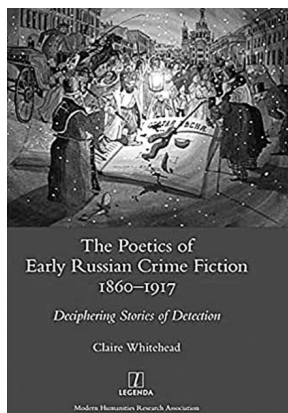


Дореволюционная русская уголовная проза глазами нарратолога

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_343

Whitehead C. *The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860–1917: Deciphering Stories of Detection.*

Cambridge: Legenda, 2018. — XII, 266 p.



В предшествующей книге шотландской исследовательницы Клер Юджинии Уайтхед «*The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*» («Фантастика во Франции и России в XIX веке: В стремлении достигнуть неуверенности [у читателя]», 2006) был проведен сравнительный анализ различных повествовательных приемов, которые порождают у читателя сомнения при интерпретации возможных сверхъестественных явлений, изображенных в литературных произведениях. Рецензируемая монография «Поэтика ранней русской криминальной прозы 1860–1917: дешифруя истории расследования» в основном посвящена уголовному роману — практически неизученному жанру русской литературы, который долгое

время совсем игнорировали отечественные литературоведы. Лишь недавно его стали изучать, но, в условиях «генеральского» подхода к литературе, внимания ему уделяется чрезвычайно мало, опубликованы на эту тему буквально считанные статьи¹, в основном посвященные наиболее яркому его представителю — А.А. Шкляревскому². Такое отношение к жанру, который пользовался чрезвычай-

- 1 См.: *Рейтблат А.И.* Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Уголовный роман / Сост. и авт. вступ. ст. А.И. Рейтблат. М., 1992. С. 3–11; *Он же.* Детективная литература и русский читатель (вторая половина XIX — начало XX века) // Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 294–306, 394–396; *Розов А.В.* «Драма на охоте» А.П. Чехова и «контекст детектива» 80-х годов XIX века // *Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры.* Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 36–38; *Оверина К.* «Драма на охоте» А.П. Чехова в контексте русского уголовного романа // *Русская филология: сб. науч. работ молодых филологов.* Тарту, 2013. Вып. 24. С. 71–79; *Кибальник С.А.* «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860–1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова // *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика.* 2017. № 3. С. 384–397; *Жиркова М.А.* Роман Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» в истории развития русского детектива XIX века // *ART LOGOS.* 2019. № 1 (6). С. 18–30. См. также: *Рейтблат А.* Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива // *De Visu.* 1994. № 3/4. С. 77–81; *Пилев Г.К.* Русский детектив: библиография 1857–1991. М., 2009.
- 2 См.: *Рейтблат А.И.* «Русский Габорио» или ученик Достоевского? // Шкляревский А.А. Что побудило к убийству? (Рассказы следователя) / Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. А.И. Рейтבלата. М., 1993. С. 5–13; *Шпилевая Г.А.* А.А. Шкля-

ной популярностью в свое время (в газетах и тонких журналах были напечатаны сотни подобных произведений), сильно обедняет общую картину развития русской литературы и лишает контекста другие ее разновидности.

Уайтхед ставит своей целью охарактеризовать малоизвестных и недооцененных, по ее мнению, авторов криминальной прозы, фокусируясь на структурах повествования (storytelling), которые они используют, и способах, с помощью которых эта поэтика влияет на читательскую интерпретацию. Криминальной прозой (crime fiction) она называет все произведения, в которых идет речь о преступлениях или преступниках (в последней трети XIX и начале XX в. в России их называли «уголовными романами» или «уголовными рассказами»), и подчеркивает, что детективные произведения, которые сосредоточены на ходе расследования, являются лишь ее частью. На наш взгляд, под общей «шапкой» русской криминальной прозы Уайтхед объединяет два довольно различных жанра: уголовный роман, который возник в России в 1870-х гг., где на первом плане причины преступления и психология преступника (самый яркий пример — «Преступление и наказание» Достоевского), и классический детектив, посвященный расследованию преступления, укоренившийся в России позднее, в начале XX в.

