

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.111

DOI: 10.17223/19986645/43/7

И.А. Авраменко

УСТНЫЙ И ПИСЬМЕННЫЙ МОДУСЫ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРВОЛИЧНОМ РЕТРОСПЕКТИВНОМ РОМАНЕ КОНЦА XVII–XIX в.

В статье рассматриваются особенности модуса, понимаемого как нарративная категория, в диахронии английского романа. Созданная типология отношений между письменным и устным модусами становится основой для поэтологического анализа романов. Показано, как модусные характеристики взаимодействуют с образами героев, композицией, стилем и т.п. художественной спецификой как отдельных авторов, так и историко-литературного периода. Делается акцент на значимости взаимодействия устного и письменного модусов для развития романа.

Ключевые слова: историческая нарратология; письменный, устный и ментальный модусы; перволичный роман; ретроспективный роман; Лоренс Стерн; Мэри Шелли; сестры Бронте; Чарльз Диккенс.

В статье 2003 г. «Диахронизация нарратологии» один из самых значительных современных нарратологов Моника Флудерник пишет о большой, до сих пор неосвоенной области в теории повествования: «Теория проявляет сравнительно небольшой интерес к истории нарративных форм и функций <...> Недостаток внимания к историческому развитию в области культурологической нарратологии удивителен» [1. С. 331]. Среди множества возможных линий развития нарратологии в этом направлении Флудерник отмечает «различные нарративные категории, представленные многочисленными традиционными типологиями: фокализация, лицо, грамматическое время и т.д. Было бы интересно не только выяснить, когда конкретные техники или их сочетания были впервые использованы или стали постоянными, а впоследствии и доминирующими, но и поставить вопрос об изменении функции. Меняют ли конкретные характеристики или техники свои функции в моменты структурной смены нарративных парадигм?» [1. С. 333–334]. Насколько нам известно, в этом направлении не было предпринято сколько-нибудь крупных исследований, несмотря на то, что изучение стратегий, способов и форм повествования в их динамике кажется не только чрезвычайно плодотворным, но и необходимым.

Именно в рамках такого подхода выполнена данная работа. Однако мы бы хотели заменить термин Флудерник «диахроническая нарратология» на «историческая нарратология». Несмотря на то, что В.И. Тюпа разрабатывает это понятие в несколько ином ключе [2], нам хотелось бы через ассоциацию с термином А.Н. Веселовского «историческая поэтика» сохранить связь нарратологии с наукой о строении художественного произведения.

Цель данной статьи – на фоне развития английского романа исследовать модели организации повествования, ориентированные на устную и письменную коммуникацию. Основными задачами являются создание типологии этих моделей, а также анализ конкретных произведений в рамках созданной типологии. Мы намереваемся установить основные функции, присущие каждой из моделей, но не проследить диахроническое изменение этих функций.

Мы также сознательно ограничиваем исследуемый материал романами, обладающими тремя признаками: повествование от первого лица, диегетический нарратор (в терминологии Женетта) и выраженный ретроспективный компонент. Подчеркнем, что перволичное повествование должно организовывать *весь* текст произведения. Основываясь на этом формальном признаке, мы не будем говорить, например, о «Генри Эсмонде» Теккерея, в котором вопреки форме мемуаров первое лицо используется лишь эпизодически. Диегетический нарратор означает, что мы будем иметь дело с персонажем-нарратором, чаще всего главным героем, рассказывающим собственную историю. На этом основании мы исключаем из рассмотрения «Мэри Бартон» Элизабет Гаскелл или романы Филдинга и Тrolлопа, где нарратор может быть очень активен, но все же не является действующим лицом. При этом нарратором может выступать второстепенный персонаж или же возможно присутствие нескольких нарраторов, как в случае эпистолярного романа. Ретроспекцию мы уточняем как наличие в художественном мире романа не только описания прошлого, но и изображения настоящего, из которого ведётся повествование. Согласно этому ограничению вне нашего внимания останутся, например, написанные от первого лица «Векфильдский священник» Голдсмита, «Приключения Родерика Рэндома» Смоллета или «Сентиментальное путешествие» Стерна, в которых не изображен настоящий момент повествования (Голдсмит, Смоллет) либо история и дискурс практически неразделимы во времени (Стерн).

Временное ограничение связано с тем, что в Англии жанр романа формируется только в конце XVII – начале XVIII в. [3]. С другой стороны, мы не идем далее XIX в., так как наша центральная категория претерпевает здесь качественные изменения, о чем будет сказано в конце статьи.

Искомая категория связана с презентацией событий нарратором как зафиксированных в виде письменного документа или изложенных в устном рассказе. Начиная с работы Уолтера Дж. Онга 1982 г. такое различие обозначается в литературоведении через категории «устное» и «письменное» (orality/literacy). Сам Ong рассматривает их в широкой исторической и культурологической перспективах и анализирует художественную литературу как *одну из сфер взаимодействия устного и письменного*. В отношении романа он отмечает, что это «несомненно, жанр печатной традиции» [4. С. 156], однако подверженный воздействию устного начала. К примеру, исследователь отмечает, как «романисты девятнадцатого века сознательно снова и снова повторяют обращение “любезный читатель”, напоминая себе, что они пишут историю, а не рассказывают ее» [4. С. 101–102]. Или же он говорит о важности для истории культуры чтения художественных текстов вслух, в результате чего «писатели были вынуждены выражаться так, “как будто их слушают реальные люди” <...> Отсюда стиль Рабле и Томаса Нэша» [4. С. 155].

Онг и его последователи [5, 6] фокусируются на *создании* литературы в условиях устной традиции или письменной технологии, тогда как мы хотели бы проанализировать внутренний, поэтологический аспект художественного произведения. Также и термины Онга кажутся нам не вполне подходящими для художественной литературы, которая по определению является письменной. Сам ученый признавал в сочетании «устная литература» внутреннее противоречие [4. С. 10–15].

