

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82(091)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ НЕБЫЛИЦЫ В РОМАНАХ МАРКА ТВЕНА

П.В. Балдицын, О.О. Несмелова

Аннотация

Статья посвящена исследованию связей романного творчества Марка Твена с фольклорной национальной традицией, а именно с юмором фронта. Непосредственным объектом анализа стали всемирно известные произведения М. Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна». Установлено, что устный жанр байки, небылицы, повлиявший на новеллистику писателя, играет особую роль и в повествовательной структуре его романов.

Ключевые слова: национальный юмор США, фольклорная традиция, фронт, жанр байки, жанр небылицы, новеллистика, роман, Марк Твен.

Творчество Марка Твена рождается из устного юмора фронта, что было отмечено ещё его современниками и нашло подтверждение в исследовательских работах. Наиболее ярким свидетельством этого являются его рассказы, однако и в романах можно обнаружить признаки присутствия особого национального жанра – небылицы.

На это обратили внимание уже первые исследователи американского юмора. Констанс Рурк писала в «Американском юморе» (1931): «Благодаря книгам Марка Твена американское сознание вновь обратилось ко многим своим прежним формам» [1, с. 179], имея в виду именно традиции комической байки и небылицы. Бернард Девото в своей книге «Америка Марка Твена» (1932) прямо заявил: «Марк Твен был одним из юмористов фронта. Его литературный интеллект был сформирован жизнью на фронте и нашёл своё выражение в темах и формах, разработанных юмором фронта» [2, р. 240]. По его мнению, и большие книги Твена, в числе которых «Налегке», «Позолоченный век», «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна», «Жизнь на Миссисипи», «Простофиля Уилсон», «Человек, совративший Гедлиберг», принадлежат той же традиции. «В них юмор фронта достиг наивысшего накала, в полной мере реализовал свои возможности и качества до уровня гениальности. В них американская цивилизация обобщила свой опыт, в них – вершина литературной традиции» [2, р. 240–241]. Девото считал, что буйная фантазия Марка Твена

была инструментом реализма и наилучшим средством создания характеров, однако он обратил внимание лишь на эпизоды в романах писателя, где явны совпадения с его предшественниками-юмористами [2, p. 254–257], оставив в стороне поэтику американского юмора.

На следующем этапе – в 50-е и 60-е годы – учёные обратились к изучению приёмов и средств твеновского юмора [3–5], однако лишь в работах 80–90-х годов XX века была поставлена задача прямо исследовать стратегию и технику устной и газетной байки и небылицы, прежде всего на примере его новелл [6, 7].

Количество американских работ на эту тему велико, но среди них явно выделяется книга Генри Уонхэма «Марк Твен и искусство небылицы» (1993) [8]. Исходя из философии прагматизма, американский исследователь утверждает, что истина «основана на опыте и относительна», что «это форма соглашения и договорённости, которая служит практическим нуждам», и вследствие этого приходит к выводу, что в условиях фронта «небылица была частью общественного ритуала и средством манипуляции», которую осуществляли со своей аудиторией те, кто владел знанием и словом [8, p. 8, 9, 12]. Устная американская небылица (tall tale) осознана здесь как «средство коммуникации и создания общины на фронтире», как форма «состояния между перспективами наивного и опытного сознания», как своего рода «общественный договор» и в то же время как «литературная игра, в которой понятия “знания”, “сотрудничества” и “коллектива” представлены живыми участниками драмы истолкования действительности» [8, p. 10–12, 14].

Уонхэм подчёркивает ключевую мысль: «Коммуникативная и социальная функция небылицы заключается в том, чтобы артикулировать и утверждать ценности сообщества» [8, p. 28], но ведь подобное можно сказать о любом жанре. Важно другое – в своём исследовании он указывает на способность трансформации этого устного жанра в различные литературные формы [8, p. 28]. Как и его предшественники, он утверждает, что небылица – совершенно национальный жанр, приводя в доказательство следующие данные: американские фольклористы собрали около четырёх тысяч юмористических баек и небылиц (по одним подсчётам – 3871, по другим – 3710 и 3966 сюжетов и мотивов), из них лишь три десятка имели европейское происхождение – из Англии, Шотландии, Ирландии, Уэльса, тогда как остальные родились в Северной Америке [8, p. 21, 181].

