

## ПОЭТИКА ТРЕХКОМПОНЕНТНЫХ ПРОЗАИЧЕСКИХ МИКРОЦИКЛОВ (Н. ГУМИЛЕВ «РАДОСТИ ЗЕМНОЙ ЛЮБВИ», Б. ПИЛЬНЯК «АНГЛИЙСКИЕ РАССКАЗЫ»)

*Е.В. Пономарева, Ю.П. Агеева*

## POETICS OF PROZAIC THREE-MICROCYCLE (N. GUMILEV “EARTH JOY OF LOVE”, B. PILNYAK “ENGLISH STORIES”)

*E.V. Ponomareva, Y.P. Ageeva*

Рассматриваются жанровые, структуро- и стилиобразующие факторы создания прозаических микроциклов, соединяющих в себе эстетический потенциал малой и крупной формы. Впервые на материале произведений Н. Гумилева и Б. Пильняка исследуется феномен трехкомпонентных микроциклов, позволяющих воплотить специфический мирообраз, предельно отличающийся от романного, запечатлеть действительность в адекватных ей формах.

*Ключевые слова:* циклизация, трехкомпонентный микроцикл, циклообразующие факторы, жанр, Н. Гумилев, Б. Пильняк.

The article deals with the genre, structural and stylistic factors creating prosaic microcycles, that contain aesthetic potential of small and large forms. For the first time the analysis is done on the material of N. Gumilev and B. Pilnyak. The authors study the phenomenon of three-microcycles that allow to implement a specific type of system, very different from the novel, and reflect the reality in the appropriate form.

*Keywords:* cyclization, three-microcycle, cycle-generating factors, poetry, genre, N. Gumilev, B. Pilnyak.

Циклизация текстов как одна из ведущих тенденций литературной эпохи 1920-х годов объясняется попытками найти художественную модель, соответствующую запросам стремительно меняющегося исторического времени. Активизация циклообразования стала отражением писательских поисков, связанных с выработкой новых или актуализацией уже существующих механизмов, позволяющих конструировать целостный мирообраз, способный соединить осколки фрагментарной, раздробленной действительности в единое целое. Подобные процессы, как правило, обнаруживают в историко-литературные периоды, отклоняющиеся от традиционных эстетических представлений и установок. Всплеск циклообразования, как правило, выпадает на переходные эпохи, и это обстоятельство объясняется как внутренни-

ми, так и экстралитературными факторами: цикл обнаруживает возможность создания новой художественной целостности, способной совместить частное и общее, часть и целое; фрагментарно-осколочный и масштабно-эпический ракурсы изображения взаимоотношений Человека и Мира.

Циклизация как художественное явление была органически присуща прозе и в предшествующие периоды, но в XX веке она становится одним из ведущих эстетических принципов, доминирующей формой художественного выражения продуктивной формой организации художественного образа мира не только в рамках литературного творчества, но и в произведениях, принадлежащих к другим видам искусства.

В двадцатых годах XX века наблюдается необыкновенный всплеск новеллистики. По наблю-

---

**Пономарева Елена Владимировна**, доктор филологических наук, зав. кафедрой русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск). E-mail: [ponomareva\\_elen@mail.ru](mailto:ponomareva_elen@mail.ru)

**Агеева Юлия Петровна**, преподаватель, аспирант кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск). Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Пономарева Елена Владимировна. E-mail: [yulia\\_ageeva@mail.ru](mailto:yulia_ageeva@mail.ru)

---

**Elena V. Ponomareva**, PhD (Russian philology), Russian Language and Literatures, chair professor, South Ural State University (Chelyabinsk). E-mail: [ponomareva\\_elen@mail.ru](mailto:ponomareva_elen@mail.ru)

**Yulia P. Ageeva**, Russian Language and Literatures, chair lecturer, post graduate, South Ural State University (Chelyabinsk). Scientific Supervisor – professor Ponomareva Elena Vladimirovna, PhD (Russian philology). E-mail: [yulia\\_ageeva@mail.ru](mailto:yulia_ageeva@mail.ru)

