает влияние символистской эстетики с ее установкой на многозначность художественного образа.

В контексте литературных течений эпохи стиль А.Г. Малышкина обнаруживает типологические параллели с «неоромантическим» направлением в раннесоветской литературе, представленным творчеством А. Грина, К. Паустовского, Э. Багрицкого. Писатель разделяет характерную для неоромантиков установку на героизацию действительности, создание возвышенного, идеализированного образа революции [48, с. 24-27]. Однако, в отличие от классических неоромантиков, А.Г. Малышкин сочетает романтическую патетику с натуралистическими деталями, создавая сложный, амбивалентный образ революционной эпохи.

Таким образом, авторский стиль А.Г. Малышкина в повести «Падение Даира» представляет собой сложный художественный феномен, сформировавшийся на пересечении различных эстетических тенденций эпохи. Синтезируя элементы экспрессионизма, орнаментальной прозы, символизма, неоромантизма и зарождающегося социалистического реализма, писатель создает оригинальную художественную систему, отражающую сложность и противоречивость революционной эпохи. Специфика стиля автора

заключается в органичном сочетании формального эксперимента с идеологической направленностью, мифопоэтического восприятия действительности с историческим конкретным материалом, индивидуального творческого видения с коллективными тенденциями литературного процесса.

Стилевая полифония повести отражает переходный характер литературной эпохи 1920-х годов, когда происходило формирование новой эстетической парадигмы на основе переосмысления предшествующих художественных традиций. А.Г.Малышкин, подобно многим писателям своего поколения, находился в процессе творческого поиска, стремясь создать адекватный художественный язык для выражения революционного опыта. Этим объясняется эклектичность его стиля, сочетающего элементы различных художественных систем.

Выводы к 1 главе:

На основе проведенного анализа теоретических основ исследования мифопоэтики в литературе можно сделать следующие выводы: мифопоэтика представляет собой комплексное направление литературоведческого анализа, сформировавшееся на пересечении литературоведения, мифологии, культурологии и семиотики. Методология мифопоэтического анализа включает выявление архетипических образов, мифологем, мифологических сюжетов и мотивов в литературном произведении.

Исследование показало, что первая треть XX века характеризуется интенсивными художественными поисками и переосмыслением культурного наследия. Обращение к мифу в литературе этого периода обусловлено как эстетическими, так и мировоззренческими причинами. Миф становится эффективным инструментом для выражения сложных философских идей и отражения трансформаций общественного сознания.

Анализ специфики авторского стиля А.Г. Малышкина в повести «Падение Даира» демонстрирует синтез различных эстетических тенденций

эпохи. Писатель органично сочетает элементы экспрессионизма, орнаментальной прозы, символизма, неоромантизма и зарождающегося социалистического реализма. Особенностью его стиля является соединение формального эксперимента с идеологической направленностью, мифопоэтического восприятия действительности с конкретным историческим материалом.

Стилевая полифония повести отражает переходный характер литературной эпохи 1920-х годов, когда происходило формирование новой эстетической парадигмы. Мифопоэтический анализ произведения позволяет выявить сложную систему символов и мотивов, формирующих мифологический подтекст и раскрывающих авторскую концепцию революции как космогонического акта творения нового мира.

Теоретическое осмысление категории мотива в современном литературоведении демонстрирует тенденцию к интегративному пониманию, объединяющему различные аспекты данного явления. Мотив рассматривается как многоуровневая единица художественного текста, функционирующая одновременно в семантическом, структурном, нарративном и интертекстуальном планах.

Проведенное исследование подтверждает значимость мифопоэтического подхода для анализа литературы первой трети XX века и открывает перспективы дальнейшего изучения трансформации мифологических структур в художественных текстах данного периода.

Подглава 1.1. раскрывает понятие «мифопоэтика», представляет собой комплексное направление литературоведческого анализа, основанное на изучении мифологических структур, образов и мотивов в художественных текстах. Методология включает выявление архетипических образов, мифологем, мифологических сюжетов и мотивов в литературном произведении. Существенным аспектом мифопоэтического анализа является изучение пространственно-временной организации текста и системы символов.

Теоретическое осмысление категории мотива демонстрирует эволюцию от понимания его как простейшей повествовательной единицы к рассмотрению в качестве сложного семантического комплекса. Современное литературоведение предлагает интегративный подход к определению мотива, объединяющий семантический, структурный и нарративный аспекты данной категории.

В подглаве 1.2. мы выявили уникальный характер данного периода, отмеченного интенсивными художественными поисками и формированием новых эстетических парадигм. Обращение к мифу было обусловлено комплексом причин как эстетического, так и мировоззренческого характера. В литературе этого периода выделяются несколько основных направлений мифопоэтических поисков:

1. Символистская традиция, рассматривающая миф как способ выражения трансцендентных истин.
2. Акмеистическое направление, использующее миф как культурный знак.
3. Обращение к национальным мифологическим традициям.

Специфика авторского стиля А.Г. Малышкина в повести «Падение Даира» отражает сложные художественные поиски раннесоветской литературы. Творческая манера писателя формировалась на пересечении различных эстетических тенденций эпохи, синтезируя элементы:

- экспрессионизма
- орнаментальной прозы
- романтико-героического стиля
- зарождающегося социалистического реализма

Стилистическими особенностями произведения являются:

- экспрессионистическая образность
- орнаментальность
- метафоричность
- монтажная композиция

- контрастность
- особая организация повествовательной структуры

Авторский стиль характеризуется органичным сочетанием:

- формального эксперимента с идеологической направленностью
- мифопоэтического восприятия с историческим материалом
- индивидуального творческого видения с коллективными тенденциями

Таким образом, проведенное исследование теоретических основ мифопоэтики и анализ литературного контекста эпохи создают методологическую базу для дальнейшего изучения мифопоэтической структуры повести А.Г. Малышкина «Падение Даира» и определения её места в литературном процессе первой трети XX века.

ГЛАВА 2. СИСТЕМА МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ПОВЕСТИ А.Г. МАЛЫШКИНА «ПАДЕНИЕ ДАИРА»

2.1. Особенности художественного мира А. Г. Малышкина

Художественный мир Александра Георгиевича Малышкина характеризуется особым синтезом реалистических и модернистских тенденций, сформировавшихся в контексте литературного процесса первой трети XX века. Творчество писателя отличается глубоким психологизмом и экспрессивностью повествования, что проявляется в детальном изображении внутреннего мира персонажей через призму социальных потрясений эпохи.

