

А.В. Швец

*студентка 4-го курса бакалавриата кафедры общей теории словесности
 филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова*

ananke2009@mail.ru

КРИЗИС КОММУНИКАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ЖАНРОВОГО СДВИГА

Автор рассматривает повесть Г.Мелвилла «Писец Бартлби» как пример реализации парадоксальной авторской стратегии: ориентации на коммуникативную неудачу как на способ общения с читателем. Определяя неудачу как итог нарушения коммуникативного пакта, установленного медиумом печати (ежемесячный журнал), автор ставит своей целью исследовать 1) как и за счёт чего нарушается пакт журнального рассказа и 2) к какому эффекту приводит его нарушение. Рассматривая микро- и макроуровни повествования – образ рассказчика и композицию рассказа – автор делает вывод о 1) «ненадёжности» повествователя, обращающей внимание читателя не на предмет рассказа, но на его форму, и 2) принципиальной «нефункциональности» композиции, которая образует требующую заполнения читателем «лакуну». Таким образом, рассказ видится как образец специально разрушенного формульного жанра, в недрах которого угадывается модель для новой – более свободной и более ответственной – формы общения автора и читателя.

Ключевые слова: Герман Мелвилл, жанр, прагматика коммуникации, художественный эксперимент, американское возрождение

The author treats Herman Melville's story "Bartleby the Scrivener" as an example of a complex communicative strategy: performing an infelicitous speech act, or, to be more precise, an abuse (according to speech act theory as introduced by J.L.Austin). The abuse is defined as a violation of a set of rules prescribed by the print medium (a monthly magazine). Given that this premise is valid, the author aims to investigate how the violation of a formula genre (a magazine story) is achieved (by what means) and how it affects the reader. Focusing on the narrator and the composition of the story, the author concludes that 1) the narrator is unreliable and thus the attention of the reader is directed to the expression plane rather than to the content plane, 2) the structure of composition is devoid of functional elements and thus forms a "gap" to be filled in by the reader. This leads to the conclusion that the story is an example of violated genre clichés which form a new genre model for reading and writing which is open to the interpretations and consequently more demanding.

Keywords: Herman Melville, the pragmatics of literary communication, genre, art experiment, the American Renaissance

Повесть Г. Мелвилла «Писец Бартлби» (Bartleby, the Scrivener, 1853)¹ рассматривается нами как пример реализации парадоксальной авторской стратегии: ориентации на коммуникативную неудачу как на способ общения с читателем. Коммуникативная неудача – событие, в котором участвуют явно, на сюжетном уровне, герой-рассказчик и персонаж (Бартлби), а косвенным образом – на нарративном уровне – рассказчик и имплицитный текстом читатель. С высокой степенью вероятности последующий акт коммуникации, в котором участвуют автор и реальный читатель, также может быть определен как неудачный.

Рассматриваемая нами повесть – первый рассказ Мелвилла, написанный после череды романов (не принятых с восторгом) («Тайпи», «Ому», «Марди», «Пьер, или двусмысленности», «Моби Дик»), и первое произведение писателя, опубликованное в журнале (ноябрьский и декабрьский выпуски 1853 г. «Putnam's Magazine»). Выбранный Мелвиллом медиум – периодическая печать – предполагает наличие коммуникативного пакта между писателем и аудиторией –

© Швец А.В., 2014

¹ «Bartleby, the Scrivener: A Wall-Street Story» впервые опубликовал журнал «Putnam's Magazine» в ноябрьском и декабрьском выпусках в 1853 г. В мае 1856 г. это произведение было напечатано в сборнике рассказов Мелвилла «The Piazza Tales» нью-йоркским издательством «Dix and Edwards». См. Fisher, M. Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977. P.180; Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891. New York: Russell & Russell, 1961. P.249.

«института, который действует как «горизонт ожидания» для читателей и «форма письма» для писателей»². Общение автора и читателей во многом регламентируется опознаваемыми и признаваемыми обоими рамками *формульных жанровых моделей* – «схемами восприятия, читательскими компетенциями...комплексами норм и правил игры...[которые] обеспечивают понимание...текста»³ – следование которым приводит к удовлетворению читательских ожиданий.