Поэтому мы прибегаем к термину, возникшему параллельно с работами Онга в рамках лингвистики дискурса, которая предложила взгляд на устное и письменное «изнутри» текста, в частности нарративного. Уоллес Чейф [7] и другие лингвисты на основании различий в канале передачи информации стали разграничивать письменный и устный дискурсы. Для обозначения этих явлений использовались понятия «strategy» (стратегия) и «mode» (модус) [8]; «modality» (модальность) [9]; «written and spoken language» (письменный и устный язык) и «mode» [10]; «channel» (канал передачи информации), «medium» (способ передачи информации) и «mode» (вид передачи информации) [11]. В отечественной лингвистике для обозначения различий по каналу передачи информации принят термин «модус» [12].

С одной стороны, лингвисты формулируют ряд признаков, по которым устный модус противопоставляется письменному. Чейф [7] предложил две пары таких характеристик. Первое противопоставление связано со скоростью производства и восприятия дискурса. Более медленный письменный модус способствует интеграции (integration) дискурса, тогда как устный быстрее и более фрагментирован (fragmentation). Следствием становится большая, прежде всего, синтаксическая сложность письменных дискурсов. Второе противопоставление связано с наличием или отсутствием контакта между производителем и получателем дискурса. Письменный модус характеризуется отстраненностью (detachment), а устный – вовлеченностью (involvement). С другой стороны, лингвисты демонстрируют, как признаки модусов смешиваются в художественном нарративе [8; 13. С. 83–91]. Мы также поддерживаем взгляды В. Водзак на художественное произведение как на «переходный текст» [6], который объединяет признаки устного и письменного начал. Подчеркнем, что устный и письменный модусы будут рассматриваться в рамках всего произведения как коммуникация между автором и читателем, а не только в отношении речи персонажей или нарратора по отдельности.

В аспекте модуса можно представить типологию художественных произведений. Подчеркнем, что письменный и устный модусы являются едва ли когда-либо достижимыми полюсами единого континуума. Однако в этом едином пространстве возможно выделить четыре типа отношений между двумя модусами:

- 1) преобладание устного модуса – нарратив художественного произведения моделирует ситуацию устной коммуникации;
- 2) преобладание письменного модуса – нарратив художественного произведения моделирует ситуацию письменной коммуникации;
- 3) нейтрализация модуса – признаки устного или письменного модуса не выражены и/или не охватывают всего нарратива;

4) двойственный модус – нарративная модель совмещает в себе явно выраженные признаки как письменной, так и устной коммуникации.

Устный модус моделирует ситуацию, когда читателю нужно не читать текст, а слышать голос, находящийся «по ту сторону» текста. Книга в этом случае как бы исчезает, становясь проводником внутрь художественного мира. В случае устного модуса читаемая книга «растворяется»: визуальный текст уступает место внутреннему слуху и, как следствие, нематериальной художественной реальности. Читатель перевоплощается в фигуру, принадлежащую внутреннему миру произведения, вступает в пределы границ художественного вымысла.

В рамках рассматриваемого периода примеры доминирования устного модуса в первоначальных ретроспективных романских нарративах немногочисленны. Близок к устному модусу «Оруко» (1688) Афры Бен. Произведение формально не имитирует никакого письменного документа, строй речи нарратора ориентирован на *рассказывание* истории «царственного раба», чья история отчасти известна ему (ей) как очевидцу, а отчасти поведана главным героем в *беседе*. Вместе с тем присутствуют единичные обращения к нарратору как «Читателю» и упоминания «пера», а также стоит учесть особенности орфографии (написание существительных с заглавной буквы) и общую вычурность стиля. Более поздний пример, когда моделируется ситуация устного рассказа, – «Морской волчонок» (1859) Томаса Рида: старый капитан излагает чудесную историю своего выживания в одиночку в трюме корабля группе ребятишек. Большая часть событий в «Машине времени» (1895) Г.Дж. Уэллса изложена персонажем-очевидцем в устной беседе. В двух последних случаях присутствует обрамляющее первоначальное повествование (у Рида нарратор совпадает с главным героем, у Уэллса – нет), что демонстрирует, скорее, нейтрализацию модуса.

Показательно, что экзотическое, приключенческое и фантастическое содержание связано с устно-ориентированной коммуникацией. Тони Джексон, развивающий теорию Онга и его предшественников Джека Гуди и Эрика Хэвлока, предлагает историко-антропологическое объяснение – ограниченность памяти рассказчика и аудитории на древнем этапе появления нарративов. Устный рассказ должен был оперировать причудливыми, фантастическими и, как следствие, более запоминающимися образами, персонажами [5. С. 14–18]. В отношении романа, создаваемого в период развитой письменной культуры, мы бы хотели перевернуть это объяснение. В XVIII–XIX вв. гораздо легче запомнить историю (записав или напечатав ее), чем поверить во что-то из ряда вон выходящее. Поэтому не устный модус требует фантастического содержания, а фантастика требует формы устной коммуникации, которая, как мы уже сказали, способствует более непосредственному контакту читателя с фикциональной действительностью.

Отметим, что в первой группе лишь роман Уэллса можно назвать «магистральным»: он одновременно продолжает традицию утопических романов, часто написанных в форме рассказа путешественника, и закладывает основы научно-фантастической антиутопии, принимающей более разнообразные повествовательные формы. Произведение Бен создано еще в «протороманную» эпоху английской литературы, а детский приключенческий роман Рида, хотя

и написан в середине XIX в., не является ключевым для развития жанра в Англии. «Маргинальность» устного модуса отчасти подтверждает тезис Беньямина, высказанный в известном эссе «Рассказчик», что роман как жанр отрывается от традиции устного рассказа [14. С. 389].