Доминантой художественной системы А.Г. Малышкина выступает концепция «человека массы», находящегося в процессе исторической трансформации. Писатель разрабатывает особую поэтику коллективного сознания, представляя народные массы как единый организм, обладающий собственной волей и динамикой развития. Данная особенность наиболее ярко проявляется в повести «Падение Даира», где революционные события изображаются через призму коллективного восприятия. У А.Г. Малышкина «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (Ф.М. Достоевский). Массы, «множества», движения армий с удивительным умением, широко и разнообразно, рисует автор в своей повести. Но мы найдем в ней имена и героев, их тоже изображает писатель чуткой и умелой рукой. Одни из них мелькают на странице и запоминаются несколькими фразами, как, скажем, похожий на дьякона командир Пензенской дивизии, который: «мигая озябшими веками, нагибаясь, обидчиво говорил: — Вы на моих картинок обратите внимание, товарищ командующий. Не солдаты, а босая команда! Где же справедливость?» [19, с. 134]. Другие, как полуголый Микешин (он рассказывает у костра о яр-песках Дайра) и его друг Юзеф, австрийский военнопленный, с его верой в то, что у бедных «една семья, една хата — интернационал» [19, с. 138], — они проходят через всю повесть. Третьи, как франт Петухов и «рябая девица» с пишущей машинкой и пулеметом,

появляются на первых страницах, чтобы снова возникнуть в финале: «Мчался Петухов на пролетке, в одном френче, с сигаркой в зубах, держа локти на отлет; сзади рябая, сжав зубы, строчила железом; грохотала и пела смерть...» [19, с. 156]. В едином, пафосном ключе выдержаны в тексте и сжатый напряженный стиль повествования, и речи, какие говорились тогда на митингах, и те слова, какими перебрасывались красноармейцы у лагерных костров перед решающим штурмом. Вот, к примеру, один характерный эпизод:

«Из тьмы подошел командарм, на него взглянули мельком: велик мир, бесконечны дороги, много людей подходит к бездомным кострам... Полуголый рассказывал:

— Есть там железная стена, поперек в море уперлась, называется терраса. Сторона за ней ярь-пески, туманны горы. Разведчики наши там были, так сказывают, лето круглый год, по два раза яровое сеют! И живут за ней эти самые элементы в енотовых шубах, которые бородки конусами: со всей России туда набежались. А богатства-а-а! Что было при старом режиме, так теперь все в одну кучу сволокли!

— И опять они хозяева, — сказал лежащий от костра...

— Подожди, домой придешь, и ты хозяином будешь!

— До-мо-ой!.. А ежели вот у этого, — парень ткнул пальцем в пожилого в кепи, — и дома-то нет, кругом один тернаценол остался? Што?

Лежавший поднял на него мутные добрые глаза.

— У бедних дому нема. Една семья, една хата — интернационал.

— Эх, друг! — хлопнул его по спине парень и заржал. — Все книжки читаешь, умна-ай!..

Сутулый исподлобья взглянул на командарма, греющего руки над костром, и спросил:

— Вот вы, може, ученый человек будете, скажите: правда ли, если мы этих последних достанем, так там столько добра напасено, что, скажем, на весь бедный класс хватит? Или как?

Командарм улыбнулся каменной своей улыбкой и ничего не ответил... Что сказать? Он знал, что над этой ночью будет еще, горящая и невозможная...» [19, с. 149]

Пространственно-временная организация произведений А.Г. Малышкина характеризуется монтажностью и фрагментарностью, что свидетельствует о влиянии кинематографической эстетики на его творческий метод [42, с. 178-179]. Писатель активно использует прием контрастного сопоставления различных пространственных локусов, создавая многомерную картину действительности: «Путь красным армиям преграждался: на перешейке Даирской скалой, пересекавшей всю его восьмиверстную ширину, от залива до залива, с сетью проволочных заграждений, пулеметных гнезд и бетонных позиций тяжелых батарей, воздвигнутых французскими инженерами, - это делало недоступной обрывающуюся на север, к красным, террасу; перед Заволжской армией - проливом; пролив был усилен орудиями противоположного берега и баррикадирован кошмарной громадой взорванного железнодорожного моста. За укреплениями были последние. Страна требовала уничтожить последних.

Керосиновые лампы пылали за полночь. В половине второго зазвонили телефоны. Звонили из аппаратной: фронт давал боевую директиву. Галифе торопливо слезали со стен, бежали докладывать начальнику штаба и командарму. У аппаратов, ожидая, стояла страна» [19, с. 129]. Временная структура его произведений часто подчинена принципу субъективного восприятия, когда хронологическая последовательность событий нарушается в соответствии с психологическим состоянием персонажей.

Философская проблематика творчества А.Г. Малышкина сосредоточена вокруг вопросов исторической судьбы России, взаимоотношений личности и коллектива, нравственного самоопределения человека в переломные моменты истории. Писатель исследует трансформацию национального характера в условиях революционных преобразований, акцентируя внимание на диалектике стихийного и сознательного начал в историческом процессе.

Эволюция творческого метода А.Г. Малышкина прослеживается в движении от экспрессионистской образности ранних произведений к более сложному синтезу реалистических и модернистских элементов в зрелом творчестве. Роман «Люди из захолустья» [18] демонстрирует углубление психологического анализа и расширение социально-исторической перспективы, что свидетельствует о творческом росте писателя.

Система мифопоэтических образов в повести «Падение Даира» А.Г. Малышкина представляет собой сложную художественную структуру, интегрирующую архаические мифологические модели с революционной символикой. Произведение, созданное в 1923 году, отражает эстетические поиски раннесоветской литературы и демонстрирует трансформацию традиционных мифологических парадигм в контексте формирования новой революционной мифологии.

Пространственно-временная организация повести основывается на бинарных оппозициях, характерных для мифопоэтического мышления. Противопоставление Севера и Юга, материка и полуострова, красного и белого воплощает фундаментальное мифологическое разделение мира на «свое» и «чужое»: «И все-таки в черной ночи, впереди, видели - не глаза, а что-то еще другое - темный, от века поднятый массив, лютый и колючий; и за ним чудесный Даир - синие туманы долин, цветущие города, звездное море...

Так казалось только: за террасой никаких чудес не было, а те же лежали поля. За террасой в пещерах и землянках сидели и курили люди в английских шинелях с медными пуговицами и в погонах; смеялись и разговаривали, кое-кто дежурил у телефонов. Но этим людям виделось иное» [19, с. 132]. Даир, центральный топос произведения, функционирует как сакральное пространство, мифологический город-крепость, захват которого символизирует космогонический акт творения нового мира. Семантика названия города отсылает к древнегреческому мифу о Дедале и лабиринте [21, с.126], что усиливает мотив инициации – прохождения через смерть к возрождению.

Темпоральная структура повести сочетает линейное историческое время с циклическим мифологическим. Революционные события изображаются как сакральное время первотворения, разрушающее прежний миропорядок и устанавливающее новый космос. Ритм повествования организуется чередованием статических и динамических эпизодов, что соответствует мифологической модели хаоса и космоса.

Центральным мифопоэтическим образом произведения выступает образ моря, амбивалентный по своей природе. Море воплощает первозданную стихию, хаос, из которого рождается новый мир. Одновременно оно функционирует как граница между мирами, пространство перехода и трансформации. Морская стихия в повести коррелирует с образом революционной массы, народной стихии, обретающей космическую мощь. Семантика водной стихии дополняется солярной символикой – образами солнца, огня, красного цвета, традиционно связанными с идеей обновления и очищения.

