

А.А. ПАРХАЕВА (Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-3(Федин К.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ МИКРОЦИКЛА К. ФЕДИНА «СКАЗОЧКИ»

Аннотация. Рассматриваются ключевые особенности жанровой модели двухкомпонентного микроцикла К. Фебина «Сказочки» с точки зрения структуры и семантики художественного целого. В рамках статьи сформировано представление о культурно-исторических особенностях начала XX в., как о существенном моменте для понимания индивидуального авторского замысла. На основе наблюдений за прозаическим микроциклом, созданным в 1920-е гг. в России, сделаны выводы о новой семантике архаической модели жанра в контексте данного произведения. На материале произведения К. Фебина исследуется художественный мир микроцикла, а также его связь с приметями после революционного времени. В частности, приводится суждение о влиянии концепции всенародного счастья на идеологический корпус метатекстов 20-х годов XX века. В рамках статьи представлен анализ механизмов взаимоотношения внутри пространства микроцикла. Прослеживаются приемы и авторские методы, благодаря которым Фебина в рамках жанровой модели удается выйти за границы времени, реальности и в соответствии с жанровой памятью сказки перевести разговор о частном в плоскость всеобщего, универсального.

Ключевые слова: микроцикл, двухкомпонентные единства, жанровая модель, структурно-семантические отношения, сказка.

Революционные потрясения и гражданская война 20-х годов ознаменовали начало поиска новой модели мира и послужили причиной творческих экспериментов в области искусства. Литература вошла в эту эпоху под знаменем модернизма, сохраняя за собой классическую традицию. Революция породила множество антиномий в сознании «нового человека», именно поэтому возникла необходимость в поиске новых авторских стратегий, которые смогли бы объяснить и упорядочить всю силу хаоса, возникшую на пути человечества. В результате происходит актуализация архаических жанровых форм. Е. Мелетинский отмечает: «Советские авторы обращаются к ритуалу и мифу не как к вечным мо-

делям искусства, а как к первой лаборатории человеческой мысли, поэтической образности» [Мелетинский 2012: 127]. Свое возрождение в переходную эпоху получает жанр сказки, архаика которого переходит на службу современности, обновляется, не утрачивая своей первоначальной природы. Возникает трансформация жанра, его адаптация в соответствии с законами времени. Не менее важным становится и возрастание роли идеологических программ новой власти. Таким образом, архаическая модель жанра на определенном этапе нагружается новой семантикой, но при этом сохраняет свою основу. «Новый жанр всегда синтезируется из нескольких уже существующих ранее, путем перестановок, смещений, комбинаций» [Todorov 2000: 159].

Фрагментарность сознания, осколочность мышления формируют потребность в объединении разрозненных, хаотичных фрагментов в единое целое. Не случайно на рубеже веков акцентуализируется циклическая форма литературного произведения. Именно органика самого понятия цикличности становится связующим фактором, позволяющим человеку обратиться к архаическим представлениям о мироустройстве. Природа цикличности объясняется первоначальным экстралитературным представлением об этой системе как «о времени, которое организует жизнь коллектива посредством ритуалов» [Токарев 2008: 621]. Ритуализация действительности, ее упорядочивание и вызвали интерес художников к архаическим формам. В 20-е годы, в период активно формирующегося раннего советского дискурса, ряд художников приходит к идее сотворения новых систем и трансформации хаотологического в упорядоченное, опираясь на цикл как основную движущую силу.

Цикл в 1920-е гг. становится одной из основных форм организации произведения. Именно в этот период Константин Федин создает свой микроцикл «Сказочки», в основе композиционной формы которого лежит монтажный принцип организации художественного мира. Такое композиционное решение позволяет говорить о логической взаимосвязи двух произведений в рамках микроцикла.

Важным аспектом архитектоники микроцикла Федина является представление о роли числового обозначения в системе организации циклического произведения. Двухкомпонентный цикл включает в себе одновременно и противопоставление и сопоставление текстов в одной системе [Агеева, Пономарева 2014: 103]. Возникает определенный диалог между двумя антиномичными смысловыми пространствами. Две части воспринимаются как зеркальные и в то же время противопоставленные друг другу. В «Сказочках» такое противопоставление строится на изначальном разграничении двух миров. Здесь особое значение приобретает жанровая маркировка, выведенная автором в заглавие. В на-

звании содержится элемент субъективного иронического обыгрывания. С одной стороны, мы можем сделать вывод об относительно небольшом объеме произведений, с другой – автор диктует читателю двухуровневую позицию восприятия текста, свойственную жанру: за «игровой» семантикой скрывается отчетливая идея о поиске смысла.