Уайтхед полагает, что русская криминальная проза возникла в России во второй половине XIX в. Она подчеркивает, что пренебрежение к этому пласту литературы вызвано гипертрофированным вниманием русских и западных исследователей к «великим реалистическим произведениям» 1850—1880-х гг. Изучение же криминальной прозы даст, по ее мнению, более «точную и полную картину русского литературного ландшафта этого века и читательских вкусов публики» (с. 3). Автор обращается к произведениям таких малоизвестных авторов, как Н.Д. Ахшарумов, А.Е. Зарин, С.А. Панов, Н.М. Соколовский, П.И. Степанов, Н.П. Тимофеев, А.А. Шкляревский и др. (из классиков фигурируют только Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов), основное внимание уделяя поэтике их произведений, рассмотренной в нарратологическом ключе (прежде всего в аспекте того, «как различные аспекты конструкции повествования влияют на читательский опыт эпистемологических игр в криминальной прозе», с. 11), а не историческому контексту их деятельности, рецепции их произведений, статусу в литературе и т.д. При этом она активно использует наработки нарратологов, в начале каждой главы реферируя мнения специалистов по данному вопросу (чаще всего встречаются апелляции к работам Жерара Женетта, Сьюзен Лансер и Цветана Тодорова³). Постоянно ссылаясь на западных исследователей детективного нарратива и обильно их цитируя, Уайтхед, с одной стороны, находит параллели и подтверждения их выводов и наблюдений в русской криминальной прозе, а с другой — тщательно отмечает существующие отличия.

ревский и Э. Габорио: родоначальники «полицейского» романа // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. № 5. С. 145—149; Горбачевич О.А. Образ судебного следователя в творчестве А.А. Шкляревского // Молодой ученый. 2019. № 50 (288). С. 310—313; Шилова Н.Л. Об одном литературном влиянии: рассказ «Отчего он убил их?» А.А. Шкляревского и «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 1 (178). С. 35—40.

3 См.: Genette G. Figures III. P., 1972 (рус. перевод: Женетт Ж. Фигуры. СПб., 1998. Т. 2. С. 5—280); Lanser S. The narrative act. Princeton, N.J., 1981; Todorov T. The typology of detective fiction // Todorov T. Poetics of prose. Ithaca, N.Y., 1977. P. 42—52 (оригинальный текст: Todorov T. Typologie du roman policier // Todorov T. Poétique de la prose. P., 1971. P. 55—65).

В первой главе («Стирая границы: факт и вымысел в ранней русской криминальной прозе») Уайтхед анализирует ранние образцы рассматриваемого жанра (Соколовский Н.М. Острог и жизнь: из записок следователя. СПб., 1866; Степанов П.И. Правые и виноватые: записки следователя сороковых годов. СПб., 1869; Тимофеев Н.П. Записки следователя. СПб., 1872; Он же. Из воспоминаний судебного следователя: очерки и рассказы. М., 1878). Исследовательница обращает внимание на то, что в этих книгах в названии или в подзаголовке фигурирует выражение «записки следователя», демонстрирующее стремление авторов указать на фактическую достоверность рассказываемого. Она подчеркивает, что ее интересует не тот факт, были ли описаны действительно произошедшие случаи, а то, какие приемы используют авторы, чтобы читатель воспринимал их произведения как основанные на реальных событиях и базирующиеся на записях, сделанных во время их службы, то есть как близкие мемуарному жанру. Уайтхед сравнивает генезис русской криминальной прозы с ее происхождением во Франции и указывает, что там первым произведением этого жанра стали мемуары Э.Ф. Видока (сначала преступника, а потом сыщика), впервые изданные в 1828 г. В этой связи стоило бы упомянуть русские книги о воре, а потом доносителе Сысского приказа Ваньке Каине (Иване Осипове; 1718 — после 1755) «О Ваньке Каине, славном воре и мошеннике» (1775, в дальнейшем многократно переиздавалась) и «Жизнь и похождения российского Картуша, именуемого Каином, известного мошенника и того ремесла людей сыщика...» (СПб., 1785). Вторая из них, являющаяся псевдоавтобиографией, была под названием «Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная» переиздана в 1859 г., то есть незадолго до выхода рассматриваемых Уайтхед произведений. Хотя книги о Ваньке Каине и не связаны генетически с ними, но входили в контекст их восприятия. Со стилизаций под документальность и мемуары начиналась, как показывает Уайтхед, также и английская криминальная проза.