Система персонажей в «Падении Даира» организована согласно мифологической логике. Коллективный герой – Красная Армия – представлен как единый организм, обладающий чертами мифологического культурного героя, преобразующего хаос в космос. Индивидуальные персонажи функционируют как воплощения архетипических образов: комиссар Микешин соотносится с архетипом вождя-демиурга, белогвардейские офицеры – с хтоническими существами, обреченными на гибель в новом мире. Примечательна трансформация традиционного мифологического мотива борьбы героя с чудовищем в сюжет коллективного противостояния революционных масс силам старого мира.

Особую роль в мифопоэтической структуре повести играет мотив жертвоприношения. Гибель красноармейцев при штурме Даира интерпретируется как сакральная жертва, необходимая для космогонического акта творения нового мира [28, с. 19-22]. Данный мотив соотносится с архаическими представлениями о необходимости жертвы при основании

города или храма, что подчеркивает сакральный характер революционных преобразований.

Символика цвета в повести также подчинена мифопоэтической логике. Красный цвет, доминирующий в описании революционных сил, ассоциируется с огнем, кровью, жизненной энергией и выступает как символ обновления. Белый цвет, связанный с образом Даира и его защитниками, амбивалентен: он одновременно символизирует чистоту, свет и смерть, пустоту, отсутствие жизни. Черный цвет маркирует хтоническое пространство, связанное с хаосом и разрушением.

Таким образом, система мифопоэтических образов в повести «Падение Даира» представляет собой сложное художественное единство, в котором архаические мифологические структуры трансформируются в соответствии с новой революционной идеологией. Мифопоэтика произведения отражает процесс формирования советской мифологии, сакрализующей революционные события и создающей новую космогоническую модель мира.

2.2. Пространственно-временная организация повести: мифологические аспекты

Пространственно-временная организация повести «Падение Даира» А.Г. Малышкина представляет собой сложную художественную систему, в которой отчетливо прослеживаются мифологические аспекты. Хронотоп произведения структурирован в соответствии с архаическими представлениями о пространстве и времени, что позволяет автору создать многоуровневую символическую картину революционных событий.

Персонажи в произведении имеют свою структуру и, значит, строятся из языковых единиц, которые тоже выстраиваются в словесные ряды. В основу этих рядов кладутся языковые единицы, обозначающие взаимосвязь образов в пространстве и времени. В тексте ряды, со значением пространства и времени, определяют структуры образов и служат основой развития сюжета. Они дают пространственные и временные ориентиры, а отвлеченный характер этих

категорий преодолевается включением в текст слов и выражений с конкретными значениями, которые и придают образу рельефное (объемное) изображение. «На много верст кругом - в ноябрьской ночи - армия, занесенная для удара ста тысячами тел; армия сторожила, шла в ветры по мерзлым большакам, валялась по избам, жгла костры в перелесках, скакала в степные курганы. За курганами гудело море. За курганами, горбясь черной скалой, лег перешеек в море - в синие блаженные островные туманы. И армия лежала за курганами, перед черной горбатой скалой, сторожа ее зоркими ползучими постами» [19, с. 128]. В произведении пространственные и временные значения, пересекаясь, взаимодействуют, средства их выражения разные, т.е. преимущественно разделены. Они не доминируют в тексте, но без них создание образа невозможно.

Пространственная модель повести основывается на фундаментальных мифологических оппозициях: верх/низ, север/юг, свое/чужое, центр/периферия. Географическое противопоставление материка (севера) и полуострова (юга) приобретает сакральный характер, воплощая космологическую вертикаль. Материк ассоциируется с революционными силами, наделяется признаками верхнего мира, тогда как полуостров, на котором расположен Даир, соотносится с нижним миром, пространством, подлежащим преобразованию. Примечательно, что движение Красной Армии направлено с севера на юг, что соответствует мифологическому мотиву нисхождения культурного героя в нижний мир для его преобразования.

Центральный тоpos произведения – город Даир – функционирует как сакральное пространство, наделенное амбивалентными характеристиками. С одной стороны, Даир представлен как «белый город», воплощение красоты и гармонии: «И все несло - в фасады - в аллеи каменных архитектур - в кипящие ночным полднем пространства - в сонмы бирюзовых искр и взошедших солнц. Даир...» [19, с. 128]. С другой стороны, он ассоциируется с хтоническим пространством, лабиринтом, в котором блуждают обреченные на гибель защитники старого мира. Семантика лабиринта усиливается

описаниями запутанных улиц, подземелий, тупиков, в которых теряются белогвардейцы: «Улицы путались, обрывались, уходили в тупики» [19, с. 156].

Символика городского пространства в повести соотносится с мифологемой мирового центра. Даир представлен как *axis mundi* – ось мира [49], точка пересечения различных пространственных и временных измерений. Захват города революционными силами интерпретируется как космогонический акт, разрушение старого и создание нового мироустройства. Примечательно, что штурм Даира происходит на рассвете, что соответствует мифологическим представлениям о начале нового временного цикла.

Море в пространственной структуре повести выполняет функцию границы между мирами, пространства перехода и трансформации. Морская стихия амбивалентна: она одновременно разделяет и соединяет противоборствующие силы, выступает как источник опасности и путь к спасению. Переправа через море символизирует инициационное испытание, преодоление которого необходимо для достижения сакральной цели. Описания моря насыщены мифологическими коннотациями: «И с моря бежало ручейками, серо-грязными озерами - бежало хлябями тусклых высот; затопляло дно залива, взрыхленное ступнями тысяч.» [19, с. 150].

Временная организация повести характеризуется сочетанием линейного исторического времени с циклическим мифологическим. Революционные события изображаются как сакральное время первотворения, разрушающее прежний миропорядок и устанавливающее новый космос. Циклическая структура времени проявляется в повторяющихся мотивах рождения и смерти, разрушения и созидания. Штурм Даира представлен как кульминационный момент временного цикла, точка перехода от хаоса к космосу.

Особую роль в темпоральной структуре повести играют астральные образы – солнце, звезды, луна. Движение солнца маркирует ключевые этапы повествования: подготовка к штурму происходит ночью, решающее сражение – на рассвете, победа – в полдень. Данная последовательность соответствует мифологическим представлениям о суточном цикле как модели

космогонического процесса. Солнечная символика дополняется лунарной: образ луны связан с мотивами смерти и возрождения, что усиливает циклический характер изображаемых событий.

Примечательной особенностью хронотопа повести является его ритмическая организация. Чередование статических и динамических эпизодов, замедления и ускорения повествовательного темпа создает особый ритм, соответствующий мифологической модели чередования хаоса и космоса. Ритмическая структура текста коррелирует с образом моря, волны которого символизируют циклическое движение времени. Пространственно-временная организация повести «Падение Даира» отражает процесс мифологизации революционных событий в раннесоветской литературе. Исторические факты трансформируются в соответствии с архаическими мифологическими моделями, что позволяет автору создать универсальную картину революционного преобразования мира. Хронотоп произведения выступает как ключевой элемент формирования новой революционной мифологии, сакрализующей исторические события и придающей им космический масштаб.