Чтение «Писца Бартлби» «удовлетворения» не приносит, доказательства чего мы в изобилии можем почерпнуть из рецензий современников: «...произведения [Мелвилла] не способны дать читателю наслаждение [satisfaction]. Его стиль носит печать причудливости, которая придает [рассказам] спутанность и утомительность»⁴ (*Godey's Lady's Book*). В нескольких доступных нам замечаниях⁵, мы читаем о «дикой, чудной истории» («wild, weird tale»⁶) (*United States Magazine*), «необузданной, фантастической штучке в духе По» («wild, fantastic fancy of Poe»⁷) (*National Aegis*), «выдержанном в эксцентричной манере» рассказе («quaint»⁸) (*Criterion*). Произведение идёт против рамок журнального пакта: не уместается в привычные жанровые рамки и оспаривает-остраивает их в структуре повествования, последовательно поддерживая в читателе состояние фрустрации: состояние, которое по своему эстетическому эффекту может оказаться, впрочем, даже в какой-то мере продуктивным. Неуспешность «считывания» лежащей на поверхности модели можно видеть как раздражитель, который провоцирует читателя прибегнуть к особому способу чтения. Таким образом, «Писец Бартлби» предстает текстом с «двойным дном», где на поверхностном уровне читатель наталкивается на «стену» непонимания и терпит неудачу, а за ней, в закрытом от непосвященных пространстве становится возможным тайный обмен между читателем и автором.

Каковы механизмы этого обмена и как они находимы в тексте повести? Как они встроены в коммуникативный пакт жанра? Попробуем проанализировать отношения мелвилловского текста с канонической жанровой моделью журнального рассказа («human interest story»).

Типичный сюжет подобного рода произведений⁹ таков: герои «попадают в переделку» по собственному не(до)разумению (часто в прошлом, до встречи с повествователем), доверяют свои переживания рассказчику в конфиденциальных беседах и (нередко) после этого умирают. Рассказчик искренне сочувствует им, уже не будучи в состоянии помочь, однако, в отличие от них, обнаруживает источник трагедии и указывает на него пронизательным читателям, предостерегая и поучая. Держащийся на роли рассказчика, жанр задает чёткое фреймирование пересказанного «казуса»: герои – показательный пример, монолог рассказчика – наглядное и в силу этого

² *Todorov, Tz. The Origin of Genres // New Literary History, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.P.163.*

³ *Компаньон, А. Демон теории. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2001. С.185-186.*

⁴ *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961. P.252.*

⁵ В середине XIX в. не было принято рецензировать рассказы по отдельности – рецензия писалась на весь сборник. «Отзывы на рассказы Мелвилла...в целом малочисленны, хоть их малочисленность и не была производной от пошатнувшейся к 1853 г. репутации писателя. В практике журнального обозрения случаи отдельных рассказов были редки...Соответственно, комментарии обозревателей к рассказам [Мелвилла], в первую очередь, входили в обзоры его сборника "Рассказы на веранде" 1856 г.». Цит. по: Machor, J.L. *The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s // Goldstein, Ph., James L.Machor. New Directions in American Reception Study. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.89.*

⁶ *Melville. The Critical Heritage. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.P.360.*

⁷ *Machor, J.L. The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s // Goldstein, Ph., James L.Machor. New Directions in American Reception Study. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.90.*

⁸ *Hetherington, H.W. Op. cit. P. 249.*

⁹ В качестве примеров зарубежные исследователи обычно приводят два рассказа – «The Chateau Regnier» (июнь 1853) и «My Client's Story» (декабрь 1852). См. Post-Lauria, Sh. *Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace. Univ. of Massachusetts Press, 1996. P.171,P.183.; Post-Lauria, Sh.Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" // College Literature, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205, P.198.* Часто сюда причисляют опубликованные не в «Harper's» т.н. «истории юристов» (lawyer's stories) – роман Дж.Мейтленда «The Lawyer's Story» (февраль 1853), «The Counterfeit Coin» (июнь 1856) – истории, где пожилые юристы вспоминают мелодраматические происшествия из жизни собственных клерков. См. об этом Bergmann, H. *God in the Street: New York Writing from the Penny Press to Melville. Philadelphia: Temple University Press, 1995. P.152-155.*

бесспорно верное поучение «как (не) надо поступать». Эмоциональные реакции читателя чётко распределяются внутри обрамлённой ситуации: чувство сострадания переживается опосредованно, сообщаясь героям не напрямую, но проходя через необходимое посредничество рассказчика – фильтра-определятеля ценностных смыслов. Отсеивающая смысловая «мембрана» задерживает и гасит остро ощущаемый и потенциально травматический импульс шокового опыта, организуя его переживание в безопасных и привычно обжитых границах расхожей морали. Таким образом, сопереживание персонажам не достигает критического – выводящего из уютного состояния покоя – пика, но мелодраматически разрешается размытостью общего места¹⁰, которое отсылает к оценочным категориям и невопрошаемым моральным основаниям – гарантам успокоительной стабильности.