Разграничение двух текстов строится и на других авторских маркировках. Каждый из текстов носит свое название («Ёж» и «Блинки»). Именно заглавие сказок позволяет провести между ними границу и, вместе с тем, обозначить смысловую корреляцию. В название первой сказки помещено обозначение живого существа, в маркировке второго текста – обозначение еды с ярко выраженной семиотической коннотацией. Дальнейшая фабула каждого произведения лишь подтверждает тезис о бинарной структуре построения «Сказочек». Герой первой сказки – старик Угрюм – находит свое счастье в возможности посвятить свою жизнь другому, героиня второй истории – бабка Анисья, напротив, одержима телесно-физической стороной мира, маркированной ее мечтой – как следует наесться. В этом смысле реализуется характерный для ранней советской новеллистики концепт поиска народного счастья. Обе истории и противопоставлены и одновременно концептуально объединены. Так, отчетливо прослеживается символическая роль еды, трапезы как объединяющего циклического элемента. Однако и здесь можно отметить существенные антиномии. Угрюм практически не думает о еде как о наивысшей цели. Он кормит ежика, заботясь о нем и обеспечивая ему жизнь, насыщение для старика не является смыслом существования, главное – постичь радость жизни, о которой он поначалу не подозревал. А для бабки Анисьи все в мире сводится к еде. Она даже кутью – сакральную еду – ест мисками. На «зимнего Николу» она решает печь блины, тогда как в христианской традиции этот день считается постным.

Амбивалентность микроцикла подчеркивается и различными финалами историй. Так, в первой Угрюм лежит в мрачной горнице «скрючился весь, а на лице застыло сиянье радости». Таким образом, герой обретает счастье благодаря неожиданному обретению близкого существа. Внешний же мир остается мрачным и холодным. Героиня второй истории – бабка Анисья – погибает от своей одержимости, неспособности отдавать, делиться с миром. Очевидна попытка формирования автором нравственного закона, элемент притчи. На первый план выступает христианская, трансформировавшаяся под нужды нового мира идея заботы о ближнем, – как способ внутреннего очищения и достижения заветного счастья.

Особую роль числа 2 как структурообразующего текстуального элемента подчеркивает и мотив двойничества, возникающий в первой сказке на уровне соотнесения «дарителя» с покойной бабкой. «Добрая» часть потусторонних сил приходит на помощь к герою в момент необходимого душевного перелома (что органично для сказочной эстетики). Потусторонние и реальные силы находятся по одну сторону добра. В «Блинках» «порядок восстанавливает» сила зла – блинный бес. В «Сказках» в целом мы можем отметить концепцию двоения: мир реальный и мир ирреальный противопоставлены друг другу, однако объединены общим началом, – которое становится сюжетообразующим механизмом, заключающим в себе переход из одного состояния в другое. В этой связи можно говорить об определяющей функции героя как о подготовке к переходу из одного мира в другой. В двух сказках герои определяют для себя высшую цель. В первом случае она становится единственно важной и подчеркнута создающей. Внутренний мир героя преобразуется. Данный процесс можно проследить на уровне сюжетной организации. Одним из ключевых элементов рассказа «Еж» становится лейтмотив, демонстрирующий мироощущение Угрюма, с которым он прожил большую часть жизни: «Нет на земле человеку радости». В зависимости от динамики состояний героя эта формула трансформируется сначала в вопрос: «Какая на земле человеку радость?», затем вновь, после мнимой утраты близкого существа, приобретает негативную коннотацию. Наконец, обретая новый смысл существования, Угрюм при взгляде на ежа, неожиданно появившегося после зимней спячки, произносит: «Радость ты моя, еженька мой, проснулся!». Таким образом, многократный повтор и перефразирование одной формулировки создают разветвленную систему смыслов, за каждым из которых скрывается некая универсальная идея-представление о том, каким должно быть счастье. Возникает радость только при осознании другого рядом с собой.