2.3. Символика стихий в мифопоэтической системе повести

Символика стихий в мифопоэтической системе повести «Падение Даира» представляет собой сложную семантическую структуру, в которой традиционные мифологические значения первоэлементов трансформируются в соответствии с авторской концепцией революционного преобразования мира. А.Г. Малышкин, опираясь на архаические представления о четырех первостихиях, создает многоуровневую систему символов, отражающую космогонический характер революционных событий.

Водная стихия занимает доминирующее положение в символической системе повести. Море выступает как центральный образ, наделенный амбивалентной семантикой. С одной стороны, оно воплощает первозданный хаос, стихийную мощь, разрушительную силу. С другой стороны, море

символизирует источник жизни, пространство обновления и возрождения: «На рассвете грозой пробило из-за моря. Это они, прижатые к берегу множества - прижатые к морю - в туманы били грозой...» [19, с. 150]. Данная амбивалентность соответствует традиционным мифологическим представлениям о воде как первоэлементе, сочетающем созидательное и разрушительное начала.

Морская символика в повести тесно связана с образом революционных масс. А.Г. Малышкин последовательно проводит параллель между движением морских волн и движением революционной армии. Метафора «людского моря» приобретает в тексте буквальное значение: «Деревни хлюпали базарами в воде, путались ленивыми, вязнущими телегами, плотины росли - осклизлые, зыбкие, седые - и таяли тотчас: ветер и воды пожирали их...» [19, с. 150], революционные массы отождествляются с водной стихией, обретают ее мощь и непредсказуемость. Примечательно, что переправа через море становится ключевым испытанием для революционных сил, символическим актом инициации, после которого происходит окончательное преобразование коллективного героя. «Горя хрустальными глазами, метеорами мчались машины - через гирлянды пылающих перспектив - во влажные ветры полуостровов, - с повторенными в море огнями ресторанов (там скрипка звенит откликом цыганского разгула...), в свистящий плеск ветвей и парков. Сходили в муть, в обрывы, там металось довременное мраком, нося отраженные звезды, шуршали колеблемые над ветром покрывала. Прижимались друг к другу холодноватыми от ветра губами, полными улыбок и тоски, и волны были сокровенны и глухи, волны бросали порывом это хрупкое, драгоценное в мехах к нему, уходящему, и девушка, приникая, шептала:

- Мне сегодня страшно моря... Я вижу глубину, она скользкая и холодная» [19, с. 143]

Водная символика в повести дополняется образами дождя, тумана, росы, каждый из которых имеет специфические мифологические коннотации.

Дождь ассоциируется с очищением и обновлением, туман – с пограничным состоянием между бытием и небытием, роса – с возрождением и преображением. А.Г. Малышкин использует эти образы для создания многомерной картины революционных преобразований, подчеркивая их космический масштаб и сакральный характер [30, с. 5-31].

Стихия огня в мифопоэтической системе повести противопоставлена водной стихии и одновременно дополняет ее. Огонь символизирует революционный энтузиазм, преобразующую энергию, духовное преображение: «Распахивались зеркальные вестибюли громад, пылающих изнутри, сбегали, сходили и снова восходили, рождаясь и тая в кипучем движении» [19, с. 128]. Традиционная мифологическая семантика огня как элемента, связанного с очищением и трансформацией, актуализируется в контексте революционных событий. А.Г. Малышкин использует образы пламени, искр, зарева для создания апокалиптической картины мира, переживающего радикальное обновление.

Особую роль в огненной символике повести играет образ солнца, традиционно ассоциирующийся с высшим космическим порядком. Солнечный свет в тексте маркирует пространство революционных преобразований, противопоставляется тьме старого мира. Примечательно, что штурм Даира происходит на рассвете, что подчеркивает космогонический характер этого события, его соотнесенность с началом нового временного цикла. Огненная символика в повести тесно связана с красным цветом – доминирующим цветовым символом революции. Красное знамя, красные звезды, красный отблеск на лицах бойцов создают единый семантический комплекс, связанный с идеей преображения мира через революционное пламя. Малышкин акцентирует внимание на трансформирующей силе огня, его способности превращать обыденное в сакральное.

Стихия земли в мифопоэтической системе повести представлена образами суши, почвы, камня, пыли. Земля символизирует материальную основу бытия, пространство, подлежащее революционному преобразованию.

Традиционная мифологическая семантика земли как материнского лона, источника плодородия трансформируется в контексте революционных событий. Земля в повести предстает как пассивное начало, ожидающее оплодотворения революционной идеей. Особую роль в земной символике играет образ Даира – белого города, расположенного на полуострове. Город, построенный из камня, воплощает устойчивость, неподвижность, сопротивление изменениям.

Стихия воздуха в повести представлена образами ветра, бури, дыхания. Воздух символизирует духовное начало революции, ее идеологическое содержание. Традиционная мифологическая семантика воздуха как элемента, связанного с духом, мыслью, словом, актуализируется в контексте революционной пропаганды. Малышкин подчеркивает способность революционных идей распространяться подобно воздушным потокам, преодолевая все преграды. Образ ветра в повести амбивалентен: он одновременно символизирует свободу, обновление и разрушительную силу, сметающую старый порядок. Данная амбивалентность соответствует двойственной природе революции, сочетающей созидательное и разрушительное начала. Примечательно, что движение революционных масс часто сопровождается образами бури, вихря, смерча, подчеркивающими стихийный характер революционных преобразований.

Взаимодействие четырех стихий в мифопоэтической системе повести создает динамическую картину космогонического процесса. Малышкин выстраивает сложную систему соответствий между природными стихиями и различными аспектами революционных событий. Вода и огонь выступают как активные, преобразующие начала, тогда как земля и воздух представлены как пассивные среды, подвергающиеся трансформации. Данное распределение ролей отражает диалектическую природу революционных преобразований, сочетающих материальное и идеальное, стихийное и сознательное.

Особую роль в стихийной символике повести играют пограничные состояния и переходные процессы: испарение воды, плавление металла,

эрозия камня. Эти процессы символизируют трансформацию материи под воздействием революционной энергии, переход от одного состояния к другому. А.Г. Малышкин акцентирует внимание на моментах перехода между стихиями, подчеркивая текучесть и изменчивость революционной реальности.

Символика стихий в повести тесно связана с цветовой символикой. Каждая стихия ассоциируется с определенным цветом: вода – с синим и черным, огонь – с красным и золотым, земля – с белым и серым, воздух – с прозрачным и голубым. Цветовые сочетания создают дополнительный символический план повествования, усиливая эмоциональное воздействие текста. Примечательно преобладание контрастных цветовых сочетаний (красное-белое, черное-золотое), подчеркивающих антагонистический характер изображаемых событий.

Таким образом, символика четырех первостихий в мифопоэтической системе повести «Падение Даира» создает многоуровневую семантическую структуру, отражающую авторское понимание революции как космогонического акта. А.Г. Малышкин, опираясь на архаические представления о первоэлементах, формирует оригинальную художественную концепцию, в которой природные стихии выступают как символы различных аспектов революционных преобразований. Стихийная символика повести тесно связана с ее идейно-тематическим содержанием, придавая конкретным историческим событиям универсальный, мифологический характер.