Основные требования жанра «human interest story» – читательская эмпатия по отношению к рассказчику, принятие-перенятие его ценностных представлений, которое поддерживается множеством заявляемых «предпосылок» его потенциальной честности и правильности – таких, как жизненный опыт, искреннее желание поведать о волнующем случае, стремление извлечь «всеохватный» этический смысл из толщи повествования. Для того, чтобы порядочность рассказчика воспринималась как самоочевидная, эти условные основания должны быть максимально неощущаемы – постулироваться в самом начале знакомства с рассказчиком как необходимо естественные. Рассказчик «Писца Бартлби» с первой фразы предлагает читателю подобный пакт доверия, заявляя о своей исключительной опытности: «I am a **rather elderly man**. The nature of my avocations for the last **thirty years** has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom as yet **nothing that I know of has ever been written**...if I pleased, [I] could **relate divers histories**, at which good-natured **gentlemen might smile**, and **sentimental souls might weep**»¹¹. Казалось бы, ничто не мешает ему занять место традиционного рассказчика из «human interest story», способного растрогать или развеселить историей, неизбежно снабженной моралистическим комментарием умудрённого жизнью человека.

Однако при дальнейшем чтении рассказа мы обнаруживаем, что, сам того не подозревая, рассказчик всё время «проговаривается», сообщает о себе нечто, чего не намеревался, сам становится предметом авторского изображения¹²: «Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that **the easiest way of life is the best**», – характеризует он себя. Читатель, захваченный ритмом долгой, тяжеловесной и значимой фразы, обещающей исключительную патетику, внезапно натывается на тупик трюизма, где ему становится неловко за неуместно инвестированное сочувствие. «Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever **suffered to invade my peace**, – читаем дальше. – I am one of those **unambitious lawyers** who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquillity of a **snug retreat**, do a **snug business** among rich men's bonds and mortgages and title-deeds. All who know me consider me an eminently **safe man**». Оказывается, что наш собеседник – человек, ограниченно-боязливо существующий в искусственно поддерживаемом «уюте» (snug retreat) собственного «покоя» (peace), где малейшая возможность «вторжения» (invade), творчески амбициозного риска воспринимается как угроза безопасности и надежности (safety) бытия.

Эффект стереотипной замкнутости возникает из ступенчатости «общих мест» – с виду нейтральных слов, в которые в действительности инкрустировано «миниатюрное ценностное

¹⁰ «May he die in peace!» – в рассказе «Chateau Regnier», «Ah, my friend!» – «My Client's Story».

¹¹ Цит. по: *Melville, H.* Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street // URL: <http://www.bartleby.com/129/> [Дата обращения – 15.09.2014]. Дальнейшее цитирование производится по тому же тексту по той же ссылке.

¹² По замечанию современных исследователей малой прозы Мелвилла, «главной целью [автора] во всех рассказах было обрисовать характер (delineation of character). Его рассказы являются галереей портретов больше, чем чем-либо ещё... Типичный рассказ Мелвилла – изображение склада ума (depiction of mind)» Цит. по: Dullingham, W. B. *Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008. P.10-11.

суждение»¹³ (value judgment). Повышенная концентрация ценностных значений не погружает в безусловность расхожего представления (doxa), а гротескно остраивает его. Гротескны доведенные до смыслового абсурда моралистические обобщения: парадоксально, но «в высшей степени надёжный человек» – это и человек, максимально закрывшийся в обжитой «скорлупе» норм и представлений.

«Контакт» с нью-йоркским стряпчим, в который вовлекается читатель, в отличие от «human interest story», обладает более сложной динамикой: если в первом случае необходимо успокоительное принятие на веру, во втором возникает постоянное напряжение недоверия. Из «призмы», через которую мы смотрим на мир, рассказчик становится наблюдаемым героем, с которым читатель вступает в противоречивые отношения растоществления.

Постоянное переключение внимания с сюжетного развития (о чем говорится) на форму повествования (как говорится) то помещает читателя внутрь рамы рассказового действия, то вне её: то грань между реальностью и рассказом о ней стирается, то написанная история снова заявляет о своей условной, искусственной природе. Подвижность и изменчивость режима вовлечения читателя поддерживается не предполагаемой рефлексивностью стиля, который создает сложноустроенное письмо, воплощающее и взрывающее конвенции.