Динамика внутреннего состояния Угрюма поддерживается и трансформациями во внешнем мире. Природные изменения, происходящие в окружающем старика пространстве, подчеркивают взаимосвязь героя с внешним миром. Внешне упорядоченная модель мира предстает безжизненной, лишенной каких-либо признаков жизни. Как только Угрюм приходит к осознанию потери родного существа, происходит кратковременное отречение героя от поиска счастья, психологической параллелью этого настроения являются резкие изменения в окружающем пространстве: «Поползли дни осенние, долгие, с дождями да туманами, а потом надул ветер морозы, закрутились вьюги ледяные, остыла земля, как покойница». Смена времен года в данном контексте служит одним

из ключевых сюжетобразующих элементов. Зима соотносится с вечным холодом, умиранием, весна становится метафорой Воскресения: «По весне с теплым ветром налетела на Угрюма хворь, почернел мужик, как головешка, – видно, и впрямь смерть пришла <...> Глянул, а на полу ежик, словно пьяный, носом своим крысиным в руку ему тычется, будто лизнуть хочет. Откуда силы взялись у Угрюма – с лавки как вскочит, да точно дитя малое на полу вокруг звереныша и заелозил».

Таким образом, двухкомпонентный характер микроцикла подчеркивается как на внешнем, так и на внутреннем уровнях текста. Данная особенность наиболее наглядно проявляется в первой сказке «Ёж», где мотив двойственной природы становится основополагающим концептом хронотопа. Мотив мнимой смерти ежа зеркально отражает приближение реальной смерти Угрюма. В этом контексте можно говорить и о двойственной природе самого ежа, которого герой приобретает для борьбы с крысами, однако и само существо наделено признаками животного, с которым призвано бороться: «... отвечает на хозяйский разговор крысыным сопом», «носом своим крысиным в руку ему тычется».

Существенная роль числа два заметна и в сюжетной организации «Ежа» и «Блинков». Финал каждого из произведений заканчивается смертью главного героя. Умирание как процесс трансформируется в понятие перехода из одного состояния в другое. В связи с этим, обретение счастья Угрюмом трактуется как освобождение от оков поиска смысла и обретение гармонии на метафизическом уровне. Наблюдается и разница в смыслоположении. Угрюм живет жизнью души (не случайно возникает категория «радости», которая сама по себе является отвлеченным понятием), а бабка Анисья – физическим удовольствием. Еда в данном случае выступает как низовой образ, поскольку даже сакральная еда ею воспринимается только в физическом, телесном плане. Дуальность природы становится фундаментальной составляющей во взаимосвязи процессов, происходящих внутри замкнутого мира одного микроцикла.

Метафизическая дуалистическая природа микроцикла подчеркивается и на содержательном уровне. Концепция добра и зла как определяющих механизмов регуляции мирового устройства находит отражение в образах Угрюма и Анисьи. Изначальное имя, данное старику, проецирует отношение к нему с позиций внешнего мира: «Так и прозвали: Угрюм» [Пономарева 2005: 335]. Семантика имени конструирует образ, который связан с отрешенностью от мира и отказом демонстрировать общепринятые знаки счастья (улыбка на лице, радость, веселье). Однако появление живого существа, о котором Угрюм начинает заботиться, смещает акценты и переворачивает первичный комплекс

представлений о герое. На контрасте отношений с двумя мирами (внешним и внутренним) старик обретает иные черты, и возникает понятие радости. Духовная трансформация, пережитая героем, запечатлевается на его лице «сиянье радости» [Пономарева 2005: 337]. Семантическое содержание имени определяется и скрытыми ремарками повествователя. Так, по мере развития сюжета, глаголы, характеризующие речь Угрюма, выстраиваются в строго определенной градации: «говорит, бурчит, хмурится и отвечает, бурчит, кричит, лопочет, чуть не захлебывается». Такой порядок формирует линейное развитие сюжетной организации и создает единое представление о переменах, происходящих в сознании героя.