2.4. Мотив инициации в сюжетной структуре произведения

Мотив инициации в сюжетной структуре повести «Падение Даира» представляет собой трансформированную версию архаического мифологического сюжета о ритуальном переходе индивида из одного социального статуса в другой через символическую смерть и возрождение. А.Г. Малышкин адаптирует традиционную инициационную схему к революционному контексту, создавая многоуровневую художественную структуру, в которой индивидуальная инициация замещается коллективной.

Инициационная парадигма в повести реализуется прежде всего на уровне коллективного субъекта – Красной Армии, проходящей путь преобразования через испытания и жертвы. Традиционная трехчастная структура инициации (сепарация – лиминальная фаза – реинтеграция) [37, с. 54-59] отчетливо прослеживается в сюжетном развитии произведения. Первый этап – сепарация – представлен в повести как отделение революционных сил от привычного пространства материка и вступление в сакральное пространство инициационного испытания: «Командарм выехал в рассвет - в степь <...> В сумерках истории, в полуснах лежали пустые поля, бескрайные, вогнутые, как чаша, подставленная из бездн заре...» [19, с. 144].

Центральное место в инициационной структуре повести занимает лиминальная фаза – пороговое состояние между старым и новым статусом, символическая смерть и пребывание в ином мире. Данная фаза реализуется в эпизодах переправы через море и штурма Даира. Море в повести функционирует как классическое пространство перехода, граница между мирами. Переправа через морскую стихию символизирует разрыв с прошлым, погружение в хаос, необходимое для последующего возрождения в новом качестве. Штурм Даира представлен как кульминационный момент инициационного испытания, сопряженный с максимальным напряжением сил и готовностью к самопожертвованию. Примечательно, что штурм происходит ночью и завершается на рассвете, что соответствует традиционной временной структуре инициационных ритуалов, символизирующих переход от тьмы к свету, от смерти к возрождению.

Заключительный этап инициационной схемы – реинтеграция – представлен в повести как вступление преобразенной армии в захваченный город и установление нового порядка. Коллективный субъект, прошедший через испытания, обретает новый статус и новые качества: «Армия, командарм вступали в Даир!» [19, с. 159]. Данная трансформация соответствует традиционному результату инициации – обретению нового социального и онтологического статуса. Особенностью реализации инициационного мотива

в повести является его коллективный характер. Традиционная индивидуальная инициация, характерная для архаических обществ и классической литературы, замещается коллективным преображением революционных масс.

Индивидуальные персонажи в повести функционируют как частные воплощения коллективного субъекта инициации. Комиссар Микешин, один из немногих персонифицированных образов, проходит собственный инициационный путь, который, однако, неотделим от коллективного опыта. Его преображение символизирует трансформацию революционного сознания в целом: боль от потери товарищей и желание возродить новый мир. Инициационная структура повести включает традиционные элементы архаических ритуалов: испытания, жертвоприношения, символическую смерть и возрождение. Испытания представлены как физические трудности (переход через горы, переправа через море, штурм укреплений) и моральные дилеммы (необходимость жертвовать жизнями ради достижения цели). Жертвоприношение реализуется в мотиве гибели красноармейцев, необходимой для общего успеха. Символическая смерть в повести представлена на нескольких уровнях: физическая гибель отдельных бойцов, метафорическая «смерть» прежней идентичности выживших, разрушение старого мира как целого. Возрождение также многоуровнево: воскрешение в памяти погибших, обретение новой революционной идентичности выжившими, создание нового социального порядка. А.Г. Малышкин подчеркивает диалектическую связь смерти и возрождения, разрушения и созидания: «Он знал, что над этой ночью будет еще, горящая и невозможная; в огненной слепоте рождается мир из смрадных кочевий, из построенных на крови эпох» [19, с. 147].

Пространственная организация повести соответствует традиционной топографии инициационных ритуалов. Материк представлен как профанное пространство повседневности, море – как лиминальная зона перехода, Даир – как сакральное пространство инициационного испытания [5]. Движение героев от материка к Даиру символизирует переход от профанного к

сакральному, от обыденного к преображенному. Темпоральная структура повести также соответствует инициационной парадигме. Время в произведении делится на «до» и «после» ключевого испытания – штурма Даира. А.Г. Малышкин подчеркивает качественное различие между этими временными пластами, их принадлежность к разным онтологическим порядкам: «Улицы вспыхнули от синих, бесконечно убегающих огней. В светлы изумленные смеющиеся глаза тысяч глядели, как в утро» [19, с. 158].

Мотив инициации в повести реализуется также на уровне классового сознания. Революционные массы проходят путь от стихийного протеста к осознанному историческому действию, от класса «в себе» к классу «для себя» в марксистской терминологии [6, с. 186]. А.Г. Малышкин изображает этот процесс как коллективное прозрение, обретение исторического самосознания: «В огне борьбы они осознавали себя не просто людьми, но творцами истории, носителями новой правды» [19, с. 134]. Данная трансформация соответствует когнитивному аспекту традиционной инициации – обретению сакрального знания.

Особую роль в реализации инициационного мотива играет образ врага – белогвардейцев, защищающих Даир. Враг в инициационной парадигме функционирует как необходимый антагонист, преодоление которого является условием успешного прохождения испытания. А.Г. Малышкин подчеркивает онтологическую чуждость врага, его принадлежность к иному, обреченному миру. Данная интерпретация соответствует традиционной роли антагониста в инициационных мифах. Инициационная структура повести включает мотив сакральной жертвы, необходимой для успешного завершения ритуала перехода. Гибель красноармейца Юзефа при штурме Даира интерпретируется как жертвоприношение, обеспечивающее космогонический акт творения нового мира. Данный мотив соотносится с архаическими представлениями о необходимости жертвы при основании города или храма, при переходе от хаоса к космосу.

Таким образом, мотив инициации в сюжетной структуре повести «Падение Даира» представляет собой сложный художественный комплекс, тесно связанный с идейно-философским содержанием произведения. А.Г. Малышкин, трансформируя традиционную инициационную парадигму, создает оригинальную художественную концепцию революции как коллективного ритуала перехода, преображающего человека и мир. Инициационный мотив в повести отражает диалектическое понимание исторического процесса, характерное для марксистской философии, и одновременно апеллирует к архаическим представлениям о циклическом обновлении мира через символическую смерть и возрождение.

2.5. Эсхатологические мотивы в повести

Эсхатологические мотивы в повести «Падение Даира» представляют собой сложную художественную систему, отражающую апокалиптическое восприятие революционных событий в общественном сознании начала 1920-х годов. А.Г. Малышкин, опираясь на архаические мифологические модели и христианскую эсхатологию, создает многоуровневую картину конца старого мира и рождения нового, придавая историческим событиям космический масштаб и сакральное значение.

Центральным эсхатологическим мотивом повести является мотив всемирного катаклизма, разрушающего прежний миропорядок. Революция изображается как стихийное бедствие космического масштаба, сметающее все на своем пути. А.Г. Малышкин использует традиционные апокалиптические образы – бури, потопа, землетрясения, пожара – для создания картины тотального разрушения. Данные образы соотносятся как с архаическими представлениями о периодическом обновлении мира через катастрофу, так и с христианской концепцией Апокалипсиса.