дениям О. Г. Егоровой, «попытки писателей зарисовать стремительно двигавшуюся, «клокотавшую», изменчивую реальность требовали новых художественных форм. Очерки, новеллы, рассказы выходят в литературе XX в. на первый план. Смещения пространства и времени, открытая разорванность, мозаичность формы становятся одними из характерных примет произведений первой трети XX века» [6]. Согласно концепции Е. В. Пономаревой, стремясь осуществить более тесную связь между частями текста, авторы, с одной стороны, пытаются ассимилировать части в монолитное целое на основе жанровых, методологических, интермедийных экспериментов. А с другой, если тщательно всмотреться в суть возникающих явлений, становится понятным, что существовала и встречная тенденция: в эпоху исторических потрясений, социальной нестабильности художники обращались к памяти архаических жанров, уже в своей форме содержащих потенциал противостояния, сопротивления Хаосу. Подобные поиски привели к распространению феномена микроцикла, которому в большей степени, чем обычным циклам, присущи специфические внутренние связи. Компоненты микроциклов при всей тесноте их взаимосвязанности представляют собой уже конструктивно законченные тексты.

Связи между компонентами микроциклов носят несколько иной характер, чем в циклах большего размера: чем меньше компонентов содержит циклическое целое, тем теснее межкомпонентные связи в нем. Микроциклы более закрыты и монолитны, они концептуально и формально стянуты к единому ядру; центростремительные силы в них преобладают над центробежными. Микроцикл – всегда связанный, авторский цикл: в нем фактически не реализуется иерархия «ключевой» / «периферийный» текст; в отличие от обычных прозаических текстов части объединяются на основе радиальных связей.

Репрезентативными образцами нашего исследования, демонстрирующими характер подобных художественных единств, являются микроциклы «Радости земной любви. Три новеллы» Н. Гумилева и «Английские рассказы» Б. Пильняка.

Название «Радости земной любви» маркирует проблемное пространство трех новелл Н. Гумилева, имеющих общее «Предисловие», наделенных порядковыми номерами. Предельный лаконизм и безмянность этих новелл делает их похожими на три главы единой повествовательной ткани. Однако подзаголовков, данный Гумилевым («три новеллы»), позволяет рассматривать «Радости земной любви» именно как трехкомпонентный микроцикл, сегменты которого связаны друг с другом особыми внутренними смысловыми связями, дополняют друг друга в решении однотипных проблем (в отличие от двухкомпонентных микроциклов, в которых единство подобного рода следует рассматривать как единство противоположностей).

Об общности понимания новелл свидетельствуют и письма Гумилева. 30 ноября 1907 года он сообщал Брюсову: «Я написал три новеллы и посвящение к ним, все неразрывно связанное между собой» [5]. Эта идея была настолько важна для Гумилева, что уже через день он опять пишет: «Еще несколько необходимых слов по поводу моих новелл. Мне кажется, что их надо печатать все разом, потому что они дополняют одна другую» [5]. Все составляющие микроцикл миниатюры стилизованы под новеллы раннего итальянского Возрождения, которое «реабилитировало» человека как существо земное, но способное к бесконечному духовному росту. Гумилев не случайно избирает жанр новеллы, который позволяет отвлечься от ежедневного и обыденного. Автор прибегает к приему стилизации, погружая своего читателя в давние времена, связанные с эпохой расцвета духовной культуры.

Общность ряда системных элементов микроцикла новелл проявляется на нескольких уровнях. Уже внешний уровень – заголовочно-финальный комплекс маркирует необходимость прочтения и интерпретации произведения Н. Гумилева как художественного единства. Концепто- и формообразующими являются заглавия и подзаголовки микроциклических образований. Заглавие «Радости земной любви. Три новеллы» фиксируют количественную множественность и жанровую принадлежность – «новеллы». В микроциклических образованиях, содержащих в заглавии жанровое обозначение, на первый план выступает фактор жанровой идентичности. Автор фиксацией жанра в заглавии характеризует способ организации материала, определяя тем самым модус восприятия произведения как лаконичного, емкого, основанного на факторе случая, объединенного общей интонационно-ритмической организацией. Использование числового обозначения в заглавии также выполняет функцию одного из циклообразующих факторов, подсказывающих границы цикла и одновременно маркирующих принципиальную символическую смысловую заданность названия, одним из глубинных смыслов которого является обозначение гармонического единства, связанного с сакральной цифрой «три». Кроме того, уже предисловие начинает «расшифровывать» название микроцикла: «речь пойдет о «радостях и печалях» любви «земной», но не менее значительной и прекрасной, чем «небесная» любовь Данте к Беатриче. Такой объект изображения обусловил специфику формы его воплощения – сюжет микроцикла выписан в куртуазном и, одновременно, возрожденческом духе» [7].