Письменный модус явно преобладает в романах XVIII в., поскольку они зачастую основываются на эпистолярно-дневниково-мемуарной модели. «И Дефо, и Ричардсон еще не решались перерезать пуповину, соединявшую новый рождавшийся в их творчестве род литературы с подлинными документами – дневниками, воспоминаниями, письмами. Боясь открыто провозгласить свои сочинения вымыслом, они предпочитали маскировать литературную условность беллетристической формы условностями гораздо более наивными и громоздкими, выдавая себя за «издателей» своих героинь и героев и пускаясь иной раз в сложные объяснения того, как и почему возникли и смогли сохраниться их письма или мемуары» [15. С. 220]. Примеры многочисленны: «Робинзон Крузо» (1719), «Мемуары кавалера» (1720), «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (1722), «Счастливая куртизанка, или Роксана» (1724) Даниэля Дефо; «Путешествия Гулливера» (1726) Джонатана Свифта; «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди» (1747–1748), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) Сэмюэля Ричардсона; «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Тобайаса Смоллетта; «Эвелина» (1778) Фанни Берни. Внушительный список романов эпистолярного жанра приведен в приложении к диссертации О.О. Рогинской [16].

Как мы уже видели на примере романов первой группы, стилевые особенности текста – один из важнейших факторов, которые могут способствовать модусной вариативности произведения. Формы мемуаров, дневников и писем предоставляют широкие возможности для варьирования стиля от официально-делового до фамильярно-разговорного. Например, если мы сравним «Путешествия Гулливера» и «Робинзона Крузо», то очевидно, что первый роман более «письменный» (деление на главы с заголовками, в которых автор упоминает себя в третьем лице; стилизация судового журнала, политического, научного и т.п. дискурсов), тогда как второй более «устный» (отсутствие формального членения текста, подчас сниженный регистр лексики, частые уточнения в скобках, имитирующие непоследовательность устного изложения).

Такую же двойственность (при преобладании ориентации на письменную коммуникацию) можно видеть и в эпистолярном романе. Пользуясь термином Роберта Феллузига «мимезис устности», К.Р. Новожилова характеризует эпистолярный дискурс как такой, «в котором совмещается письменное монологическое высказывание с очевидными признаками устного диалога» [17. С. 136]. Вместе с тем нам кажется, что характеристика Джексоном личных писем, дневника и мемуаров как «видов письма, наиболее приближенных к речи» [5. С. 22–23], гипертрофирует одну из возможностей этих жанров. Так, нарраторы Ричардсона воплощают свои коммуникативные намерения в разнообразных стилистических регистрах [18. С. 145–193], и модус их документов приближается то к опосредованно-письменной коммуникации, то к непосредственно-устной.

Перечисленные жанры определяются коммуникативной ситуацией отстраненности (по Чейфу), они предназначены для отсроченного во времени и отдаленного в пространстве чтения. Сам их формат ставит адресата романа в позицию читателя, а не собеседника. Письменный модус в целом подчеркивает текстовую природу произведения. Книга, которую конкретный читатель держит в руках, представляет собой результат писательской деятельности нарратора. Книга становится материальным напоминанием о намерении автора: создать эту самую книгу как текст. Произведение получает статус документа, артефакта-представителя повествуемой истории.

Функция документа, которую начинает играть книга, создаваемая нарративом перволичного повествователя-персонажа и воплощающаяся в артефакт, воспринимаемый читателем, ярко проявляется в «Калебе Вильямсе» (1794) Уильяма Годвина. Основная коммуникативная стратегия нарратора – зафиксировать произошедшее с ним как *письменное свидетельство* вины Фолкланда и собственной невиновности: «Я знаю, что восторжествую и раздавлю своего якобы всемогущего противника. Но если б даже было иначе, по крайней мере он не будет знать одних удач. Его слава не будет бессмертна, как ему мечтается. Эти страницы сохраняют истину. Придет день – они будут обнародованы (published), и тогда мир рассудит нас обоих» [19. С. 361]. К концу повествования Калек переосмысливает свою позицию в этом сложном частно-социально-нравственном конфликте, что не отменяет необходимости документально зафиксировать собственную эволюцию для прочтения и оценки другими: «Я начал писать эти записки с намерением защитить свою честь. Теперь у меня нет чести, которую я хотел бы защитить. Но я закончу их для того, чтобы твоя история была понята до конца и чтобы, если ошибки твоей жизни, которые ты так пламенно желал скрыть от людей, станут известными, мир не услышал и не стал повторять искаженную и неполную повесть» [19. С. 374].

Активное использование письменного модуса продолжается и в XIX в. («Роб Рой» (1817) В. Скотта, «Незнакомка из Уайлдфелл-холла» (1848) Э. Бронте, «Владетель Баллантрэ» (1889) Р.Л. Стивенсона). Однако на фоне общего сокращения количества романов от первого лица по сравнению с третьеличной формой явственнее становится тенденция к **нейтрализации** двух модусов. За примерами можно обратиться к перволичным романам Шарлотты Бронте, Энн Бронте и Чарльза Диккенса. С первых строк «Джейн Эйр» (1847), «Агнес Грей» (1847) и «Больших надежд» (1854) становится понятно, что повествование ведет повзрослевшая героиня или герой (хотя преобладает перспектива молодого персонажа): «Ведь я не могла ответить на вопрос, возникавший вновь и вновь в моей душе: отчего я так страдаю? Теперь, когда прошло столько лет, это перестало быть для меня загадкой» [20. С. 28]; «Надежно укрытая безвестностью, прошедшими годами и вымышленными именами» [21. С. 19]; «О фотографии в те времена и не слыхивали» [22. С. 7]. Однако читателю не вполне понятно, где располагается точка в настоящем, из которой ведется повествование (в этом отношении данные романы находятся на границе допустимого ограничения по выраженности ретроспективного компонента), каков повествователь и канал связи с ним.