Эсхатологическая символика в повести тесно связана с образом моря, традиционно ассоциирующегося в мифологическом сознании с первозданным хаосом. Море в произведении выступает как стихия, поглощающая старый

мир и одновременно порождающая новый. Данный образ отсылает к библейскому мотиву потопа как очищающей катастрофы, уничтожающей греховное человечество ради его обновления [14, с. 56-67]. Примечательно, что Даир расположен на берегу моря и в финале повести оказывается окруженным морской стихией, что символизирует неизбежность его падения под натиском новых сил.

Мотив огненного очищения занимает важное место в эсхатологической системе повести. Огонь в произведении выступает как амбивалентная стихия, одновременно разрушающая и очищающая. Данный мотив соотносится с христианской концепцией очистительного огня Апокалипсиса [26, с. 76-120] и одновременно с архаическими представлениями о космическом пожаре как необходимом этапе обновления мира. А.Г. Малышкин насыщает текст образами пламени, зарева, пожаров, создавая апокалиптическую атмосферу всеобщего очищения через огонь: «Небо пылало заревом...» [19, с. 137] словно наступал последний день мира.

Особую роль в эсхатологической системе повести играет мотив избранничества, спасения праведных. Революционные массы изображаются как избранный народ, призванный осуществить космическое обновление мира. Этот мотив соотносится с христианской концепцией спасения праведников в конце времен и одновременно с марксистской идеей исторической миссии пролетариата. А.Г. Малышкин подчеркивает сакральный характер революционного движения, его мессианскую природу. Эсхатологическая концепция повести включает мотив преобразования времени и пространства. Революция изображается как событие, радикально меняющее онтологические параметры бытия. Автор подчеркивает качественное различие между старым и новым миром, их принадлежность к разным онтологическим порядкам. Данный мотив соотносится с христианской концепцией «нового неба и новой земли» после Апокалипсиса [45, с. 288-291].

Эсхатологические мотивы в повести тесно связаны с историческим контекстом революционной эпохи. Апокалиптическое восприятие

революционных событий было характерно для общественного сознания начала XX века, что обусловлено масштабом и радикальным характером происходивших изменений. А.Г. Малышкин отражает это восприятие, придавая историческим событиям космический масштаб и сакральное значение. Примечательно, что автор сочетает христианскую эсхатологию с марксистской концепцией исторической необходимости, создавая синкретическую модель революционного апокалипсиса. Особенностью эсхатологической концепции повести является ее оптимистический характер. В отличие от традиционной христианской эсхатологии, акцентирующей внимание на катастрофических аспектах конца света, А.Г.Малышкин подчеркивает созидательный потенциал революционного разрушения. Данная трансформация эсхатологического мифа отражает характерное для раннесоветской культуры переосмысление апокалиптических мотивов в духе революционного оптимизма. Катастрофа в художественной концепции А.Г. Малышкина предстает не как окончательная гибель, а как необходимый этап обновления, переход к более совершенному состоянию мира.

Таким образом, эсхатологические мотивы в повести «Падение Даира» представляют собой сложную художественную систему, отражающую трансформацию традиционных апокалиптических представлений в контексте революционной идеологии. Малышкин создает оригинальную концепцию революционного апокалипсиса, сочетающую элементы христианской эсхатологии, архаических космогонических мифов и марксистской философии истории. Эсхатологические мотивы в повести тесно связаны с историческим контекстом революционной эпохи, отражают апокалиптическое восприятие современниками масштабных исторических перемен и одновременно стремление придать этим переменам позитивный, созидательный смысл.

2.6. Мотив борьбы космоса и хаоса в идейно-художественной структуре произведения

Мотив борьбы космоса и хаоса в идейно-художественной структуре повести «Падение Даира» представляет собой фундаментальную мифологическую оппозицию, трансформированную А.Г. Малышкиным в соответствии с революционной тематикой произведения. Данный мотив организует художественное пространство текста, определяет его композиционную структуру и символический план, отражая авторское понимание революции как космогонического акта.

Традиционная мифологическая оппозиция космос/хаос в повести подвергается существенной трансформации. Революционные силы, традиционно ассоциирующиеся в консервативном сознании с хаосом, в художественной концепции А.Г. Малышкина выступают как носители нового космического порядка. Старый мир, напротив, представлен как пространство энтропии, деградации, утраты структурности. Данная инверсия отражает характерное для революционной идеологии переосмысление традиционных ценностных оппозиций. Пространственная организация повести основана на противопоставлении двух типов пространства – хаотического и космического. Хаотическое пространство представлено образами моря, ночи, тумана, бури, символизирующими первозданную стихию, которая рождает новый мир.

Примечательно, что в ходе повествования происходит инверсия этих пространственных характеристик. Даир, изначально представленный как воплощение космоса, постепенно обнаруживает свою внутреннюю хаотичность, дезорганизованность: «Из далей, перспектив, как прибой, мчались конные, рассыпая в улицах крик телег и дробь копыт» [19, с. 157]. Революционные силы, напротив, из хаотической стихии превращаются в организованную, структурированную силу: «А ночью пришли полки. Массы расступились под железным упором рядов» [19, с. 158].

Мотив борьбы космоса и хаоса в повести реализуется на нескольких уровнях: космологическом, социально-историческом и психологическом. На

космологическом уровне революция представлена как повторение первотворения, космогонический акт, преобразующий хаос в космос. На социально-историческом уровне данный мотив воплощается в противостоянии революционных и контрреволюционных сил, нового и старого общественного порядка: «Бежать? Шкурники! Труссы!.. А революция, бога вашу мать? Первого на месте... сам!.. Назад!» [19, с. 143]. На психологическом уровне борьба космоса и хаоса реализуется как преодоление внутреннего хаоса, обретение новой идентичности.

Композиционная структура повести организована в соответствии с логикой космогонического мифа. Повествование движется от изображения первозданного хаоса (описания бушующего моря, ночной тьмы, неорганизованных масс) к картинам формирования нового космоса (структурирования революционных сил, установления нового порядка в захваченном городе). Данная композиционная логика отражает авторское понимание революции как перехода от хаоса к космосу, от неструктурированного состояния к упорядоченному.

Связь мотива борьбы космоса и хаоса с революционной тематикой произведения проявляется в интерпретации революции как космогонического акта, повторяющего первотворение. А.Г. Малышкин последовательно проводит параллель между революционными преобразованиями и мифологическим сюжетом о создании мира из хаоса. Такая интерпретация придает революционным событиям универсальный, вневременной характер, включает их в циклическую модель мифологического времени.

Трансформация мифологической оппозиции космос/хаос в авторском сознании А.Г. Малышкина проявляется в переосмыслении традиционных ценностных характеристик этих категорий. В классической мифологии хаос однозначно негативен, космос – позитивен. В художественной концепции А.Г. Малышкина эта оппозиция усложняется: хаос приобретает позитивные коннотации как источник обновления, творческой энергии, необходимый для преодоления застывших, мертвых форм старого космоса. Космос, в свою

очередь, дифференцируется на «старый», обреченный на разрушение, и «новый», рождающийся из революционного хаоса.