Образ бабки Анисьи контрастен образу Угрюма. Сюжет «Блинков» конструируется на принципе гротеска, призванном разоблачить абсурдность образа жизни, мечтаний героини. Если в первой сказке герой посвящает себя другому, и в этом реализуется высший смысл жизни, то Анисья отдает себя на откуп земным страстям. Структурная организация сюжета позволяет материализоваться злу и персонифицироваться в образах блинных бесов. Образ беса переходит из славянской мифологии в религиозные догматы, сохраняя за собой олицетворение злых сил, мешающих человеку. Именно появление бесов составляет значительную часть фабулы «Блинков». Обуреваемая жаждой насытиться физически, Анисья не находит спасения и погибает. Аксиологическая картина мира в данном произведении имеет свою идеологическую нагрузку. Если в сказке «Еж» на первый план выходит представление о ценности коллективного счастья и помощи ближнему как основного закона универсума, то в «Блинках» перед нами предстает перевернутый мир, в котором главным и единственным героем становится Анисья, чья ценностная картина мира основывается на подержании собственной греховной природы. Понятие греховного, перевернутого мира формируется и за счет апелляции автора к числовой символике. Последний, смертельный для героини, блин несут 13 бесов: «Глядь, а новый блин тут как тут. Несут его тринадцать бесенят, все как один, точка в точку, хвосты на край блюда загнули, выжимают из хвостов сметану, масляным ливнем из глаз поливают чудовищный блиннице» [Пономарева 2005: 340]. Семантика числа тринадцать определяет начало нового цикла, жизни в ином мире. Здесь же можно заметить и противопоставление христианскому образу Христа и 12 апостолов. Пространство отображается перевернутым, искаженным по отношению к светлому. Повествователь выражает свое отношение к такой картине мира и завершает сказку фразой, окрашенной горькой

иронией, содержащей в себе очевидную негативную коннотацию: «Славные вышли бы блинчики, что и говорить» [Пономарева 2005: 340].

Проведение отчетливой границы между понятиями добра и зла, а также акцентуализация концепции греха в произведениях позволяют говорить о присутствии в тексте христианской традиции. В сказочках динамика сюжета осуществляется за счет событий, приходящихся на церковные даты. «Засыпание» ежа знаменует Покров, пристрастие бабки к еде находится в тесной взаимосвязи с тем или иным событием из церковного календаря: «В Крестопоклонную подала крестов видимо-невидимо», «Кому придет в голову на зимнего Николу блины печь». Нарушая установленные христианские догматы, Анистья трансформирует и саму концепцию греха. Так, высшим грехом для нее становится ошибка в ритуале создания блинов: «Собрала все, готовила, на пальцах прикинула – не забыть бы чего, грех какой». Христианский символизм подчеркивается языческим обрядом приготовления пищи. Процесс замешивания теста Анистья сопровождает приговорками, которые семантически приближены к магическим формулам: «Первый-то блинчик так, с маслицем, чтобы тесто отведать и блину почет подать. Второй со сметанкой: сметана – она барыня, любит, чтобы польстили. Третий с груздочком: груздь – кавалер, так и глядит, где нежный пол, – следом его за барыней». Наделяя еду антропоморфными признаками, Анистья возводит процесс приготовления в ритуал сотворения нового источника энергии, который будет поддерживать ее страсть к насыщению. Таким образом, завершая обряд, героиня переходит в новое для себя состояние и переносится в иной мир, где на ее просьбу откликаются бесы.

Имплицитное единство на смысловом уровне обеспечивается в цикле формированием бинарных оппозиций «жизнь»-«смерть», «телесное»-«духовное», «самопожертвование»-«эгоизм». Герои покидают мир, однако пути, которые ведут к этому исходу, представляются абсолютно разными. Смерть становится объединяющим звеном, выявляет границу, за которой начинается пересмотр самого понятия и представления о жизни. «Исчезновение тела – финальный этап становления – оказывается связанным с открытием финальной истины о теле <...> а смерть, то есть «разрушение» оказывается функцией творения, которое, в свою очередь, можно описать как разрушение неделимости» [Липовецкий 2008: 144]. Именно финал жизни определяет и завершение каждого рассказа микроцикла. Смерть как переход в новое состояние, обновление подчеркивает и концепцию цикличности, определяющую строение произведения.

Отмечая дуалистическую концепцию построения данного микроцикла, следует остановиться на представлении о трансформации кате-

гории действительности, которая в рамках жанра сказки приобретает фантастические формы. М. Ямпольский, исследуя творческие практики Хармса, в своей работе пишет: «Исчезновение действительности ведет к постепенному исчезновению наблюдающего за ней. <...> Попытка упорядочить действительность оказывает на нее странное парадоксальное воздействие. Реальность пропитывается «умозрительностью» и исчезает». [Ямпольский 1998: 371, 373]. Попытка упорядочить реальность, опираясь на средства фольклора, приводит к частичному или полному исчезновению одной картины мира и замене ее на другую. Таким образом, обращаясь к жанру сказки, Федин актуализирует вечные категории духа и материи, составляющие действительность и трансформирует их в упрощенные первичные представления, что усиливает степень воздействия на читателя.