Заголовочно-финальный комплекс, несмотря на его важность и выразительность, в то же время не носит характер абсолютного показателя, не требующего подтверждения. При анализе микроциклов важно проникнуть за эту внешнюю завесу, прибегнув к анализу концептуально-формальных

особенностей каждого из компонентов единства, а также произведения в целом. Одна из важнейших скреп, играющая роль жанрового принципа – тематическая общность компонентов микроцикла: каждая новелла имеет свою идею и, входя в состав целого, участвует в порождении дополнительного смысла, своего рода сверхсмысла, выходящего за границы смыслового поля каждой отдельной новеллы. В первой новелле рассказывается о превратностях любви. Во второй – о муках ревности. В третьей Гумилев неожиданно обрывает рассказ о радостях земной любви и переносит действие на небеса. Так неожиданно завершается не только сюжет последней новеллы, но и весь микроцикл. Принцип нераздельности подтверждается целостностью фабулы произведения, состоящего формально из трех частей: мысль писателя сконцентрирована вокруг проблемы любви, что соответствует новеллистическому мышлению эпохи Возрождения.

Несмотря на то, что любое циклическое единство функционирует на основе принципов нераздельности / неслиянности, в случае с микроциклами корректнее вести речь о том, что на первый план все же выходит первый: отдельные новеллы представляют собой прочно связанные составные части единого целого. Ощущение монолитного единства создается за счет единства пространственно-временных параметров. Хронотоп микроцикла Гумилева воплотил в себе идею «двоемирия», которая обуславливает специфику основного конфликта «Радостей земной любви». В произведении сосуществуют два различных образно-смысловых концептуальных ядра – средневековый и ренессансный. «Подобное «соединение» важно как момент культурного «порога», перехода от одной эпохи в другую» [7]. Обращение к этим эпохам, попытка представить человека в эпоху культурного слома обусловила процесс стилизации под куртуазные и ренессансные образцы и, как следствие, дала возможность выразить свою позицию по отношению к острым проблемам современности, то есть очередной переходной эпохи в истории европейской культуры. «Главные герои Гумилёва уже «выросли» из средневековья, но еще не стали «новыми людьми» Возрождения, собственно, каковыми и были на самом деле Гвидо Кавальканти и Примавера, читавшая не только «любовные новеллы», но и «Цветочки» Франциска Ассизского» [7].

Единство микроцикла проявляется и в специфике организации ассоциативного фона. «При более детальном рассмотрении новелл становится очевидным, что важной сферой и источником общения и понимания главных героев является предметный мир. Можно заключить, что слово героя становится понятно только тогда, когда дублируется в образах-символах предметного мира, то есть «опредмечивается», оказывается осязаемо и ощутимо, создавая свой собственный, «условный»

язык. Обычные предметы для влюбленных обретают символическое значение: «Я уронила кольцо... – не хотите ли помочь мне его найти?», – говорит Примавера. На знаковом уровне кольцо – знак вечности, а также связи и уз. Семантика имен героев новеллы также содержит в себе интертекстуальные мотивы. Например, «Примавера» в переводе с итальянского означает «весна», то есть «возрождение к жизни» или «новая жизнь»» [7]. Происходит процесс замещения частей текста символами – иллюстрация к принципу «экономии мышления»: в культуре, т.е. в сфере повсеместного оперирования смыслами, «вместо всей цепочки идей, событий, характеров берется смысловая точка, конспективно, сжато содержащая в себе всю эту последовательность или же намекающая на нее тем или иным образом. Эмблема должна быть узнаваемой» [8]. Таким образом, «за деталью, занимающей крохотное место в тексте, встает весь текст» [8].

Символические значения служат своеобразным «ключом» к пониманию мыслей и чувств героев. Благодаря этому, появляется символическо-психологический подтекст. Образы-символы изначально ориентируют читателя на многослойные ассоциативные построения. Единство микроцикла в таком случае формируется через ассоциирование образов или мотивов в каждом эпизоде текста с образами и мотивами, заданными контекстом всего микроцикла. Многоплановая структура микроцикла во многом обусловлена новеллистической «моделью» мира, которой характерна фрагментарность и наличие четких границ между текстами.