Лишь в самом конце «Агнес Грей» мы определенно узнаем, что история *записана* главной героиней. При этом показательно, что повествование *основывается* на дневнике Агнес, но *не воспроизводит* этот письменный жанр. Лишь эпизодически встречаются указания на то, что вся история *записана* взрослым Пипом: «Вы, кто читаете эти строки, отложите на минуту книгу и подумайте о той длинной цепи из железа или золота, из терниев или цветов, которая не обвила бы вас, если бы первое звено ее не было выковано в какой-то один, навсегда памятный для вас день» [22. С. 79]; «я должен посвятить одну главу Эстелле» [22. С. 319]; «Если бы картина эта не сохранилась неизгладимо в моей памяти, то сейчас, когда я пишу эти строки, я бы просто не поверил, что на моих глазах судья прочел этот приговор сразу тридцати двум мужчинам и женщинам» [22. С. 481]. Однако эти единичные замечания теряются в многостраничном повествовании. В рассматриваемых романах сестер Бронте чаще, чем в «Больших надеждах», встречаются обращения к читателю. Однако такое обращение, являющееся признаком опосредованной письменной коммуникации, зачастую оказывается нейтрализовано вовлекающе-диалогической стратегией устной коммуникации: «Ну-ну! И что тут такого примечательного? Почему я рассказала об этом? А потому, дорогой читатель, что этой встречи оказалось достаточно, чтобы подарить мне вечер, полный бодрости духа, ночь, полную сладких грез, и утро, полное радостных надежд» [21. С. 125]; «Казался ли мне теперь мистер Rochester некрасивым? Нет, читатель» [20. С. 149]; «Нет, во всем этом не было ничего, что могло бы охладить или изгнать любовь, но достаточно для того, чтобы вызвать отчаяние. А также – скажете вы, читатель, – чтобы пробудить ревность» [20. С. 183] и т.д. В целом в процессе чтения не возникает устойчивого представления о том, пишут ли взрослые Агнес, Джейн и Пип записки, ведут хронику своей жизни или же вступают в устный диалог с каким-то конкретным адресатом.

Как следствие, даже в перволичном повествовании нарратор у Диккенса приближается к «никто» в терминологии Элизабет Эрмарт [23. С. 65–92]. Пип-нарратор – еще более загадочная фигура, чем Тристрам-нарратор. Практически полное отсутствие биографических фактов на момент повествования, невыраженность личных склонностей в оценках. Это же по большей части справедливо и в отношении Агнес-нарратора. Такой нарратор является типичным, по Эрмарт, для реалистического романа в целом.

Портрет Джейн Эйр как нарратора более конкретен. Но и в этом случае важны не столько запись и/или рассказ о событиях (дискурс, наррация), а сами события (история), что вполне соответствует стратегии реализма, который, подобно историку XIX в., «ничего не придумывает, а лишь позволяет фактам и событиям говорить “за себя”, т.е. фактически, выступает в роли медиума» [24. С. 198].

Яркие примеры **двойственного модуса** мы находим на протяжении всего изучаемого периода. Двойственность модусов в той или иной степени присутствовала в большинстве уже упомянутых романов. Поэтому нам кажется, что схема взаимопроникновения модусов является наиболее плодотворной для эволюции романа. Обратим внимание на три произведения, максимально наглядно представляющие стратегию совмещения модусов как равноценных:

«Тристрама Шенди» (1759–1767) Лоренса Стерна, «Франкенштейна» (1818) Мэри Шелли и «Грозовой перевал» (1847) Эмили Бронте. Все три романа по своему являются новаторскими, при этом они обрели статус культовых и определили многие тенденции в развитии английской литературы. Каждый из них обладает типологическими характеристиками соответствующей литературной эпохи.

Уже достаточно много было написано о самом ярком предвестнике не только модернистской [15. С. 325–327], но и постмодернистской эстетики [25]. Стерн игровым образом использует возможности и форматы как письменного, так и устного модуса. Многие игры построены на том, что повествователь оперирует именно текстовыми категориями: делением на главы, пунктуацией, шрифтами и типографским оформлением текста. С другой стороны, диалогизированное повествование в романе (постоянные обращения к фигурам читателей, неким «милорду» и «мадам») имеет характер непринужденной беседы. Значимо, что завершается роман не письменно-ориентированным монологом повествователя, а беседой персонажей, бесконечно повторяющимся рассказом «про белого бычка». Стерн «жонглирует» модусами сознательно, что подтверждается периодическим обращением к проблеме соотношения речи и письма: «Писание книг, когда оно делается умело (а я не сомневаюсь, что в моем случае дело обстоит именно так), равносильно беседе» [26. С. 110]; «...я поклялся посвятить себя Мудрости и до конца дней моих говорить только серьезные вещи – никогда – никогда больше не позволяя себе пошутить ни с мужчиной, ни с женщиной, ни с ребенком. Ну, а писать для них глупости – тут я, кажется, допустил оговорку – но предоставляю судить об этом читателям» [26. С. 527].

Как и в случае со «Злополучным скитальцем» (1594) Томаса Нэша, мы имеем здесь модель повествователя, предлагающего нам прочитать свою книгу («жизнь»), но постоянно беседующего с нами по поводу этой книги («мнения»). Эта модель вполне вписывается в сентименталистскую эстетику Стерна, когда факты значимы лишь в той мере, в какой они прожиты. «Главное открытие Стерна в области «человековедения»... в обнаружении сложных и тонких противоречивых взаимосвязей и взаимопереходов между противоположными побуждениями и порывами в душе человека», – совершенно верно формулирует специфику писателя А.А. Елистратова [15. С. 358]. В свете этого замечания можно сделать вывод, что двойственность модуса – отражение художественной философии писателя.

Следующие два романа отличаются от «Тристрама Шенди» тем, что главных нарративных «я» в них несколько. Композиционно «Франкенштейн, или Современный Прометей» построен как система рассказов в рассказе, что характерно как для романтической прозы (Новалис, Констан, Шамиссо), так и поэзии (Вордсворт, Кольридж, Гейне), см. [27. С. 296]. В интересующем нас аспекте «Франкенштейн» предстает как *роман пересказывания и переписывания*.