Тактика рассказывания баек и небылиц заключается в том, чтобы «посредством тщательной разработки деталей создать предпосылки для взлёта фантазии», обмануть неподготовленного слушателя и затем посмеяться над ним [8, p. 30]. Она предполагает розыгрыш и мистификацию, хотя Уонхэм считает розыгрыш и небылицу совершенно разными формами [8, p. 33, 82 и др.]. Но исследование не останавливается на этом, учёный делает попытку понять через призму поэтики небылицы твеновские романы, используя к тому же и современные теории имплицитного автора и имплицитного читателя. Причём Уонхэм отмечает, что влияние небылицы в творчестве Твена со временем угасает: «после “Приключений Гекльберри Финна” небылица остаётся лишь эхом в творчестве Марка Твена, стратегией утверждения сообщества, которое никогда не достигает цели» [8, p. 160]. С этим нельзя согласиться. Дело в том, что небылица – и фольклорная, и литературная – имеет двоякий характер: с одной стороны, она

стремится к изображению действительности, с другой, тяготеет к безудержной фантазии. И это проявлено в эволюции твеновских романов: в одних преобладает реалистическая тенденция, в других – фантастическая; в позднем творчестве Твена реализуется вторая разновидность. «Янки при дворе короля Артура», все три варианта «Таинственного незнакомца», тексты из «Архива Адама», «Письма с Земли» представляют собой совершенно фантастические произведения, но в то же время злободневные и сатирические.

Мы продолжим двигаться в направлении, намеченном американскими исследователями, однако будем развивать собственные идеи. Прежде всего кратко сформулируем стратегию и технику небылицы и определим степень её близости роману. Затем мы попытаемся проанализировать элементы тех романов Марка Твена, которые обнаруживают тематическое и структурное родство, сходство или же какую-то иную связь с небылицей. Ограничим материал исследования двумя шедеврами – «Приключениями Тома Сойера» (1876) и «Приключениями Гекльберри Финна» (1884).

Что представляет собой американская байка или небылица? В США употребляются два термина – *tall tale* и *yarn*, причём нередко они выступают синонимами и, по сути, дополняют друг друга. Первый (*tall tale*) чаще употребляют для характеристики устной, фольклорной формы, второй (*yarn*) – когда речь идёт о письменной фиксации, но в то же время он имеет и свой особый смысл.

Tall tale переводится как небылица, хвастливый рассказ, полный преувеличений. Изначально небылица невелика по объёму – от 20 до 150 слов, однако она может разрастаться до целого цикла рассказов, объединённых образом главного героя, имеющим реального прототипа или вымышленным. Основным в стратегии жанра американской небылицы стало игровое смешение достоверных фактов и явного вымысла, тщательно замаскированного под реальность и включённого в привычный ряд событий. Этим она кардинально отличается от русской небывальщины, где вымысел обнажён и выпячен, в то время как по своим истокам, формам и приёмам небылица весьма близка охотничьим рассказам вроде «Удивительных приключений барона Мюнхгаузена» Э. Распе и Г.А. Бюргера (1785, 1786 и 1788).

Небылица явно имеет устное происхождение, как правило, тяготеет к повествованию от первого лица и нередко представляет рассказчика участником или свидетелем описываемых событий. Изначально по своей сути она является словесным состязанием опытного рассказчика и неопытного слушателя (а потом и читателя), который – по условиям игры – должен распознать вымысел, нередко совершенно необузданный. Отсюда возникает элемент розыгрыша и мистификации. Понятно, что эта модель менялась с течением времени, в особенности при переходе от устной формы к письменной.