Одной из причин популярности стилизации под мемуары исследовательница считает всегдашнюю популярность мемуаров в русском обществе. На самом деле это не константная величина; именно в годы рождения криминальной прозы усилился интерес к воспоминаниям: в 1863 г. возник «Русский архив», в 1870-м — «Русская старина», в 1880-м — «Исторический вестник»; эти исторические журналы в большом числе печатали мемуары.

Уайтхед отмечает, что повествование от первого лица, характерное для мемуаров, «способствует конструированию и ориентации голоса нарратора, который часто может быть комплексным, многоплановым и высокоэффективным» (с. 24). В данном случае важно, что рассказ о неизвестной читателю преступной среде и о следствии ведет профессиональный следователь, хорошо с этим знакомый. Поскольку жанровые конвенции тогда еще не устоялись, в ранних произведениях русской криминальной прозы нет четкой жанровой определенности, что облегчало представление их как квазимемуаров, балансирующих между фактичностью и сочиненностью, достоверным отчетом и личным высказыванием. В них используются диалог и прямая речь персонажей, в которых встречаются диалектизмы, воспроизведение произношения низших социальных слоев и т.д., что призвано обеспечить правдоподобие фикционального мира. В то же время имеются разного рода сравнения (например, следователя с анатомом), метафоры, отсылки к литературным произведениям, призванные вызвать эмоциональную реакцию читателя. Ранняя русская криминальная проза включает, как пишет Уайтхед, также элементы публицистики, физиологического очерка, философских рассуждений, дневника и даже исповеди. Исследовательница полагает, что это свидетельствует о гибридности изучаемого жанра, но, на наш взгляд, речь должна идти о другом — о его несформированности, невыработанности жестких жанровых конвенций. Цель такого

текста — дать читателю интересный материал для чтения о реальных событиях, что на уровне повествования выражается в сочетании обобщенных рассуждений (являющихся рамкой повествования) и рассказа о конкретном случае. Тут доминирует личность рассказчика; он — свидетель, убеждающий читателя в подлинности событий, о которых идет речь. В других странах в криминальной прозе того времени в основном соблюдается жанровая конвенция, согласно которой детектив не участвует в расследуемых событиях (как в романах Эмиля Габорио), а если участвует, то является сыщиком, а не следователем (как у Конан Дойла). Авторы русской криминальной прозы того времени, в отличие от западных, предпочитали повествователя-следователя.

В следующей главе («Юридические полномочия: авторитет и его конструирование в ранней русской криминальной прозе») Уайтхед рассматривает различные способы, которыми создается образ следователя как авторитетного и компетентного искателя истины. Она считает, что криминальный жанр демонстрирует *авторитет* государства по отношению к нарушившему закон индивидууму (с. 51). Добро и зло тут жестко разведены, и следователь (воплощающий закон) всегда торжествует. Но он воплощает авторитет не только в юридическом смысле. Мы можем узнать версию событий, излагаемую преступником, но окончательный отчет о свершившемся дает следователь, который, используя не только версию преступника, но и показания свидетелей и улики, создает на их основе новый нарратив, который принимается юридической системой как истина.

В ранней русской криминальной прозе авторитет следователю обеспечивают, по мнению Уайтхеда, сама профессия (достаточно ценная в рамках социальной стратификации; он нередко общается с лицами более низкого социального статуса, часто в сельской среде), образование (нередко юридическое), профессионализм, неподкупность, гуманность и сострадание.

В конце имперского периода в уголовных романах следователь проявляет сочувствие (в отличие от западных образцов жанра) не только к жертвам, но и к преступникам, действия которых могут объясняться смягчающими обстоятельствами. Такое поведение лишь повышает его авторитет, так как он предстает не только слугой закона, но и человеком, руководствующимся гуманными мотивами (с. 63—64). На наш взгляд, это проявление этической направленности русской криминальной прозы, которая слабее или вообще отсутствует в западном детективе.