Диалектическое понимание взаимоотношений хаоса и космоса в повести отражает влияние марксистской философии с ее концепцией диалектического развития через отрицание отрицания. А.Г. Малышкин изображает революцию как диалектический процесс, в котором разрушение старого порядка (тезис) сменяется хаосом революционной борьбы (антитезис), который, в свою очередь, преодолевается в новом, более совершенном порядке (синтез).

Мотив борьбы космоса и хаоса в повести реализуется также на уровне языка и стиля. Синтаксис произведения отражает движение от хаотической фрагментарности к космической упорядоченности: короткие, рубленые фразы, характерные для описания революционной борьбы, сменяются более сложными, структурированными периодами при изображении нового порядка. Ритмическая организация текста также эволюционирует от хаотической, сбивчивой к более упорядоченной, гармоничной, что соответствует общей логике перехода от хаоса к космосу.

Особую роль в реализации мотива борьбы космоса и хаоса играет образ границы, разделяющей и одновременно соединяющей противоположные начала. Берег моря, линия фронта, городские стены функционируют как пространственные маркеры границы между хаосом и космосом: «...на перешейке Даирской скалой, пересекавшей всю его восьмиверстную ширину, от залива до залива...» [19, с. 129]. Преодоление этих границ революционными силами символизирует космогонический акт структурирования хаоса.

Таким образом, мотив борьбы космоса и хаоса в идейно-художественной структуре повести «Падение Даира» представляет собой сложный семантический комплекс, отражающий авторское понимание революции как космогонического акта. А.Г. Малышкин, трансформируя традиционную мифологическую оппозицию в соответствии с революционной идеологией, создает оригинальную художественную концепцию, в которой революционные преобразования интерпретируются как повторение

первотворения, переход от хаоса к космосу [41, с. 179-182]. Данная концепция позволяет автору придать конкретным историческим событиям универсальный, вневременной характер, включить их в циклическую модель мифологического времени.

Выводы ко 2 главе:

Художественный мир произведения представляет собой сложную многоуровневую структуру, в которой традиционные мифологические модели трансформируются в соответствии с революционной идеологией. Автор создает оригинальную концепцию революции как космогонического акта, сочетающую архаические представления о циклическом обновлении мира с марксистским пониманием исторического процесса.

Пространственно-временная организация повести основана на бинарных оппозициях, характерных для мифопоэтического мышления. Противопоставление севера и юга, материка и полуострова, красного и белого воплощает фундаментальное мифологическое разделение мира. При этом традиционные пространственные и временные категории переосмысляются в революционном ключе. Пространственно-временная организация отличается монтажностью и фрагментарностью. Философская проблематика сосредоточена на вопросах исторической судьбы России и взаимоотношений личности и коллектива. Эволюция творческого метода прослеживается в движении от экспрессионистской образности к сложному синтезу реализма и модернизма.

Система персонажей организована согласно мифологической логике: коллективный герой - Красная Армия - представлен как единый организм, обладающий чертами культурного героя. Индивидуальные персонажи функционируют как воплощения архетипических образов.

Символика стихий в повести создает динамическую картину космогонического процесса, где вода и огонь выступают как активные, преобразующие начала, а земля и воздух - как пассивные среды, подвергающиеся трансформации.

Мотив инициации реализуется на коллективном уровне, что отражает характерную для революционной эпохи замену индивидуального преобразования массовым. Эсхатологические мотивы переосмысляются в оптимистическом ключе: катастрофа предстает не как окончательная гибель, а как необходимый этап обновления.

В параграфе 2.1. обозначаются особенности художественного мира А.Г. Малышкина. Художественный мир писателя характеризуется синтезом реалистических и модернистских тенденций. Доминантой выступает концепция «человека массы» в процессе исторической трансформации.

Инициационная парадигма реализуется на уровне коллективного субъекта - Красной Армии. Традиционная трехчастная структура (сепарация - лиминальная фаза - реинтеграция) трансформируется в контексте революционных событий, что рассмотрено в параграфе 2.4.

Апокалиптическое восприятие революционных событий сочетается с оптимистической интерпретацией катастрофы как необходимого этапа обновления. Как было отмечено в параграфе 2.5, автор создает синкретическую модель революционного апокалипсиса, соединяющую христианскую эсхатологию с марксистской философией истории. Мотивы всемирного катаклизма, последнего суда и преобразования мира переосмысляются в революционном ключе.

Таким образом, каждый параграф раскрывает отдельный аспект мифопоэтической системы повести, демонстрируя, как традиционные мифологические структуры трансформируются в контексте революционной идеологии, создавая оригинальную художественную концепцию исторических преобразований.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование мифопоэтических образов и мотивов в повести А.Г. Малышкина «Падение Даира» раскрывает глубинные аспекты художественного мира писателя и демонстрирует значимость мифопоэтического подхода при анализе литературы периода масштабных социальных трансформаций. Обращение к мифу в творчестве А.Г. Малышкина представляет собой осознанный художественный прием, формирующий сложную символическую систему произведения.

Мифопоэтика в повести функционирует как целостная структура, объединяющая мифологические элементы, архетипические образы и мотивы, что создает многоуровневый символический подтекст, раскрывающий авторскую концепцию революционных событий и их влияния на человеческие судьбы. Художественная ткань «Падения Даира» характеризуется синтезом различных эстетических тенденций эпохи – экспрессионизма, орнаментальной прозы, символизма и элементов формирующегося социалистического реализма.

Персонажи повести – Микешин и Юзеф – приобретают архетипические черты, воплощая фундаментальные оппозиции: старое и новое, идеальное и реальное, свет и тьма. Система мотивов, включающая падение, восхождение, огонь, землю и воду, формирует внутреннюю структуру произведения и определяет его глубинную семантику. Данные мотивы не просто отражают традиционные мифологические представления, но трансформируются в соответствии с идеологическим контекстом эпохи.

Революция в художественном мире А.Г. Малышкина предстает космогоническим актом, разрушающим прежний миропорядок и создающим новую реальность. Этот процесс неразрывно связан с трагическими коллизиями, утратами и нравственными противоречиями, что отражается в судьбах персонажей и общей атмосфере повествования. Мифопоэтический инструментарий позволяет автору передать сложность и амбивалентность

исторического периода через столкновение противоборствующих сил и ценностных систем.

Проведенный анализ подтверждает релевантность мифопоэтического подхода для исследования литературы первой трети XX века – периода интенсивного переосмысления культурных парадигм и формирования новых художественных принципов. Обращение писателей к мифу представляло собой методологический инструмент осмысления социальных процессов и поиска адекватных форм художественного выражения.