Нарушение конвенций очевидно и на макроуровне повествования: композиционно «Писец Бартлби» не вписывается в модель стандартного рассказа – «short story» – жанра, отличающегося, по словам первого теоретика рассказа, Э.По, «единством производимого впечатления» (unity of impression) и непрерывностью акта чтения («one sitting»¹⁴). «Единство» эффекта приводит к тому, что «рассказы стремятся увязать всё вместе, избавиться от ненужных обстоятельств»¹⁵, в них «всё изобретено для того, чтобы соответствовать конечному намерению [purpose], все детали должны считаться»¹⁶, являться функциональными. Рассказовое «повествование [narrative] состоит только из функций: все, так или иначе, значимо»¹⁷.

Повесть Мелвилла, во-первых, подводит большой объем – настолько большой, что она была разбита на две части при печати в ежемесячном журнале, став «long short story», и о непрерывном чтении, а значит, и о единстве эффекта речь идти уже не могла. Во-вторых, композиционное построение данного текста не отличается функциональностью и связностью всех частей.

Как то предполагает название повести – «Писец Бартлби» – композиция должна работать на раскрытие заявленного в заглавии характера. Сознательно посвященный этой цели («I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby») монолог рассказчика, тем не менее, кажется тщательно организованным: достаточно взглянуть на последовательность начал и концов почти каждого абзаца в тексте – почти везде использованы стандартные речевые клише. Инициальная формула (1) обычно связывает новую информацию с предыдущим повествованием, финальная (2) – вводит новый вывод: «it is fit I make some mention of myself (1)... because some such description is indispensable (2)», «imprimis: I am a man...filled with a...conviction...the easiest way of life is the best (1)... I will freely add that I was not insensible to...Astor's good opinion (2)», «Some time prior to the period at which this little history begins my avocations had been largely increased (1)... But this is by the way (2)», «I should have stated before that ground glass folding-doors divided my premises into two parts (1)...And thus, in a manner, privacy and society were conjoined (2)», «at first Bartleby did an

¹³ См. схожий анализ «оценочности» прилагательных в викторианской прозе у Ф.Моретти, где он показывает, как нейтральное с виду определение оказывается скрыто нагруженным ценностным смыслом (value-laden), передавая не высказанное от чьего-либо имени, но при этом авторитетное «ничье и общее» мнение. Moretti, F. *Prose V: Victorian Adjectives* // *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013. P.125-131.

¹⁴ *Poe, E.A. Twice-Told Tales, a Review*. *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [Дата обращения - 15.09.2014]

¹⁵ *Gerlach, J. The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric* // *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey.Louisiana State UP. Baton Rouge and London, 1989. P.76.

¹⁶ *Hesse, D. A Boundary Zone: First Person Short Stories and Narrative Essays* // *Op.cit.* P.100.

¹⁷ *Barthes, R. An Introduction to the Structural Analysis of Narratives* // *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975), P. 244.

extraordinary quantity of writing (1)... But he wrote on...mechanically (2)», «it is not seldom the case that when a man is browbeaten in...unreasonable way, he begins to stagger (1)...Accordingly, if any disinterested persons are present, he turns to them...(2)», «Shall I acknowledge it? (1)...it was generally understood that he would prefer not to...(2)»). Однако за внешней слаженностью и связностью истории таится незаполненное нечто, рискующее превратиться в ничто.

Сюжетно характер героя почти никак не проявляет себя в действии, но скрывается в отказе от любого действия. Бартлби выходит из любой формы взаимодействия с внешним миром (еда, исполнение рабочих обязанностей, контакты с окружающими), живя за отгораживающей ширмой: он сознательно не принимает участие в формах социального обмена, и внешне похож на мертвеца («cadaver»), отшельника («hermit»), привидение («ghost», «haunt») – нечеловека, или страшным образом лишённого естественного облика «человека без свойств». Даже речь Бартлби может сказать мало что утвердительного об его характере: в ней доминируют отрицательные формы («I would prefer not to», «I know you and I want nothing to say to you», «I'm no particular»). Взгляд Бартлби все время устремлен на стену – непроницаемую и лишённую знаков поверхность, которая отражается в его «блеклых, затуманенных» глазах. Фабула истории «самого странного из писцов» на практике оказывается рассказом о «пустом месте». На месте характера образуется огромная «лакуна», сравниваемая с «невостребованным», то есть непрочитанным – или даже мертвым – письмом (dead letter).