Нарративная схема выглядит следующим образом. Путешествующий на Северный полюс Роберт Уолтон пишет своей сестре миссис Сэвилл письма, которые постепенно, за неимением возможности их отправлять, трансформируются в дневник. Несмотря на дневниковую форму записок, в них сохраня-

ется адресация во втором лице. Далее текст разбивается на главы, описывающие историю Виктора Франкенштейна, рассказанную им самим. Уолтон фиксирует историю на бумаге, но в романе подчеркивается синтетическая природа повести: «Отныне каждый вечер, если не помешают мои обязанности, я буду записывать услышанное, стараясь как можно точнее придерживаться его слов. Если на это не хватит времени, я буду делать хотя бы краткие заметки. Эту рукопись ты, несомненно, прочтешь с интересом; но с еще большим интересом я когда-нибудь перечту ее сам, я, видевший его и слышавший повесть из собственных его уст! Вот и сейчас, когда я приступаю к записям, мне слышится его звучный голос, на меня печально и ласково глядят его блестящие глаза, я вижу выразительные движения его исхудалых рук и лицо, словно озаренное внутренним светом» [28. С. 28]. Повесть должна вызывать у читателя ощущение устного рассказа, что, заметим, вступает в противоречие с ее письменным стилем, последовательным, обстоятельным изложением фактов.

Центральную часть в рассказе Франкенштейна занимает история монстра, которую Франкенштейн пересказывает Уолтону в первом лице (главы с 11 по 16). В свою очередь, в центре рассказа монстра находится рассказанная им в третьем лице история семьи Де Лэси (глава 14), которую он восстанавливает отчасти по их разговорам, а отчасти по *скопированным у них письмам*.

В завершающей части романа, которая озаглавлена «Продолжение дневника Уолтона», мы в добавление ко всему узнаем, что Франкенштейн выступает первым читателем записок и со-автором уже *письменного* текста: «Франкенштейн обнаружил, что я записываю его рассказ; он пожелал посмотреть мои записи и во многих местах сделал поправки в добавления; более всего там, где пересказаны его разговоры с его врагом» [28. С. 291].

Таким образом, каждый из центральных персонажей романа предстает и «творцом-создателем», и «тварным созданием». Франкенштейн создает своего монстра не только физически, но и нарративно: историю монстра мы знаем только благодаря рассказу Виктора. Франкенштейн – во всех смыслах автор монстра. Вместе с тем монстр принципиально показан в романе как мыслящее и, как следствие, вполне человеческое существо. Способность к мышлению, рефлексии доказывается в том числе и его способностью рассказать и свою историю, и историю другого (а также воспринимать художественные нарративы: Гете, Плутарха, Мильтона). С другой стороны, Виктор имеет над собой автора более высокого в нарративном смысле порядка. Уолтон объективизирует образ ученого, придает ему завершающую целостность. Так реализуется основной конфликт произведения [29. С. 102–108; 5. С. 57–78], в свою очередь представляющий собой проявление главной категории романтического сознания – двоемирия. Взаимопроникновение устного и письменного модусов во «Франкенштейне» вписывается в типологические характеристики романтического художественного сознания.

Уже неоднократно говорилось о своеобразной повествовательной структуре «Грозового перевала». Однако кажется недостаточной констатация того, что «роман имеет оригинальную, сложную композицию, строясь по принципу включенных друг в друга повествований от имени разных лиц, благодаря чему рождаются причудливые переключения в разные временные планы»

[30. С. 290]. Специфика нарраторов сводилась традиционно к их социальным характеристикам («обычные люди» [31. С. 162]) и различиям (джентльмен vs простолюдинка). На наш взгляд, принципиально учитывать, как нарраторы соотносены с определенными модусами: Локвуд ведет дневник, в который тщательнейшим образом заносит устный рассказ Нелли Дин.

Для Эмили Бронте, как и ее сестер, а также Э. Гаскелл, Дж. Элиот женская тема является одной из важнейших. Поэтому мы согласимся с современным исследователем, что «важнейшие лингвистические различия в “Грозовом перевале” определяются не классом, а гендером» [32. С. 149]. Все три нарратора у Мэри Шелли – мужчины, и, как мы видели, каждый из них демонстрирует способность читать и писать, говорить и слушать. В отличие от них Нелли Дин выступает исключительно как рассказчик. Более того, впоследствии ее устный рассказ фиксируется, оформляется в более авторитетном, мужском, письменном модусе Локвуда. Так в нарративной сфере проявляются приоритет и власть мужчин в мире, который рисует Бронте.

С другой стороны, Нелли, хотя и является второстепенным персонажем, занимает в художественном мире романа более заметное место и играет более деятельную роль, чем нарратор-мужчина. Дискурс Нелли по объему значительно превосходит дискурс Локвуда, скорее пассивного регистратора, нежели создателя истории. В восприятии читателя рассказ Нелли принимает характер не-опосредованного, мы забываем, что это лишь письменная фиксация устного изложения. «Грозовой перевал» – это все-таки история, рассказанная (и написанная) женщиной¹. Именно женщина здесь ведущее креативное начало. В связи с этим стоит вспомнить пару в финале романа, которая символизирует авторскую надежду на лучшее будущее. Кэти Линтон облагораживает Гэртона, прививает ему основы культуры, и отражено это прежде всего в том, что сначала он *подслушивает*, как Кэти читает, а затем в том, как она учит его *читать вслух*. Доминирование мужского (письменного) начала преодолевается женским началом через устное воспроизведение письменного текста.

Параллельно взаимопроникновению письменного и устного модусов заметна постоянная флуктуация стиля Нелли, от спонтанной сниженной к подготовленной «охудожествленной» речи. Новая порция рассказа может начинаться в устном модусе (уточняющие вводные конструкции, разговорный стилистический регистр), а затем приобретать черты письменного (более интегрированные предложения, усложненный синтаксис, повышение регистра лексики): «До того, как я переехала сюда на жительство, – начала она, сразу без дальнейших приглашений приступив к рассказу, – я почти все время жила на Грозовом Перевале, потому что моя мать вынуждала мистера Хиндли Эрншо (Гэртон его сын), и я обычно играла с господскими детьми; кроме того, я была на побегушках, помогала убирать сено и выполняла на ферме всякую работу, какую кто ни поручит. В одно прекрасное летнее утро – это было, помнится, в начале жатвы – мистер Эрншо, наш старый хозяин, сошел вниз, одетый, как в дорогу <...> Он казался тупым, терпеливым ребенком,

¹ О создании женскими персонажами в «Грозовом перевале» своего текста см. [32]. Регина Барек, однако, недооценивает роль Локвуда как финальной нарративной инстанции и участника событий.