Американская небылица содержит в себе двоякую возможность развития: движение в сторону реальности может превратить её в рассказ или даже роман (*novel*), движение в сторону вымысла даёт фантастический или романтический роман (*romance*), а в потенции – миф. В рассказах, объединённых образами легендарных или фантастических героев, явно нарушаются законы физического мира: герой может освободить замёрзшую ось Земли с помощью медвежьего жира и прикурить от кусочка Солнца, спрятанного в кармане, как это делает

Дэви Крокет, или в одиночку тянуть баржу вверх по Миссисипи, как Майк Финк, или оседлать молнию, как Пекос Билл, или создать Ниагарский водопад, как Поль Бэньян. Однако это характерно не для всякой небылицы.

Ещё один немаловажный момент – способность небылиц к циклизации и особый характер связывания сюжетов, который запечатлён в термине *ярн*. Это слово так же невозможно перевести на русский язык, как и *фронтир*. В английском языке слово *yarn* со значением ‘пряжа, нить’ известно с X века, и по законам этого языка оно легко становится глаголом – ‘прясть, сучить нить’. В морском, а затем и воровском жаргоне с начала XIX века эта лексема приобрела переносное значение ‘болтать, рассказывать байки, плести истории’. Кроме того, в американской речи *ярн* стал обозначать и особый жанр – рассказ, довольно длинный, имеющий характер небылицы и внешне бессвязный. Суть этого жанра заключается именно в удлинении охотничьих баек и небылиц за счёт соединения нескольких сюжетов, историй и анекдотов в единое повествование, лишь на первый взгляд кажущееся несвязным. Искусство *ярна* заключается в подчёркнутой непринуждённости перехода от одной истории к другой, в естественном сплетении анекдотов и сюжетов [7, с. 40]. В этой особой форме и воплотился гений американской нации, пёстрой в этнокультурном отношении.

Искусное сочетание достоверных фактов и художественного вымысла приуще и жанру романа, недаром английское наименование художественной прозы звучит как вымысел – *fiction*. Однако принципиальная установка романа – изучить мир, в котором мы живём, показать человека в его многообразных связях с миром – совершенно чужда небылице. И отличия весьма существенны. Во-первых, центральная тема небылицы – столкновение человека с природой, главная тема романа – взаимодействие, а чаще всего конфликт между личностью и обществом. Во-вторых, небылица явно устремлена в сторону вымысла, роман же обычно представлен как правдивая история, как то, что могло случиться в реальности (хотя есть и другая разновидность романа – та, что по-английски называется *romance* и предполагает гораздо большее проявление фантазии). В-третьих, герой небылицы нередко обладает сверхъестественными способностями, тогда как герой романа – обычный человек, сверхчеловек появляется лишь в жанре *romance*.

Уроки небылицы и розыгрыша стали для Марка Твена хорошей школой сочетания факта и вымысла. Он сам отмечал это неоднократно, раскрывая секреты своих мистификаций. В одном из ранних эссе, написанном как продолжение знаменитого рассказа «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» (1870), он сделал вывод: «Написать пародию, настолько дикую, чтобы ни один человек не принял за чистую монету “факты”, в ней изложенные, – почти невозможно». И тут же указал на главную цель своих небылиц, пародий и мистификаций – «оказать поддержку истине» (ЖН, с. 212). А впоследствии, в своей записной книжке 1896 года заметил для себя: «Моя литературная судьба очень любопытна. Мне никогда не удавалось соврать так, чтобы мне не поверили; когда я говорил правду, никто не желал мне верить» (ЗК, с. 509).