Данное исследование открывает перспективы для дальнейшего изучения творчества А.Г. Малышкина и других представителей литературы указанного периода. Анализ мифопоэтических аспектов его произведений позволяет рассматривать их не только как отражение революционной эпохи, но и как философское осмысление экзистенциальных проблем человека, общества и культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 110-111.
2. Белецкий, А. И. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий. — Москва: Советский писатель, 1989. — 336 с.
3. Белый, А. Петербург: роман / А. Белый. — Москва: АСТ, 2009. — 637 с.
4. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый; [составитель, вступительная статья и примечания Л. А. Сугай]. — Москва: Республика, 1994. — 528 с.
5. Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. — Москва: Логос, 2002. — 288 с.
6. Бухарин, Н. И. Теория исторического материализма: популярный учебник марксистской социологии / Н. Бухарин. — Москва: Государственное издательство, 1921. — 383 с.
7. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — Москва: Высшая школа, 1989. — 406 с.
8. Гаспаров, М. Л. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / М. Л. Гаспаров. — Москва: Наука: РАН, 1994. — 304 с.
9. Голдберг, С. Мандельштам, Блок и границы мифопоэтического символизма / С. Голдберг; [пер. с англ. Ф. А. Петровского]. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 320 с.
10. Дьяконов, И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. — Москва: Наука, 1990. — 247 с.
11. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты, тема, приемы, текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. — Москва: Прогресс, 1996. — 344 с.

12. Из истории советской эстетической мысли, 1917-1932: сборник материалов / составитель Г. А. Белая. — Москва: Искусство, 1980. — 455 с.
13. Иванов, Вяч. И. Дионис и прадионисийство / Вяч. И. Иванов. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. — 343 с.
14. Кассирер, Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. — Москва: Университетская книга, 2002. — Т. 2. — 280 с.
15. Леви-Стросс, К. Структурная антропология: [перевод с французского] / Клод Леви-Стросс. — Москва: АСТ, 2017. — 512 с.
16. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — Москва: Академия, 2003. — Т. 1. — 416 с.
17. Лотман, Ю. М. К проблеме типологии культуры / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. II. — Тарту: Ээсти РСР ТА, 1965. — Вып. 2. — С. 78-89.
18. Малышкин, А. Г. Люди из захолустья / А. Г. Малышкин. — Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1938. — 352 с.
19. Малышкин, А. Г. Сочинения: в 2 т. / А. Г. Малышкин. — Москва: Правда, 1965. — Т. 1. — 542 с.
20. Малышкин, А. Г. Сочинения: в 2 т. / А. Г. Малышкин. — Москва: Правда, 1965. — Т. 2. — 495 с.
21. Матышак, Ф. Греческие и римские мифы. От Трои и Гомера до Пандоры и «Аватара» / Ф. Матышак; [пер. с англ. А. В. Захарова]. — Москва: Альпина Паблишер, 2021. — 336 с.
22. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — Москва: Вост. лит., 1995. — 408 с.
23. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский //

- Литературные манифесты от символизма до наших дней. — Москва: XXI век-Согласие, 2000. — С. 37-45.
24. Меркель, Е. В. Мифосемантика пространства в поэзии акмеизма / Е. В. Меркель // Cyberleninka [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifosemantika-prostranstva-v-poezii-akmeizma> (дата обращения: 15.02.2025).
25. Методологические априори теоретической мифологии: между Сциллой демифологизма и Харибдой ремифологизма // Cyberleninka [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-apriori-teoreticheskoy-mifologii-mezhdu-stsilloy-demifologizma-i-haribdoy-remifologizma> (дата обращения: 25.12.2024).
26. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Блоковский сборник. — Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1979. — Вып. 3. — С. 76-120.
27. Мифопоэтика и ее теоретические основы // Cyberleninka [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-i-ee-teoreticheskie-osnovy> (дата обращения: 18.01.2025).
28. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. Москва: АИРО-XX, 2000. С. 17-38.
29. Погребная, Я. В. Аспекты современной мифопоэтики. Лекция 1. Мифопоэтика и неомифологизм. Неомифологизм как тип литературного творчества. Неомифологизм в системе идентифицирующих признаков [Электронный ресурс] / Я. В. Погребная. — URL: <http://niv.ru/doc/pogrebnaya-aspekty-mifopoetiki/mifopoetika-i-neomifologizm.htm> (дата обращения: 21.12.2024).
30. Полтавец, Е. Ю. «И божественное слово смиряет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре / Е. Ю.

- Полтавец, А. И. Смирнова, И. Н. Райкова // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография / отв. ред. А. И. Смирнова. — Москва: Книгодел: МГПУ, 2022. — С. 508.
31. Приходько, И. С. Мифопоэтика Александра Блока / И. С. Приходько. — Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2012. — 288 с.
32. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — Москва: Лабиринт, 2016. — 192 с.
33. Путилов, Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива / Б. Н. Путилов // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. — Санкт-Петербург, 1992. — С. 77.
34. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская. — Москва: Яз. славян. культуры, 2004. — 294 с.
35. Смирнов, И. П. Мегаистория: К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. — Москва: Аграф, 2000. — 544 с.
36. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX - начала XX века / А. Г. Соколов. — Москва: Высшая школа, 2000. — 432 с.
37. Суслова, И. Б. Славянский миф в литературе и искусстве Серебряного века - этико-педагогический экскурс / И. Б. Суслова // Cyberleninka [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slavyanskiy-mif-v-literature-i-iskusstve-serebryanogo-veka-etiko-pedagogicheskiy-ekskurs> (дата обращения: 28.01.2025).
38. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. — Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — Москва: Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с.
39. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б. В. Томашевский. — Москва: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.

40. Топоров, В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров. — Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. — Т. 1. — 448 с.
41. Трещенок, Ю. М. «Обряды перехода» Арнольда ван Геннепа, его теория и метод / Ю. М. Трещенок // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 12-2 (74). — С. 179-182.
42. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — Москва: Наука, 1977. — 574 с.
43. Филатов, А. В. Аксиологический подход к изучению мифопоэтики: адамический миф в лирике Н. С. Гумилева / А. В. Филатов // Cyberleninka [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologicheskiy-podhod-k-izucheniyu-mifopoetiki-adamicheskiy-mif-v-lirike-n-s-gumileva> (дата обращения: 19.03.2025).
44. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы / О. М. Фрейденберг; [ответственный редактор Н. В. Брагинская]. — Москва: Лабиринт, 1997. — 448 с.
45. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Фрэзер. — Москв: Политиздат, 1980. — 831 с.
46. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. — 5-е изд., испр. и доп. — Москва: Академия, 2009. — 432 с.
47. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов / А. Ханзен-Лёве. — Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. — 816 с.
48. Царик, Д. К. Типология неоромантизма / Д. К. Царик ; отв. ред. Л. С. Радек. — Кишинев: Штиинца, 1984. — 167 с.
49. Щипков, А. А. Роль архетипа *axis mundi* в современном дискурсе пространства / А. А. Щипков // Cyberleninka [Электронный ресурс].

— URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipa-axis-mundi-v-sovremennom-diskurse-prostranstva> (дата обращения: 18.03.2025).

50. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — Москва: Академический проект, 2010. — 256 с.

51. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.