привыкшим, вероятно, к дурному обращению. Глазом не моргнув, не уронив слезинки, переносил он побои от руки Хиндли, а когда я щипалась, он, бывало, только затаит дыхание и шире раскроет глаза, будто это он сам нечаянно укололся и некого винить» [33. С. 45–46, 47].

У Стерна отношения между двумя модусами амбивалентно-парадоксальны: создается нерасчленимый комплекс «письмоговорения». Модель Мэри Шелли более статична и демонстрирует комплиментарные отношения: модусы последовательно сменяют друг друга, складываясь в законченную историю. Эмили Бронте сохраняет качественную специфику каждого из модусов, но одновременно показывает их взаимовлияние и взаимообусловленность.

Проведенный аналитический обзор имплицитно задает определенную схему развития английского романа: спецификой романа Просвещения является письменный модус, викторианской эпохи – нейтрализация модусов, тогда как двойственный модус остается не доминирующей, но постоянной линией развития. Не скроем, эта схема нам импонирует: мы пытались логически связать особенности использования того или иного вида модуса с соответствующей художественной системой. Однако очевидно, что необходима большая работа по обобщению материала, чтобы можно было говорить о какой-либо доминанте в определенный период истории литературы. Не забудем, что мы говорили только о перволичном ретроспективном романе. Хотелось бы подчеркнуть, что мы далеки также и от мысли, будто письменный модус возникает в эпоху Просвещения, а явление нейтрализации – в реалистическом романе. Данная генетическая проблема требует, пожалуй, еще более кропотливой работы в области исторической нарратологии. Таковы возможные перспективы в области отношений модуса и художественного нарратива.

Качественное изменение в системе модусов, о котором мы упомянули в начале статьи, приходит с XX в., когда к двум формам представления добавляется третья: прошлое может быть представлено не как письменный текст, не как звучащий рассказ, а как воспоминание. В классификации А.А. Кибрика эта форма представления прошлого соответствует «мысленному» модусу [12]. Ученый опирается в его характеристике на разработанное Выготским понятие «внутренняя речь».

Как показано в [34], уже в «Дэвиде Копперфилде» (1850) Диккенса усиливается момент построения образа прошлого не через материальный (звучащий или графический) модус, а через психологический: прошлое зачастую подается «из головы» персонажа, как процесс воспоминания, регистрируемого самим автобиографическим персонажем-нарратором. Начиная со второй главы «Я наблюдаю», ментальный модус задан через использование настоящего времени («В моей памяти хранится впечатление, – я не могу отделить его от отчетливых воспоминаний, – будто я прикасаюсь к указательному пальцу Пегготи» [35. С. 22–23]) и дейксиса («Вот наша скамья в церкви. Какая у нее высокая спинка!» [35. С. 24]). Главы «Взгляд в прошлое» или «Еще один взгляд в прошлое» наполнены повтором слова «вижу», которое погру-

жает читателя в воспоминания нарратора¹. Развитие тенденции ярко проявляется в «Пути всякой плоти» (1903) Сэмюэля Батлера. Вся излагаемая в романе семейная сага записана Эдвардом Овертоном, принимающим активное участие в жизни Понтифексов. Однако с первой главы возникает повтор слова «помню», которое встречается на протяжении всего текста и еще более однозначно, чем визуальная метафора Диккенса, задает модель ментального модуса воспоминания.

В литературе XX в. можно будет исследовать взаимоотношения уже трех модусов, что является еще одной перспективой нашей работы. На настоящий момент выдвинем гипотезу о развитии в перволичном романе тенденции к взаимопроникновению всех трех модусов, подобную той, что мы наблюдали в отношении письменного и устного. Авторы могут сочетать два из трех модусов: устный и письменный («Любовь и так далее» Дж. Барнса), устный и ментальный («Глоток воздуха» Дж. Оруэлла), письменный и ментальный («Танец под музыку времени» Э. Поуэлла) – или соединять способы представления прошлого героя, ориентированные на все три модуса («Дети полуночи» С. Рушди, «Водоземье» Г. Свифта, «Остаток дня» К. Ишигуро).

Литература

1. *Fludernik M.* The Diachronization of Narratology: Dedicated to F.K. Stanzel on His 80th Birthday // *Narrative*. Vol. 11, No. 3 (Oct., 2003). P. 331–348.
2. *Тюна В.И.* Логос наррации: к проекту исторической нарратологии // *Narratorium*. 2015. № 1 (8). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634327> (дата обращения: 25.05.2016).
3. *Watt I.* The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1957. 319 p.
4. *Ong W.J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London; New York: Routledge, 2002. 204 p.
5. *Jackson T.E.* The Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2009. 234 p.
6. *Wodzak V.* Reading dinosaur bones: Marking the transition from orality to literacy in “The Canterbury Tales”, “Moll Flanders”, “Clarissa”, and “Tristram Shandy”. University of Missouri-Columbia, Ph.D., 1996. 172 p.
7. *Chafe W.* Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature // *Spoken and written language: Exploring orality and literacy* / Ed. by D. Tannen. Norwood: Ablex, 1982. P. 35–54.
8. *Tannen D.* Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives // *Language*. Vol. 58, No. 1 (Mar., 1982). P. 1–21.
9. *Redeker G.* On Differences between Spoken and Written Language // *Discourse Processes*. Vol. 7, No. 1 (1984). P. 43–55.
10. *Chafe W., Tannen D.* The Relation between Written and Spoken Language Source // *Annual Review of Anthropology*. Vol. 16 (1987). P. 383–407.
11. *Murray D.E.* The Context of Oral and Written Language: A Framework for Mode and Medium Switching // *Language in Society*. Vol. 17, No. 3 (Sep., 1988). P. 351–373.
12. *Кибрик А.А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // *Вопросы языкознания*. 2009. № 2 (март-апрель). С. 3–21.
13. *Short M.* Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. London; New York: Longman, 1996. 309 p.
14. *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и фр.; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. 480 с.
15. *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. 472 с.