В этом свете внесюжетные элементы обретают важную роль: они включены рассказчиком в ткань повествования, чтобы выявить отсутствующий характер героя («it is fit I make some mention of myself, my employées, my business, my chambers, and general surroundings; because some such description is indispensable to an adequate understanding of the chief character about to be presented»). Однако случайные для сюжета эпизоды – вроде эпизода с Индюком или сцены с Кусачкой и столом – так и не проясняют экстраординарную ситуацию Бартлби, поскольку не могут сообщить о писце ничего положительного. Что утвердительного о странном писце поможет нам узнать тот факт, что клерки стряпчего живут в своеобразном рабочем ритме (один пьян, а другой трезв), – кроме того, что Бартлби принципиально в этот ритм входить не хочет? Они никак не заполняют «дыру» в повествовании, как бы ни старался повествователь его выстроить, добиваясь «адекватного понимания» читателей.

Для того, чтобы рассказ обрёл связность, необходимо активное читательское соучастие, заполняющее «лакуну» главного героя, что равносильно переписыванию рассказа – и написанию большей, охватывающей всю жизнь Бартлби, истории. В таком ключе особенно красноречиво смотрится сравнение рассказчиком сложенной ширмы, за которой Бартлби жил, с «огромным фолио», а Бартлби – с буквой и письмом (letter). Ширма становится материальной обложкой буквы, превращая место уединения Бартлби в подобие закрытой для прочтения и не желающей писаться книги.

Выход за рамки готовых форм в пространство сообщения с Бартлби обязывает читателя к очень взыскательному виду сотрудничества с автором – это понимание-как-сверхусилие, изматывающий, но благодарный труд поиска и производства смыслов, для которого рамка «human interest story» представляется неадекватной. При обескураживающей провальности потенциального контакта, стремление постичь Бартлби особенно интригует: попытка понять Бартлби равнозначна попытке выйти за границы собственной ограниченности и обрести тайное (бытийное?) знание-взаимопонимание, которое не разменивается на локальные «правды» фреймированного поведения. Неукладываемость в рамки – залог «негативной», но относительно бесконечной свободы интерпретации, расширяющей пространство ненаписанного текста до простора гибкой – и в то же время требующей от читателя максимальной ответственности при заполнении – новой, свободной модели письма и обмена информацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Melville, H. Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* // URL: <http://www.bartleby.com/129/> [Дата обращения – 15.09.2014].
2. *Melville, H. The Critical Heritage*. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.
3. *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
4. *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. New York: Russell & Russell, 1961.
5. *Компаньон, А. Демон теории*. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2001.
6. *Barthes, R. An Introduction to the Structural Analysis of Narratives* // *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975).
7. *Bergmann, H. God in the Street : New York Writing from the Penny Press to Melville*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
8. *Dullingham, W. B. Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008.
9. *Fisher, M. Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s*. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977.
10. *Machor, J.L. The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s* // Goldstein, Ph., Machor, J.L. *New Directions in American Reception Study*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
11. *Moretti, F. Prose V : Victorian Adjectives* // *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
12. *Poe, E.A. Twice-Told Tales, a Review*. *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [Дата обращения - 15.09.2014]
13. *Post-Lauria, Sh. Correspondent Colorings : Melville in the Marketplace*. University of Massachusetts Press, 1996.
14. *Post-Lauria, Sh. Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener"* // *College Literature*, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205.
15. *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1989.
16. *Todorov, Tz. The Origin of Genres* // *New Literary History*, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.

REFERENCES

1. Melville, H. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* URL: <http://www.bartleby.com/129/> [15.09.2014].
2. Melville, H. *The Critical Heritage*. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.
3. Hetherington, H.W., *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
4. Hetherington, H.W., *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. New York: Russell & Russell, 1961.
5. Kompan'on, A. *Demon teorii* [Compagnon. Le demon de la theorie]. М.: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovyh, 2001.
6. Barthes, R. "An Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975).
7. Bergmann, H. *God in the Street: New York Writing from the Penny Press to Melville*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
8. Dullingham, W. B. *Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008.
9. Fisher, M. *Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s*. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977.
10. Machor, J.L. "The American Reception of Melville's Short Fiction" in the 1850s in Goldstein, Ph., Machor, J.L. *New Directions in American Reception Study*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
11. Moretti, F. "Prose V: Victorian Adjectives" in *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
12. Poe, E.A. "Twice-Told Tales, a Review". *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [15.09.2014]
13. Post-Lauria, Sh. *Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace*. University of Massachusetts Press, 1996.
14. Post-Lauria, Sh. Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" in *College Literature*, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205.
15. *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1989.
16. Todorov, Tz. "The Origin of Genres" in *New Literary History*, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.