Рассмотрев три модели криминального повествования (нарратором является сам следователь; нарратор — персонаж повествования, но не следователь; нарратор не является персонажем), Уайтхед пишет, что в принципе в последнем случае доверия к нарратору у читателя больше. Вторая модель (как у Э. По и Конан Дойла), где у нарратора меньше авторитетности, чем в первой и третьей, в русской криминальной прозе встречается редко. Первая модель преобладает, но нарратор тут напоминает нарратора третьей модели, поскольку он иногда рассказывает о том, чего следователь не мог знать, то есть происходит переход к всеведущему повествователю.

В третьей главе («Поиск ключей к разгадке среди множества голосов») авторитет рассматривается в связке с другой важной характеристикой жанра — тайной. В качестве ключевых тут выступают два понятия: *любопытство*, когда от последствий идет движение к их причине, и *саспенс*, когда движение идет в обратном направлении — от причины к последствиям.

В криминальной прозе две линии: история преступления и история расследования; первая лежит (если использовать язык русских формалистов) в основе фабулы, вторая — сюжета. По ходу повествования в историю расследования постепенно проникает история преступления. «Выслушивание» многочисленных голосов в криминальной прозе — ключевая стратегия для заполнения «логико-временного

разрыва» (с. 91). Различные голоса, которые сообщают информацию о преступлении, являются способом *ретардации* (задержки) и *фрагментирования*. «Русская криминальная проза этого периода не дает примеров произведений, в которых голоса, принадлежащие не судебному следователю, а другим персонажам, особенно жертвам или подозреваемым, могли бы доминировать в относительно длинных пассажах текста <...>» (с. 101), фрагменты с этими голосами вызывают у читателя сочувствие к говорящим и уменьшают саспенс. Каждый голос сообщает часть истории преступления и дает следователю и читателю возможность по-иному оценить имеющуюся информацию. У этих голосов разный уровень авторитетности. Нередко они включены в речь повествователя (даются в его пересказе), и таким образом достигается монологизм. Авторитет детектива в значительной степени проистекает из того, что он объединяет эти различные голоса в единую, связную и правдивую версию истории преступления (как, например, в анализируемой Уайтхед повести Шкляревского «Секретное следствие»). Тем не менее существуют и другие произведения, бросающие вызов описанному принципу иерархии голосов. Уайтхед подробно разбирает роман Достоевского «Преступление и наказание» и повесть Шкляревского «Рассказ судебного следователя», где такого монологизма нет. Она считает, что подобные произведения демонстрируют как положительные, так и отрицательные перспективы как для вымышленного, так и для невымышленного (экстрафикционального) мира, которые создает существование голоса, отказывающегося подчиняться другому голосу. Такая свобода иного голоса гарантирует, что саспенс сохранится как можно дольше в рассказе о расследовании, иногда даже до его конца (с. 122).

Четвертая глава («Манипулируя со временем: темпоральная организация русской криминальной прозы») посвящена рассмотрению того, как (схоже с использованием множественности голосов, рассмотренным в предыдущей главе) действия со временем в структуре произведения, прежде всего за счет изменения хронологического порядка поступления информации к читателю, способствуют созданию интереса и саспенса. Средством этого является фрагментация рассказа о расследовании.

Уайтхед напоминает, что в детективе, по Ц. Тодорову, история преступления кончается до того, как начинается история расследования. Автор детективного произведения их соединяет, дозированно вставляя в историю расследования элементы истории преступления и превращая тем самым историю в дискурс. Подобные разрывы, в которых сообщается о произошедшем, способствуют разгадке преступления, но в то же время оттягивают ее и создают интерес и саспенс. Манипуляции со временем, наряду с пробелами в сообщаемой читателю информации, представляют собой основные средства, затрудняющие читателю реконструкцию картины преступления (с. 127).

Для анализа темпоральной организации текста Уайтхед использует введенные Ж. Женеттом категории *аналепсиса* (упоминания о событиях, которые уже произошли) и *пролепсиса* (опережающего рассказа о позднейшем событии). Аналепсис в русской криминальной прозе часто охватывает не только подготовку и ход преступления, но и гораздо более ранний период, прошлое преступника, объясняя, почему он стал таковым. Этот повторяющийся аналепсис акцентирует роль воспитания и среды в формировании личности. У Шкляревского и ряда других авторов обвиняемый не всегда морально ответственен за свое преступление, оно связано с его прошлым, которое подготовило его к этому.