«Приключения Тома Сойера» начинаются с традиционного для романа предисловия автора, где сказано: «Большинство приключений, описанных в этой книге, происходило взаправду: два-три приключения – со мною, остальные –

со школьными моими товарищами» (ТС, с. 8). Однако главные из них явно были выдуманы, такие как убийство доктора на кладбище и сама фигура романного злодея, индейца Джо, клад, доставшийся героям романа. Впрочем, биографы ставят под сомнение реалистичность основы и других приключений, например истории о том, как Том и Бекки заблудились в пещере, а потом спаслись благодаря усилиям героя. Через тридцать лет после создания книги Твен признал отдельные рассказанные в ней истории вымыслами: «Кажется, я в “Томе Сойере” уморил индейца Джо голодной смертью в пещере. Но, скорее всего, я просто отдал дань требованиям романтической литературы», однако он продолжал настаивать на реальности самого образа индейца Джо (Авт., с. 173).

Текст «Приключений Тома Сойера» построен в форме драматического романа, где история рассказана безличным повествователем от третьего лица с помощью сценок и диалогов. Эта форма совершенно несходна с небылицей. А вот главный герой как будто вышел из неё. Том постоянно выступает в роли плута, обманщика и комбинатора – от первой уловки, на которую попалась его тётя в начальной сцене романа, и до самого конца, когда он собирает «шайку разбойников»; недаром рассказчик называет его «мастером розыгрышей», а окружающие мальчишки поражаются тому, как их «легко одурачил этот коварный пройдоха, этот змей-обольститель» (ТС, с. 38) (“These despised themselves, as being the dupes of a wily fraud, a guileful snake in the grass” (MW, p. 35)).

В первой же главе появляется и ещё один характерный для небылицы мотив – столкновение местного и чужака, которое завершается дракой и победой Тома над франтоватым пришельцем. В целом в тексте романа много типичных баек и анекдотов вроде истории, как тётка Тома пыталась вылечить его меланхолию новейшим болеутолителем, которым, как выяснилось, герой уже потчевал кота. Или история мести учителю-мучителю во время экзамена – довольно жестокая проделка, которая, безусловно, родилась в школьном фольклоре. Ещё одним примером небылицы является история о смерти индейца Джо: как он умер, как его тело обнаружили и похоронили, а до этого нашлись люди, которые просили губернатора помиловать его. Тут же упомянута и местная достопримечательность, которой привлекают туристов в пещеру Мак-Дугала – «Чаша индейца Джо» (ТС, с. 207–210). Небылица, таким образом, становится частью местного фольклора.

Конструкция романа также выполнена в духе ярна – через сцепление анекдотов в несколько сюжетных цепочек. Первая – это проделки Тома в главах с I по IV, где особенно выделяются две истории: о том, как герой сумел продать то, что, казалось бы, товаром не является – возможность побелить забор, а после ещё ухитрился получить в награду томик библии в воскресной школе, хотя, надо заметить, этот эпизод закончился позором для героя, когда он не смог назвать имена первых апостолов Христа. Вторая цепочка – это любовные ухаживания Тома и его «помолвка» с Бекки; по мере развития этого сюжета он тоже нередко попадает впросак. Третью линию составляет убийство доктора Робинсона и разоблачение героем его убийцы, индейца Джо, на суде. Четвёртая история – робинзопада мальчишек (главы XIII–XVII) – служит чем-то вроде интермедии и завершается ещё одним поразительным розыгрышем Тома, когда он с друзьями неожиданно появляется на собственном погребении и таким образом устраивает

новое чудо – своё театральное «воскресение». И здесь читатель встречает характерное замечание в форме несобственно-прямой речи: «Расходясь по домам, прихожане говорили друг другу, что хотя их и обманули бесстыдно, но они, пожалуй, готовы снова очутиться в дураках, лишь бы ещё раз услышать благодарственный гимн, исполненный с таким одушевлением» (ТС, с. 124).

Спуск в пещеру также можно считать самостоятельным эпизодом, однако он связывает любовный сюжет и пятую линию романа – поиски клада, которые вновь сталкивают Тома с индейцем Джо. Кульминацией же «Приключений Тома Сойера» является эффектная сцена, полностью выдержанная в духе небылицы фронтира, когда мальчишки высыпают на стол в гостиной особняка миссис Дуглас, где «собрались все именитые жители города», «кучу золотых монет... немногим больше двенадцати тысяч долларов» (ТС, с. 217, 220).