¹ Затем она эхом отзовется в лейтмотивном «вижу» в романе-воспоминании Бунина «Жизнь Арсеньева» (1930).

16. Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 235 с.
17. Новожилова К.Р. Лингвопрагматическая характеристика диалогичности в частной переписке И.В. Гёте // Вестн. СПбГУ. Сер. 9. 2015. Вып. 2. С. 136–143.
18. Connaughton M.E. Samuel Richardson's novels: style and the uses of literature. Indiana University, Ph.D., 1975. 209 p.
19. Годвин У. Кaleb Уильямс / пер. с англ. А.М. Карнаутовой. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. 392 с.
20. Бронте Ш. Джейн Эйр. Стихотворения / пер. с англ. М.: Худож. лит., 1990. 447 с.
21. Бронте Энн. Агнес Грей. Незнакомка из Уайлдфелл-Холла. Стихотворения / пер. с англ. М.: Худож. лит., 1990. 527 с.
22. Диккенс Ч. Большие надежды / пер. с англ. М. Лорие // Собр. соч.: в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой. М., 1960. Т. 23. 519 с.
23. Ermarth E.D. Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative. Edinburgh University Press, 1998. 294 p.
24. Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М., 2001. С. 186–220.
25. Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / Ed. by Peter de Voogd, David Pierce. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi Bv Edition, 1996. 210 p.
26. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. с англ. В. Франковского. М.: Худож. лит., 1968.
27. Бельский А.А. Английский роман 1800–1810-х годов. Пермь, 1968.
28. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей / пер. с англ. З. Александровой. М.: Терра, 1995. 320 с.
29. Соловьева Н.А. История зарубежной литературы: Предромантизм. М.: Изд. центр «Академия», 2005. 272 с.
30. Сидорченко Л.В. Сестры Бронте // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Изд. центр «Академия», 2004. 544 с.
31. Кемтл А. Введение в историю английского романа / пер. с англ. М.: Прогресс, 1966. 448 с.
32. Barreca R. The Power of Excommunication: Sex and the Feminine Text in Wuthering Heights // Emily Brontë's Wuthering Heights / Ed. and with an introduction by Harold Bloom. Info-base Publishing, 2007. 203 p.
33. Бронте Эмили. Грозовой перевал. Стихотворения / пер. с англ. М.: Худож. лит., 1990. 430 с.
34. Mundhenk R. David Copperfield and "The Oppression of Remembrance" // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 29. No. 3 Nineteenth-Century Fiction (FALL 1987). P. 323–341.
35. Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим / пер. с англ. А.В. Кривцовой, Евгения Ланна // Собр. соч.: в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой. М., 1960. Т. 15. 526 с. Т. 16. 512 с.

ORAL AND WRITTEN MODES IN THE FIRST-PERSON RETROSPECTIVE ENGLISH NOVEL, 1700–1900

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2016. 5 (43). 93–107. DOI: 10.17223/19986645/43/7

Ivan A. Avramenko, National Research University Higher School of Economics (Perm, Russian Federation). E-mail: iavramenko@hse.ru

Keywords: historical narratology, oral, written and mental modes, English novel, Laurence Sterne, Mary Shelley, the Bronte sisters, Charles Dickens.

The article answers Monica Fludernik's call for developing diachronic narratology for which the author suggests a more suitable term in the framework of Russian tradition – historical narratology. This branch of narrative theory considers, among others, the issues of emergence, development and refunctionalization of certain narrative categories and techniques over time.

From discourse linguistics the author adapts the term “mode” to describe the differences between presenting the story in a novel in the form of a written document or an oral account – a feature which is sadly neglected by scholars of literature. The article is an attempt to trace various modifications of oral and written modes in the British novel across the period of late 17th – 19th centuries. The limitations for the research are the following: the novels are written in the first person, this person is a diegetic narrator, and there is a pronounced retrospective component in the novel.

The two modes are seen as poles of a continuum within which it is still possible to differentiate between four types of modal relations: the predominance of the oral mode, the predominance of the written mode, the neutralized mode, and the dual mode.

The predominance of the oral mode in a novel is comparatively rare and usually accompanies exotic, adventurous or fantastic storylines (Behn, Reid, Wells). It functions as a medium connecting the reader to the fictional world by modeling aural communication that “dissolves” the physical written text.

On the contrary, the written mode materializes the fictional world into the text of the book. This allows the reader to perceive the story as a part of his primary reality. Early English novel almost exclusively resorts to the written mode by imitating the forms of memoirs, diaries and letters (Defoe, Swift, Richardson and others).

There are some examples of the neutralization of modes in the Victorian age (Charlotte and Ann Bronte, Dickens), i.e. the reader cannot form a stable opinion of whether the story is fixed in any document or is narrated orally. The author attributes this to the Realist strategy.

The dual mode, when the features of both modes are combined in the same novel, can be traced across the studied period (Sterne, Mary Shelley, Emily Bronte). It seems to be a productive technique for the evolution of the novel as a genre. At the same time its analysis helps to highlight both the writer’s artistic idiosyncrasies and the period’s tendencies.

The author concludes with the hypothesis of the emergence of another, mental, mode which reflects the processes of memory and remembrance as they appear in the narrator consciousness. It buds already in *David Copperfield* and blossoms in the 20th-century novel. Tuning the suggested typology by taking into account all three modes and the novels beyond the 19th century is the prospect of the research.