Автор монографии демонстрирует сложность используемой в криминальной прозе временной структуры и различные, в ряде случаев противоречивые результаты, которые этим достигаются.

Аналепсис, используемый в русской криминальной прозе, указывает на различные социальные факторы, которые сделали данное преступление неизбежным; он довольно сложно соотносится с идеями о детерминизме, которые были популярны в этот период. Если Чернышевский практически снимал с личности вину за преступление, объясняя его влиянием среды, а Достоевский, по сути, отрицал воздействие среды, считая преступника полностью ответственным за свои действия, то у ряда авторов уголовной прозы (например, у Соколовского, Тимофеева, Шкляревского) подход не столь однозначен. Использование аналепсиса подразумевает у них, что преступление, являющееся предметом расследования, не является случайным событием, но неизбежно связано с подготовившим его далеким прошлым. При этом упомянутые авторы отнюдь не считают, что все преступники не несут моральной ответственности за свои действия; в их произведениях в каждом конкретном случае авторский «вердикт» выносится с учетом конкретных обстоятельств.

Пролепсис применяется для создания саспенса, а иногда и для повышения авторитетности нарратора. Он побуждает к предугадыванию ответов, которые в будущем приведут к разгадке тайны. За ним стоит представление, что будущее predetermined и не может быть изменено, то есть своего рода детерминизм.

Часто сложная взаимосвязь различных моментов прошлого, настоящего и будущего используется для того, чтобы затруднить следователю и читателю путь к достоверной истории преступления. Манипуляции со временем могут фрагментировать и усложнять повествование о преступлении, но они же могут помочь осуществить описание его.

В пятой главе («Текстуальные ключи: интертекстуальность и метатекстуальность») речь идет о том, как криминальные произведения демонстрируют свою литературность, как они взаимодействуют с другими разнообразными текстами и как в рамках конвенций жанра их авторы стремятся достигнуть оригинальности и успешного воздействия на читателей.

Уайтхед считает специфичным для ранней русской криминальной прозы осознание нарратором своей роли и ответственности в качестве рассказчика (там нередки пассажи типа: «Дорожные впечатления описывать не буду...»; «Возвращаюсь к прерванному рассказу...»; «Но прежде чем знакомить читателя с сущностью его показаний, я опишу его личность...»). Однако подобные, характерные для Сенковского и Гоголя метанарративные высказывания были широко распространены в русской прозе 1840—1860-х гг. Исследовательница указывает, что такие обращения к читателю (оправдание в неполноте сведений, надежда, что читатель сам дополнит их), с одной стороны, акцентировали фикциональность рассказа, поскольку жанр только возник и нуждался в признании в качестве литературного, и, с другой, что еще важнее, — подчеркивали достоверность, фактическую точность повествования. В дальнейшем подобного рода высказывания исчезают, поскольку в русской литературе на первый план вышли разные типы реализма (критический, психологический, социальный и т.д.), и автору нужно было создать впечатление нарративного процесса как мимезиса, а такие вторжения повествователя разрушали бы фикциональный мир.

Криминальная проза того времени имела сильные интертекстуальные связи. Тут нередко встречались аллюзии на другие книги. Отсылки к классическим, престижным авторам (Пушкину, Гоголю, Достоевскому и др.) позволяли авторам повысить свой престиж, вписать себя в традицию. Кроме того, авторы криминальной прозы демонстрируют хорошее знакомство со своими предшественниками по жанру и желание отослать к их произведениям в собственных довольно тонкими и сложными способами. Характерны также упоминания героев популярных запад-

ных авторов детективов (следователя Леккока из романов Э. Габорио у Ахшарумова, Чехова, Панова, А.И. Соколовой, Зарина; Холмса у Зарина).

Интертекстуальность криминальной прозы не ограничивалась литературными произведениями. Характерной чертой жанра является манера, в которой включались в текст полицейские отчеты, результаты вскрытий, показания свидетелей, письма, дневники, судебные повестки, газетные сообщения и др. Особенно тесно уголовный роман был связан с газетами. Уайтхед пишет, что ряд авторов часто печатались там, и называет Панова⁴, Шкляревского и П. Орловца (автор не указывает, что это псевдоним Петра Петровича Дудорова, 1872 — после 1929).