Сказанное в полной мере соотносится с той характеристикой, которую Е.М. Мелетинский давал итальянским новеллам эпохи Возрождения: «Новелла не претендует на универсальность, как большие эпические жанры. Изображая отдельные случаи и удивительные события, новелла... подается сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других фрагментов. Отсюда, во-первых, тот же новеллист часто предполагает некое циклическое собрание новелл, рисующих заведомо разные ситуации... во-вторых, – выход за пределы новеллы как фрагмента большого мира часто выражается во вставной серии новелл... возникают при этом своеобразная «перекличка», аналогии и контрасты, уточняющие общий смысл» [9]. Апеллируя к жанрово-родовой памяти читателя, автор, вынося в заглавие жанр «новеллы», создает необходимое предпонимание текста, на основе которого в дальнейшем основывается его истолкование.

Заглавие «Английские рассказы» объединяет проблемное пространство трех рассказов Б. Пильняка, носит обобщающий характер и не повторяет название какого-либо из входящих в него компонентов. Общее заглавие всего микроцикла не только обособляет, локализует именуемый текст,

ограничивая пространство контекста, но и играет роль жанровой «скрепы», соединяя все компоненты-тексты микроцикла. Помимо этого, оно формирует установку на восприятие всего микроцикла, проецируя свою семантику на отдельные компоненты-тексты в его составе. В микроциклических образованиях, содержащих в заглавии жанровое обозначение («Английские рассказы»), на первый план выступает фактор жанровой идентичности. Фиксация в заглавии жанровой принадлежности «рассказы» указывает на множественность компонентов и предполагает обособленность эпизодов, так как каждый компонент-текст микроцикла с таким заглавием представляет собой определенный элемент/фрагмент из ряда себе подобных, одинаково соотносимый с соположенными ему компонентами-текстами: один из рассказов. Корреляция заглавия микроцикла и его оглавления формирует установку на неслиянность и одновременно совместность эпизодов. При визуальном восприятии оглавления микроцикла Б. Пильняка «Английские рассказы» мы можем констатировать отсутствие каких-либо скрытых или очевидных ассоциативных связей между заголовками рассказов:

1. Старый сыр.
2. «Speranza».
3. Отрывки из «Повести в письмах», которую скучно кончить.

Обозначая последовательность заглавий, оглавление становится ключом к пониманию текста: «представляет в снятом виде его внутренние смысловые доминанты, выявляя тем самым логику построения» [3]. Внутренние заголовки в своей совокупности образуют некий конспект содержания всего микроцикла.

Рассказ «Старый сыр», стоящий первым в ряду сегментов микроцикла, выполняет еще и функцию введения, «погружения» читателя в повествовательную канву. Будучи ограниченным жесткими формальными границами микроцикла, автор переносит функции введения на первый компонент-текст микроцикла, обозначая в нем, прежде всего, единство тематики и проблематики. Кроме того, обозначается форма авторского присутствия в тексте – наблюдатель. Композиционно микроцикл начинается непосредственно корпусом эпизодов – «историй», сменяющих друг друга. Общий сюжет микроцикла строится в «логике поиска и выбора повествователем точки зрения на мир и отношения к миру» [2] и представляет собой самоопределение героя-повествователя, «выбор и утверждение этической и идеологической позиции в мире» [2].

В микроцикле «Английские рассказы» отсутствует единство композиции и фабулы. Герои связаны не фабулой, а «общим стилем, духом пережитых дней» [4]. Автор сознательно не желает сосредоточиться на одном описываемом эпизоде, выбрать какую-то одну определенную сторону революционной действительности. Повествователь интересуется вся его окружающая новая реаль-