References

1. Fludernik, M. (2003) The Diachronization of Narratology: Dedicated to F. K. Stanzel on His 80th Birthday. *Narrative*. 11:3 (Oct.). pp. 331–348.
2. Tyupa, V.I. (2015) Logos narratsii: k proektu istoricheskoy narratologii [Logos of narration: the project of historical narratology]. *Narratorium*. 1 (8). [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634327>. (Accessed: 25th May 2016).
3. Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkley; Los Angeles: University of California Press.
4. Ong, W.J. (2002) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London; New York: Routledge.
5. Jackson, T.E. (2009) *The Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
6. Wodzak, V. (1996) *Reading dinosaur bones: Marking the transition from orality to literacy in “The Canterbury Tales”, “Moll Flanders”, “Clarissa”, and “Tristram Shandy”*. Ph.D. University of Missouri-Columbia.
7. Chafe, W. (1982) Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. In: Tannen, D. (ed.) *Spoken and written language: Exploring orality and literacy*. Norwood: Ablex.
8. Tannen, D. (1982) Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives. *Language*. 58:1 (Mar.). pp. 1–21.
9. Redeker, G. (1984) On Differences between Spoken and Written Language. *Discourse Processes*. 7:1. pp. 43–55.
10. Chafe, W. & Tannen, D. (1987) The Relation between Written and Spoken Language Source. *Annual Review of Anthropology*. 16. pp. 383–407.
11. Murray, D.E. (1988) The Context of Oral and Written Language: A Framework for Mode and Medium Switching. *Language in Society*. 17:3 (Sep.). pp. 351–373.
12. Kibrik, A.A. (2009) Modus, zhanr i drugie parametry klassifikatsii diskursov [Modus, genre and other parameters of classifying discourses]. *Voprosy yazykoznaniiya*. 2. pp. 3–21.

13. Short, M. (1996) *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London; New York: Longman.
14. Benjamin, W. (2004) *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature* [Masks of time. Essays on culture and literature]. Translated from German and French. St. Petersburg: Simpozium.
15. Elistratova, A.A. (1966) *Angliyskiy roman epokhi Prosveshcheniya* [English Enlightenment novel]. Moscow: Nauka.
16. Roginskaya, O.O. (2002) *Epistolyarnyy roman: poetika zhanra i ego transformatsiya v russkoy literature* [The epistolary novel: the poetics of the genre and its transformation in the Russian literature]. Philology Cnad. Diss. Moscow.
17. Novozhilova, K.R. (2015) Linguopragmatic characteristics of the dialogical function in the private letters of J. W. Goethe. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistika – Vestnik of St. Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism*. 2. pp. 136–143. (In Russian).
18. Connaughton, M.E. (1975) *Samuel Richardson's novels: style and the uses of literature*. Ph.D. Indiana University.
19. Godwin, W. (1961) *Kaleb Uil'yams* [Caleb Williams]. Translated from English by A.M. Karnaukhova. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literature.
20. Bronte, Sh. (1990) *Dzheyn Eyr. Stikhotvoreniya* [Jane Eyre. Poems]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
21. Bronte, A. (1990) *Agnes Grey. Neznakomka iz Uayldfell-Kholla. Stikhotvoreniya* [Agnes Grey. The Tenant of Wildfell Hall. Poems]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
22. Dickens, Ch. (1960) *Bol'shie nadezhdy* [Great Expectations]. Translated from English by M. Lorie. In: Anikst, A.A. & Ivashova, V.V. (eds) *Sobranie sochineniy v tridsati tomakh* [Collected Works in thirty volumes]. Vol. 23. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literature.
23. Ermarth, E.D. (1998) *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*. Edinburg: Edinburg University Press.
24. Venediktova, T.D. (2001) *Sekret sredinnogo mira. Kul'turnaya funktsiya realizma XIX veka* [The secret of the middle world. The cultural function of realism of the 19th century]. In: Andreev, L.G. (ed.) *Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000* [Foreign literature of the second millennium. 1000–2000]. Moscow: Vysshaya shkola.
25. Voogd, P. de & Pierce, D. (eds) (1996) *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi Bv Edition.
26. Sterne, L. (1968) *Zhizn' i mneniya Tristrama Shendi, dzhentl'mena. Sentimental'noe puteshestvie po Frantsii i Italii* [The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy]. Translated from English by V. Frankovskiy. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
27. Bel'skiy, A.A. (1968) *Angliyskiy roman 1800–1810-kh godov* [English novel of the 1800s–1810s]. Perm: Perm State University.
28. Shelley, M. (1995) *Frankenshteyn, ili Sovremennyy Prometei* [Frankenstein, Or Modern Prometheus]. Translated from English by Z. Aleksandrova. Moscow: Terra.
29. Solov'eva, N.A. (2005) *Istoriya zarubezhnoy literature: Predromantizm* [The history of foreign literature: pre-Romanticism]. Moscow: Akademiya.
30. Sidorchenko, L.V. (2004) *Sestry Bronte* [The Bronte Sisters]. In: Sidorchenko, L.V. & Burova, I.I. (eds) *Istoriya zapadnoevropeyskoy literature. XIX vek: Angliya* [The history of Western literature. The 19th century: England]. St. Petersburg: Faculty of Philology of St. Petersburg State University; Moscow: Akademiya.
31. Kettle, A. (1966) *Vvedenie v istoriyu angliyskogo romana* [Introduction to the history of the English novel]. Translated from English. Moscow: Progress.
32. Barreca, R. (2007) *The Power of Excommunication: Sex and the Feminine Text in Wuthering Heights*. In: Bloom, H. (ed.) *Emily Bronte's Wuthering Heights*. Infobase Publishing.
33. Bronte, E. (1990) *Grozovoy pereval. Stikhotvoreniya* [Wuthering Heights. Poems]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
34. Mundhenk, R. (1987) *David Copperfield and "The Oppression of Remembrance"*. *Texas Studies in Literature and Language*. 29:3. pp. 323–341.
35. Dickens, Ch. (1960) *Zhizn' Devida Kopperfilda, rasskazannaya im samim* [Life of David Copperfield Told Himself]. Translated from English by A.V. Krivtsova and E. Lann. In: Anikst, A.A. & Ivashova, V.V. (eds) *Sobranie sochineniy v tridsati tomakh* [Collected Works in thirty volumes]. Vols 15–16. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literature.