Отношения текстов в рамках двухкомпонентного микроцикла следует рассматривать через призму взаимопроникновения сюжетных элементов. Понятие добра сопряжено у Федина с пониманием себя и другого, с возможностью принести в жертву «себя» во имя «другого». Угрюм не может найти счастья на земле, пока не получает дар, который ставит его на путь служения. В данном контексте вновь особое значение приобретает фигура «дарителя смысла». Двойник покойной жены преподносит герою подарок, который приносит ему мгновения счастья. В связи с этим, можно говорить не только о контрасте образа Угрюма и Анисьи, но и о представлении женских образов в рамках микроцикла. Героиня первой сказки «древняя старушка, от ветра качалась» говорит такие слова: «Должен человек на земле радость иметь, хоть раз за всю жизнь, хоть от тли какой, а должен». В своей жизненной позиции она также противопоставлена бабке Анисье, которая только «ко всякой еде вкус имела». Однако героини наделены схожей чертой – обе они стоят на пороге смерти, и если первая покидает замкнутый сказочный мир уже в начале повествования, поскольку осознает главный закон жизни, то Анисья переживает череду препятствий на пути реализации своей главной страсти, а затем и погибает от нее. Композиционно микроцикл строится на контрасте и одновременно сопоставлении двух систем мировосприятия. Угрюм в финале своей жизни обретает просветление и находит счастье в мире, бабка Анисья так и не смогла преодолеть свою сосредоточенность на земном, телесном.

Система отношений двух сказок внутри цикла позволяет говорить и об особой организации пространства и времени в произведениях. Границы хронотопов неразличимы. Дед Угрюм живет в деревне, бабка Анисья – в небольшом городе. Однако эти пространства никак не маркируются и представляют собой лишь условные обозначения, которые

помогают сформировать представление о героях. Данная особенность микроцикла коррелирует с сюжетными элементами организации волшебной сказки, где место действия также не имеет названия, а обозначается лишь как царство или деревня. Связь с поэтикой волшебной сказки подчеркивается и моделью времени, которое в «сказочках» организовано циклически. Данный тезис находит свое подтверждение и на уровне организации сюжета. Так, Угрюм постоянно возвращается в одно и то же место, повторяет ряд ритуальных действий и сосредоточен на одной фразе: «Нет человеку на земле радости». Таким образом, мир становится замкнутым, действия в нем приобретают характер ритуала, а время становится циклическим. Семантика пространства определяет фактор взаимоотношения персонажа с миром. В сказке «Еж» вводится характерная для жанра волшебной сказки фигура дарителя. Угрюм встречает на базаре старушонку – «точь-в-точь – покойницу бабу», которая продает ему ежа. Еж выступает животным-медиатором и одновременно помощником. Зверь становится прямым продолжением самого Угрюма. На эту особенность указывает и ремарка повествователя в финале: «лежит Угрюм на полу, скрючился весь». Старик видит мир сквозь призму заботы о ком-то, попытке отказаться от себя во имя поиска счастья. Именно поэтому в финале сказки Угрюм преодолевает окружающее его серое пространство и обретает на мгновение подлинное счастье.

Трапеза для Анисьи оксюморонно приобретает сакральный характер и становится смыслом существования. Анисья готовит «главное блюдо жизни» и вместе с этим погружается в состояние, обозначенное в сказке сном. Во «сне» являются бесы, которые исполняют все ее кулинарные желания. Однако именно ненасытность бабки и приводит к тому, что она погибает во сне. Далее повествователь переступает границу между мирами и в финале раскрывает, что Анисья действительно умерла, только причиной тому послужила опара, которая сорвала квашник и «поползла бабке Анисье на голову, залепила ей рот». Несомненная стертость границ между ирреальным миром сновидения и реальным пространством жизни Анисьи свидетельствует о некоей потребности со стороны повествователя сформировать определенный нарратив, в рамках которого выделяется нравственный посыл. Таким образом, миромоделирующим аспектом здесь выступает понятие универсализма. Мир предстает как пространство, разделенное на две категории: светлое, духовное – телесное, низменное. Кроме того, законы, существующие в этом пространстве, распространяются и на весь мир в рамках модели сказки. Достичь духовного можно через самопожертво-

вание, заботу о другом («Еж»), такая концепция оформляет мир в единое целое, несет в себе его упорядочивание.