В шестой главе («Нарушая правила игры: пародия в русской детективной прозе») рассматриваются произведения, проблематизирующие конвенции жанра посредством его пародирования, — «Из жизни уездного городка: из записок судебного следователя» (1876) С. Панова и «Шведская спичка» (1883) А. Чехова, что позволяет исследовательнице продемонстрировать, каковы были ключевые черты жанра. Она отмечает, что в пародии идет ироническая игра с конвенциями жанра, следовательно к этому времени конвенции уже сложились и читатель их знает, поскольку иначе он не поймет пародию.

Уайтхед пунктуально отмечает все случаи иронического дистанцирования Панова от сложившихся конвенций и их обыгрывания (за традиционными названием и подзаголовком следует иронический эпиграф; следователь изображен глупым, некомпетентным и нечестным, использующим следствие для достижения личных целей, и т.п.). Особенно бросается в глаза, что повествование ведет гетеродиегетический рассказчик, который не является персонажем произведения и претендует на всеведение (он знает, например, о чем думают и что чувствуют персонажи). Но при этом его сообщения мало что добавляют к тому, что известно со слов персонажей, для истолкования происходящего, а в каком-то случае он может заявить: «О чем там разговаривали они, сказать трудно!» В этой повести Панова «читатель никогда не может быть уверен, является ли рассказчик, с которым он имеет дело, надежным или ненадежным» (с. 213).

Доктор, который обычно в уголовных романах честен, порядочен и помогает следствию, здесь дает лживое заключение по экспертизе. Хотя отсутствие ряда сведений для решения о том, кто преступник, характерно для детективной прозы, здесь этот прием используется в столь больших масштабах, что становится явной его пародийная роль. Показательно, что повесть завершается без сообщения о том, что произошло с несправедливо обвиненными: отдали ли их под суд, а если отдали, то каков был вердикт.

Если в повести Панова пародия основана главным образом на иронической инверсии жанровых конвенций, то в повести Чехова пародийный эффект достигается посредством искусного их повторения и имитации. Тут большая часть произведения построена в соответствии с конвенциями жанра (подзаголовок — «уголовный рассказ»; сообщение о смерти в самом начале повести и т.д., справедливость ряда наблюдений и выводов лиц, ведущих следствие), но в конце персонажа, которого считали убитым, обнаруживают живым (и при этом пьяным), причем в бане у своей любовницы, что порождает пародийный эффект. Эlemen-

4 Уайтхед пишет, ссылаясь на Л. Макрейнольдс, что С.А. Панов был придворным корреспондентом «Петербургского листка» в 1870-х и публиковал свои детективные повести в той же газете. Но это, по-видимому, ошибка. Н.А. Скроботов в книге «Петербургский листок за тридцать пять лет (1864—1899)» (СПб., 1914), подробно перечисляя всех сотрудников газеты, С.А. Панова не упоминает; там назван только П. Панов, печатавшийся в газете с 1874 г. (с. 42).

ты пародии автор находит и в характере голоса нарратора, и в характеристиках персонажей.

Оба эти произведения сосредоточены главным образом на интертекстуальном и метатекстуальном, а не на экстратекстуальном. Они сфокусированы на жанровых конвенциях в обоих планах пародии: ранее существовавший текст, который выступает в качестве фона, и оригинальный текст, который ставит под сомнение конвенцию. В результате они позволяют продемонстрировать поэтические приемы и структуры, оказывающие влияние на читателя криминальной литературы.

Яркая книга Клер Уайтхед убедительно демонстрирует, что отечественные историки литературы напрасно не обращают внимания на чрезвычайно интересный, причем не только в тематическом плане, но и в идейном, и в плане поэтики, криминальный жанр русской литературы. Это (как и игнорирование отечественных фантастики, оккультной прозы, колониального романа, романа о городских жуликах и мошенниках и т.д.) значительно обедняет картину русской литературы XIX — начала XX в. Кроме того, рассмотрение «Преступления и наказания» Достоевского и «Шведской спички» Чехова в контексте уголовной прозы позволило исследовательнице внести ценный вклад в интерпретацию этих произведений. И наконец, для отечественных литературоведов книга может послужить своего рода путеводителем по современной англоязычной нарратологии.