В последней главе романа устами судьи Тэтчера Том прямо возведён в ранг национального героя. «Когда Бекки по секрету рассказала отцу, как Том спас её от розги, приняв на себя её вину, судья был заметно тронут. ...Судья в порыве восторга объявил, что то была самоотверженная, благородная, великодушная ложь, ложь, которая достойна того, чтобы высоко поднять голову и шагать плечом к плечу с прославленной Правдой Джорджа Вашингтона – той Правдой, которую он сказал про топор» (ТС, с. 222). Заметим, что Том поставлен рядом с ещё одним героем легенды, первым президентом Соединённых Штатов, который будто бы в детстве сказал отцу правду о срубленном им вишнёвом деревце, – эту историю знает каждый ребёнок в Америке. И сделано это, как обычно в романе Твена, «в кавычках», то есть «хвалебные» или «хвостовские речи» даны здесь как часть жизни маленького городка, который совсем недавно перестал быть фронтиром.

Важная функция Тома в романе – функция рассказчика, и его рассказы – элемент общей стратегии игры и розыгрыша. Например, в главе XVIII герой рассказывает свой «пророческий сон», который, опять-таки, оказывается обманом, тут же разоблачённым. Однако его рассказы в романе сокращены до предела: либо даны в кратком пересказе, либо свёрнуты до обобщённо-оценочного упоминания. Например, после чудесного спасения из пещеры, явившегося счастливым концом ужасной истории, «Том лежал на диване и рассказывал взволнованным слушателям необычайную историю своих приключений, украшая её поразительно эффектными выдумками» (ТС, с. 205–206). Однако пересказанной оказывается лишь заключительная часть истории, а самое важное в ней – сообщение о найденном кладе – передано в изложении Тома всего одной фразой: «Рассказ был длинный, но такой увлекательный!». К этому добавлено и впечатление, произведённое на окружающих его повествованием: «Все слушали как зачарованные, никто не смел вставить ни слова» (ТС, с. 220).

В заключении читателю снова напоминают о жанре достоверного повествования, причём в оригинале автор употребляет целых четыре определения этой книги: “So endeth this chronicle”, “a history of a boy”, “the story”, “a novel” (MW, p. 220); в русском переводе это звучит как «летопись», «история мальчика» и «роман» (ТС, с. 226).

Таким образом, в «Приключениях Тома Сойера» главным способом адаптации жанра небылицы стала объективация её героя, сюжета и повествовательной

техники. И осуществляет эту объективацию автор романа, который рассказывает всю историю как реальную, тем самым создавая контекст небылицам. Всё встаёт на свои места за исключением вымысла – он остаётся. И весь роман звучит, как выразился Твен, «гимном в прозе» (“psalm in prose”). Гимном, в котором воспето детство в маленьком городке, в единстве с природой, гимном, в котором утверждены главные ценности бытия. Невнимательный читатель, падкий на литературные эффекты вроде спасения красавицы из подземелья, неминуемой гибели злодея и обретения героями богатства и славы, может и не заметить в финале программного монолога пока ещё второстепенного героя Гека, который пытается отвергнуть «оковы и барьеры цивилизации»: «Нет, Том, не хочу быть богатым, не желаю жить в гнусных и душных домах! Я люблю этот лес, эту реку, эти бочки – от них я никуда не уйду» (ТС, с. 222–224).