К. Федин подчеркивает связь между «Сказочками» и народной сказкой. Тем не менее, реальность вмещается в текст: «Если внесказочная реальность вторгается в текст, то она не проникает в структуру ее сюжета. Эпизод все равно будет включаться в набор вариантов функции» [Лотман 2012: 712]. В рамках субъектной организации произведения на первый план выводится фигура сказочного повествователя, который «растворен в сюжете», не выявляет себя напрямую. Однако именно образ повествователя является одной из объединяющих единиц цикла. Обе сказки уже с первых строк ориентируют читателя на восприятие текста в манере волшебной сказки. Очевидно, что первую же фразу сказки «Еж» нужно воспринимать как зачин: «Кряхтел-пыхтел на свете божьем мужик». Тем не менее, трансформация характерного для волшебной сказки оборота «Жил-был» в вариант с лексической коннотацией «кряхтел-пыхтел» позволяет нам говорить о некоем пародировании повествователем жанровых канонов сказки. Далее сообщается, что Угрюму «сызмальства пришлось туго». Особый тон речи, набор определенных речевых клише, характерных для сказки («идет как-то Угрюм, а навстречу ему старушонка») – все эти особенности помогают повествователю «встать над событиями» и надеть «маску правдивого рассказчика». Как отмечает М. Липовецкий, «повествователь стоит на границе сказочного и реального миров», кроме того, мы можем заметить и еще одну особенность – «власть» над сказочным миром. Так, в тексте рассказа можно обнаружить скрытую оценку повествователя: «И правда: убралась на тот свет бабка, древняя старушка, и мужик постарел, согнулся в три дуги», «почернел мужик, как головешка, – видно, и впрямь смерть пришла»). Читатель же, определяя для себя интонации повествователя, соглашается на игровой момент и оценивает все события сказки как достоверные лишь в рамках предложенного мира. Подобным образом организована система повествования и во втором тексте. Глазами безличного повествователя читатель в полной мере ощущает масштаб одержимости Анисьи: «И до чего прожорлива! <...> И до чего ко всякой еде вкус имела – прямо не верится. На субботу родительскую кутью истребляла мисками, со всеми украшениями: монпансье шелкала, словно каленые подсолнухи, чернослив глотала прямо с косточками». В таких оценках выявляются гиперболизированное отсутствие насыщения, постоянный голод и постепенная потеря человеческого облика бабкой Анисьей. Сосредоточенность на земных благах, их сакрализация определяют и сам принцип построения сказки: «В сказке добываемые объекты и достигаемые цели – не элементы природы и культуры, а пища,

женщины, чудесные предметы и т.д., составляющие благополучие героя; вместо первоначального возникновения здесь имеет место перераспределение каких-то благ, добываемых героем или для себя, или для своей ограниченной общины» [Мелетинский 2012: 234].

Микроцикл К. Федина «Сказочки» ставит в центр проблему одиночества, растерянности. Благодаря универсальности сказочной модели мира, автору удается выйти за границы времени, реальности и сообразно жанровой памяти сказки перевести разговор о частном, повседневном – в плоскость всеобщего, универсального. В то время, когда люди были озабочены построением нового быта, писатель пытался напомнить о главном, сущностном, духовном. Таким образом, сказка – универсальный жанр, обладающий гармонизирующей природой – выступает некоей моделью мироустройства, противостоящей, в том числе, историческому хаосу. Опираясь на социально-исторический контекст 20-х годов, К. Федина вносит уточнение в идею всенародного счастья: начала всеобъемлющей любви, сотрудничества и поддержки должны стать идеологическим фундаментом новой эпохи. При этом отвергается эгоистичное стремление к насыщению, которое заканчивается как духовной, так и физической смертью, поэтому не может принести счастье в жизнь человека.

ЛИТЕРАТУРА

Tzvetan Todorov and Richard M. Berrong. The Origin of Genres. Modern Genre Theory. New Literary History, Vol. 8, № 1. Ed. David Duff. NY: Longman, 2000. – P. 159-170.

Агеева Ю.В., Пономарева Е.В. Прозаический микроцикл первой трети XX века как архаическая форма // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – т. 11. – № 1. – 2014. С. 101-106.

Липовецкий, М.Н. Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008. – 848 с.

Лотман, Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2012. – 845 с.

Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект. – 2012. – 331 с.

Российская новеллистика 20-х годов: антология жанра / Сост. Е.В. Пономарева. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2005. – С. 336-340.

Энциклопедия «Мифы народов мира». Том 2. под ред. С.А. Токарева. – М.: «Большая Российская Энциклопедия». – 2008. – 719 с.