ность, он стремится «дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы» [4]. Отсутствие фабулы характерно для большинства произведений Б.Пильняка, литературную манеру которого характеризуют как мозаику, «механическое сцепление глав» [4]. Повествование в «Английских рассказах» фрагментарно, обрывочно, одна сюжетная плоскость внезапно сменяется другой иногда по нескольку раз на странице. «Конспективный» характер повествования подчеркивается формой писем, записок, заметок, включенных в текстовое пространство микроцикла. Композиционный ритм микроцикла базируется на фрагментарности, «монтажности» структуры, чередовании сцен, микросюжетов, описаний, монологов, сменяющих друг друга лирических отступлений и т.д. Однако необходимо подчеркнуть, что, безусловно, специфическая полифоническая структура «Английских рассказов», при всей ее хаотичности, бессвязности и фрагментарности, в которой проявились «неприкаянность, растерянность, беспомощность писателя, потерявшего ориентировку в сложном мире» [1], «смятенность миропредставления писателя» [10], все же подчинены авторскому замыслу создания всеобъемлющей картины России «на переломе» истории, объединены историософской концепцией действительности.

Рассмотренная композиционная специфика микроцикла обуславливает и особенности функционирования пространства и времени. В «Английских рассказах» нет определенного времени действия, есть только пространство – степь («Старый сыр»), море («Speranza»), город («Отрывки из „Повести в письмах“», которую скучно кончить»). Именно пространство придает циклу целостный характер. Пространство в микроцикле обретает значительную долю условности и универсализируется, имплицитно расширяясь и знаменуя собой пространство всей России «переломной» эпохи, создавая впечатление «единства места действия». Время в микроцикле космизировано, циклические ритмы определяет смена времен года, дня – ночи, солнца – луны, света – тьмы. На имплицитном уровне наблюдается «пульсация» света / тьмы, сумерек и рассвета предопределяет время «мучительного рождения Нового мира» [10], переводя временные пласты исторического и природного в мифологическое. Временные границы в микроцикле еще больше расширяются благодаря сближению прошлого и настоящего, параллелями между современным, допетровским и петровским временем, противопоставлением прошлого и будущего: «...века ушедшие всегда связаны со смертью, ..., – века впереди всегда связаны с жизнью, пусть я не проживу до них... » [11]. В значительной мере время мифологизируется благодаря выделению писателем условного образно-метафорического пласта: Революция – мать («Старый сыр»), шторм («Speranza»), туман («Отрывки из «Повести в письмах», которую скучно кончить»), противопос-

тавлениям: Россия – Лондон, природного и механического, периодически повторяемых, разворачиваемых, варьируемых в тексте, создающих специфичный ритм образов и мотивов внутри микроцикла. Противопоставление Россия – Лондон подчеркивает разрыв не только пространственный, но и временной («...для России Лондон – это двадцать второй век» [11]), определяя их как два полюса которые никогда не сойдутся вместе, как две чаши: «чаша неба и чаша моря» [11], где в небе покой, а на воде – шторм.

На семантическом уровне также проявляется единство микроцикла. В «Английских рассказах» можно выделить доминирование ассоциативных связей. Они обуславливают лейтмотивный тип повествования, поскольку сюжетное движение реализуется посредством развития и варьирования лейтмотивов и лейтмотивных образов, которые становятся эмоциональными, смысловыми «скрепами» как внутри микроцикла, так и внутри отдельного рассказа: дом – корабль – кабак – Вестминское аббатство; мать – море – туман; революция – метель – шторм; степь – море – город. Но в художественном мире микроцикла есть определенный ритм образов и мотивов, помогающих удерживать «хаотичную», «бессвязную», «рваную» действительность от распада – «горизонт», «культура», «человеческая жизнь», «Большая Медведица» и «Полярная звезда», «якорь» – то, что неизменно, то, что вселяет надежду и служит «путеводной звездой» для кораблей и для людей – в степи, в городе, на море: «Тогда надо смотреть на горизонт, ибо только он неподвижен и тверд...»; «Мы же – колонизаторы, несущие культуру в земли дикарей...»; «Насколько древнее, значимее, – страшнее – человеческая жизнь...»; «...смотреть на Большую Медведицу, которую боцман видел из своей Псковской губернии и которую бритты и норманны видели семьсот лет назад»; «...в небе Большая Медведица и Полярная звезда, но под небом все сошло с ума»; «Надежда, и символ надежды: – якорь, тот, которым матросы в морских безбрежностях цепляются за единственную землю – за донья морей» [11].