Именно этот герой стал повествователем в романе «Приключения Гекльберри Финна», в котором Твен опробовал совершенно иную, куда более сложную технику использования формы небылицы. Однако некоторые прежние принципы в этом произведении сохраняются. Гек нередко выступает героем-трикстером; байки, рассказанные им и другими героями, даны в обрамлении реальности, что позволяет вскрыть ложь, проделки и мистификации людей. Однако сам способ повествования от лица героя-подростка, который вроде бы бесхитростно рассказывает о своих приключениях, создаёт сложную, объёмную перспективу в освещении и осмыслении жизни. Эта перспектива задана двойным вступлением к роману; «предупреждение» явно выдержано в духе небылицы: «Лица, которые попытаются найти в этом повествовании мотив, будут отданы под суд; лица, которые попытаются найти в нём мораль, будут сосланы; лица, которые попытаются найти в нём сюжет, будут расстреляны» (ГФ, с. 7). Причём подпись “BY ORDER OF THE AUTHOR Per G.G., Chief of Ordnance” (MW, p. 619) в большинстве переводов романа на русский язык передана неточно: «По приказу автора, Генерал-губернатор Начальник артиллерийского управления». На самом деле в ней, скорее всего, скрыта ещё одна мистификация: инициалы G.G. подразумевают не какого-нибудь генерала-губернатора (такой должности и не было в Америке), а героя Гражданской войны, генерала У.С. Гранта (G.G. как General Grant), бывшего 18-м президентом США в 1869–1877 гг. Следующее за этим «Объяснение», сконструированное вроде бы в духе реалистического мышления, точно указывает конкретные диалекты, использованные в книге, однако и здесь автор не обошёлся без лукавства. Дело в том, что повествование Гека, весьма искусно имитирующее устную речь, в целом не выходит за рамки литературного языка, а отдельные диалектизмы и безграмотные выражения в его устах не столь часты, зато ими изобилует речь негра Джима.

Текст романа начинается с отсылки к книге «Приключения Тома Сойера», автор которой, мистер Марк Твен, «кое-что... присочинил, но, в общем, не так уж наврал» (ГФ, с. 9). Таким образом, автор уже на первой странице романа становится героем повествования от имени своего героя. Таков камертон книги, где всё не так просто, как может показаться неподготовленному читателю. По сути, Марк Твен в этом романе вывернул наизнанку стратегию небылицы, в которой опытный рассказчик обычно разыгрывал новичка. В «Приключениях Гекльберри Финна» невежественный герой часто обнажает свои выдумки и розыгрыши,

но порой и сам не подозревает об ограниченности собственного знания. Герой выступает как одна из масок автора; игра различных уровней знания и осведомлённости – важный элемент повествовательной стратегии романа.

Если в «Приключениях Тома Сойера» солировал один герой, то в «Приключениях Гекльберри Финна» многие герои то рассказывают байки, то совершают проделки и розыгрыши, причём не всегда безобидные. У каждого свои истории. Вдова Дуглас читает из толстой книги историю Моисея, большой негр Джим рассказывает о том, как его околдовали ведьмы, а Том Сойер придумывает нападение на «караван богатых арабов и испанских купцов» или «чепуху» про волшебную лампу. И то, и другое, и третье можно расценивать как байки, и неважно, что один текст из библии, другой – из фольклора, а третий – из романов о разбойниках или арабских сказок.

Одни верят сказкам и побасёнкам, другие не верят. Гек пытается разобраться, его позиция – это позиция здравого смысла. Он готов даже богу помолиться, лишь бы результат был – удочка, например. Он и сам не прочь соврать: то разыгрывает отца, что кто-то ломился в дверь их лесной хижины, то организует собственное похищение и убийство, чтобы сбежать от отца, который в приступе белой горячки чуть не убил его, то разыгрывает Джима, с которым разминутся в тумане, то по невежеству сообщает ему фантастические подробности из жизни королей. В романе описано более чем полтора десятка развёрнутых обманов и проделок с переодеваниями и переименованиями Гека, некоторым из них посвящено по нескольку глав.

Под стать Геку и другие герои. Чего стоит рассказ о мошенничестве двух бродяг, которые выдают себя поначалу за герцога и дофина, а потом представляются братьями-англичанами ради того, чтобы облапошить бедных сироток – племянниц умершего кожевника. Однако всякий раз небылицы героев оказываются распознанными и получают реалистическое обрамление и объяснение.

Многообразное использование Твеном стратегии и поэтики небылицы порождает целый ряд вопросов, на которые не так просто дать ответ. Вот, например, один из важнейших: что главное в сюжете – испытание или воспитание героя? И есть ли тут процесс становления личности? Многие литературоведы отрицали самостоятельность Гека в его устремлении к свободе, многие сомневались, что герой не только выдерживает испытание на человечность в романе, но и совершает прорыв к новой этике. На самом деле сложная повествовательная стратегия позволяет дать характер главного героя в развитии. Гек познаёт истинные ценности – не только свободу, но и ответственность за свои поступки и за тех, кого любишь. Он выказывает удивительные способности адаптироваться в исковерканном обществе и в то же время отличать добро от зла, правду от лжи, любовь от ненависти, быть справедливым, достойным и активным в утверждении своей позиции. Этого героя Твен создал с помощью особой техники письма, в которой использовал в частности и уроки небылицы.

Summary

P.V. Balditsyn, O.O. Nesmelova. Tall Tale Narrative Strategy in Mark Twain's Novels.

The article is devoted to the connections between Mark Twain's fiction and American national folklore tradition, especially the humor of frontier. The folklore genre of tall tale

or yarn had a great influence on Mark Twain's short stories, and an important impact on the narrative strategy of his novels. The authors of the article analyze "The Adventures of Tom Sawyer" and "The Adventures of Huckleberry Finn" from this perspective.

Keywords: American national humor, folklore tradition, frontier, tall tale, yarn, Mark Twain's short stories and novels.

Источники

- ЖН – *Твен М.* Два-три невесёлых жизненных наблюдения / Пер. с англ. С. Маркиша // Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 10. – С. 211–214.
- ЗК – *Твен М.* Из «Записных книжек» / Пер. с англ. А. Старцева // Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 12. – С. 466–529.
- ТС – *Твен М.* Приключения Тома Сойера / Пер. с англ. К. Чуковского // Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 4. – С. 7–226.
- Авт. – *Твен М.* Из «Автобиографии» / Пер. с англ. Н. Дарузес, М. Лорие, А. Старцева и др. // Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 12. – С. 7–464.
- MW – *Twain M.* Mississippi Writings. – N. Y.: The Library of America, 1982. – 1126 p.
- ГФ – *Твен М.* Приключения Гекльберри Финна / Пер. с англ. Н. Дарузес // Твен М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 6. – С. 5–367.

Литература

1. *Рурк К.* Американский юмор. Исследование национального характера. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 1994. – 271 с.
2. *DeVoto B.* Mark Twain's America, and Mark Twain at Work. – Boston: Houghton Mifflin Comp., 1967. – 491 p.
3. *Lynn K.S.* Mark Twain and Southwestern Humor. – Boston: Little, Brown & Co., 1959. – 300 p.
4. *Covici P.* Mark Twain's Humor: The Image of the World. – Dallas: Southern Methodist Univ. Press, 1962. – XIII + 266 p.
5. *Cox J.M.* Mark Twain: The Fate of Humor. – Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1966. – VIII + 321 p.
1. *Балдицын П.В.* Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы: Сб. ст. – М.: Наука, 1987. – С. 11–35.
7. *Балдицын П.В.* Американский юмор и новеллистика Марка Твена // Балдицын П.В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. – М.: ВК, 2004. – С. 19–82.
8. *Wonham H.B.* Mark Twain and the Art of the Tall Tale. – Oxford, N. J.: Oxford Univ. Press, 1993. – 224 p.

Поступила в редакцию
10.01.13

Балдицын Павел Вячеславович – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия.

E-mail: pavel_07@bk.ru

Несмелова Ольга Олеговна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: olga.nesmelova@kpfu.ru