Авторский замысел определяет отбор и выделение отдельных рассказов внутри микроцикла. В продуманном расположении рассказов проявляется внутреннее движение в микроцикле, характерная для циклического типа текста параллельная связь элементов, реализующая принцип их ассоциативного взаимодействия. Два рядоположенных компонента-рассказа («Старый сыр» и «Speranza»), семантически не связанные, сближаются через семантическую соотнесенность с третьим рассказом («Отрывки из «Повести в письмах», которую скучно кончить»). За счет взаимодействия общих семантических элементов объединяются тематически разные эпизоды и сами рассказы, в тексте появляются своего рода «внутренние рифмы». В начале третьего рассказа «Отрывки из «Повести в

письмах», которую скучно кончить», повторяется эпизод из второго рассказа «Speranza» («На каждую милю приходится три погибших судна. Кладбище корабельное. Можно было бы построить целую страну» [11]; «... на каждую квадратную морскую милю здесь приходилось три погибших морских корабля, – можно было бы построить прекраснейшие огромнейшие города» [11]), и эпизод из первого рассказа «Старый сыр» также полностью дублируется в третьем рассказе («... около могилы Ньютона, – там в веках и полумраке, на известняках стен и под известняком пола – даже Ньютон – только звеньшко... и каменная плита в полу над останками Ньютона, где написано его имя, уже полустерта ногами, здесь, над ним проходивших» [11]; «...у могилы Ньютона: могильная плита вделана в пол, как все плиты пола – могилы, многие уже полустертые ногами проходящих, и плита могилы Ньютона тоже полустерта, ... и было понятно, что Ньютон в здании английской культуры – только звеньшко» [11]).

Таким образом, «Английские рассказы» действительно состоят из относительно самостоятельных, но все же фабульно, сюжетно и композиционно взаимосвязанных частей.

В заключение можно отметить, что «Радости земной любви» Н. Гумилева и «Английские рассказы» Б. Пильняка обладают всеми особенностями формальных средств, присущих прозаическому микроциклу 1920–30-х гг.: наличие трех компонентов – рассказов/новелл, связанных друг с другом особыми внутренними смысловыми связями; концептуальность, воплощенная в порядке расположения рассказов/новелл в микроцикле и характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; образ автора-повествователя как главный источник единства в микроцикле; общее заглавие, которое маркирует не только формальные особенности, но и является концептуальным ядром всего микроцикла; монтажная композиция, при которой существует крепкая ассоциативная связь между текстами и большое значение приобретают перекликающиеся друг с другом идеи, мотивы и образы; общая условность, многоплановость и «неоконченность» художественного мира микроцикла; фабульно-сюжетная «разорванность»; единство пространственно-временных параметров; «общность ряда системных элементов микроцикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических)» [6]; строгая регламентированность рассказов/новелл и их порядкового расположения: устранение каждого текста деструктивно, так как оно если и не разрушит микроцикл, то радикальным образом изменит его как художественную целостность.

### *Литература*

1. Андреев, Ю. Изучать факты в их полноте // Ю. Андреев // Вопросы литературы. – 1968. – № 3. – С. 121–137.

2. Афонина, Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: монография / Е.Ю. Афонина; институт бизнеса и политики. – СПб.: ИНТАН, 2006. – 128 с.

3. Веселова, Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Веселова. – Тверь. – 51 с.

4. Воронский, А.К. Литературные силуэты. I. Борис Пильняк / А.К. Воронский // Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 233–257.

5. Гумилев, Н.С. Стихотворения и поэмы / сост. С.Щербаков // Библиотека избранных стихотворений. XX век. – М.: Звонница-МГ, 2008. – 311 с.

6. Егорова, О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дис. ... д-ра

филол. наук / О.Г. Егорова. – Волгоград, 2003. – С. 3–8.

7. Золотухина, Н. Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907–1909 годов / Н. Золотухина. – <http://gumilev.ru/>

8. Карасев, Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасев // Литературные архетипы и универсалии / под. ред. Е.М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 433 с.

9. Мелетинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 136 с.

10. Новиков, В. Творческий путь Бориса Пильняка / В. Новиков // Вопросы литературы. – 1975. – № 6. – С. 192–194.

11. Пильняк, Б.А. Английские рассказы / Б.А. Пильняк. – М.; Л.: Круг, 1924. – С. 92.

Поступила в редакцию 9 октября 2012 г.