

УДК 821.111(73)

DOI: 10.26907/2782-4756-2024-75-1-106-112

ОСОБЕННОСТИ ПОДТЕКСТА В ДИАЛОГАХ Э. ХЕМИНГУЭЯ И Р. КАРВЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ)

© Эльвира Харрасова

FEATURES OF SUBTEXT IN E. HEMINGWAY AND R. CARVER'S DIALOGUES (BASED ON THE ANALYSIS OF THEIR SHORT STORIES)

Elvira Kharrasova

The article provides a comparative analysis of the implication features used in the dialogues of the stories by Ernest Hemingway and Raymond Carver, his follower of the second half of the 20th century. Our analysis is based on their texts written in different years. Employing specific examples, we analyzed the authors' work on the use of the main subtext elements: A pause or silence, incompleteness and repetitions. The highlighted elements of the implication allow us to make conclusions about the direct influence of Hemingway on the poetics of Raymond Carver's stories. The comparison of the presented techniques illustrates the authors' strategies used for the emotional involvement of the reader in the process of deciphering the text, as well as the desire to compress the text without losing its semantic depth.

The relevance of the article is determined by the growing interest in the realistic short story, in particular, in the creative legacy of Raymond Carver. The articles and works, devoted to his prose and poetic works, continue to appear in foreign and Russian literary criticism. The analysis of the subtext peculiarities in dialogues allows us to contribute to the study of dialogue strategies, which in the 20th-century literature perform the plot-moving function and disclose psychological characteristics of the character. In addition, the comparative analysis of the writers' stories helps understand the features of Raymond Carver's creative method.

The methodological basis of the article is the cultural-historical and comparative methods.

Keywords: American short story, Raymond Carver, Ernest Hemingway, subtext, silence, 20th-century dialogue, dialogue in short stories

В статье впервые проводится сравнительный анализ особенностей использования подтекста, реализуемого в диалогах рассказов Эрнеста Хемингуэя и его последователя – Раймонда Карвера, творившего во второй половине XX в. Для анализа были использованы тексты, написанные в разные годы творчества. На конкретных примерах прослежена работа по использованию основных элементов подтекста: пауза или молчание, недоговоренность, повторы. Выделенные элементы импликации позволяют сделать вывод о прямом влиянии Хемингуэя на поэтику рассказов Раймонда Карвера. Сопоставление использования представленных приемов иллюстрирует стратегии авторов по эмоциональному вовлечению читателя в процесс расшифровки текста, а также стремление к сжатию текста без потери его семантической глубины.

Актуальность статьи определяется растущим интересом к реалистическому рассказу, в частности к творческому наследию Раймонда Карвера. В зарубежном и отечественном литературоведении продолжают появляться статьи и работы, посвященные его прозаическим и поэтическим произведениям. Обращение к особенностям подтекста в диалогах позволяет внести вклад в разработку диалогических стратегий в рассказе, которые в литературе XX века выполняют функцию движения сюжета и раскрытия психологических особенностей персонажа. Кроме того, сравнительный анализ рассказов писателей помогает лучше понять особенности творческого метода Раймонда Карвера.

В методологическую основу статьи положены культурно-исторический и сравнительно-сопоставительный методы.

Ключевые слова: американский рассказ, Раймонд Карвер, Эрнест Хемингуэй, подтекст, умолчание, диалог XX века, диалог в рассказах

Для цитирования: Харрасова Э. Особенности подтекста в диалогах Э. Хемингуэя и Р. Карвера (на материале рассказов) // Филология и культура. Philology and Culture. 2024. № 1 (75). С. 106–112. DOI: 10.26907/2782-4756-2024-75-1-106-112

Рассматривая влияние Эрнеста Хемингуэя (Ernest Hemingway, 1899–1961) на американских писателей, работающих с малыми прозаическими формами, особо следует отметить место Раймонда Карвера (Raymond Carver, 1939–1988), который, как и предшественник, вошел в историю американской литературы как признанный мастер стиля.

Рассказы Раймонда Карвера еще при его жизни входили в крупнейшие антологии американской прозы. Крупнейшие монографии, посвященные его творчеству, начали выходить с конца 1980-х – начала 1990-х гг. и продолжают издаваться: Saltzman A. «Understanding Raymond Carver» (1988), Meyer A. «Raymond Carver» (1994), Runyon R. «Reading Raymond Carver» (1992). Интерес к творчеству Карвера подтверждается и выходом отдельного ежегодного рецензируемого цифрового журнала «The Raymond Carver Review». Последний номер издания за 2019/2020 гг., седьмой по счету, был подготовлен к выходу не только американскими исследователями, но и учеными из Норвегии, Франции и Англии.

В отечественном литературоведении творчество Карвера не получило должного внимания. Существует небольшое количество отечественных исследований, посвященных его жизни и творчеству, среди которых – исследование И. В. Ляпина, посвященное определению места прозы Карвера в жанровом каноне новеллы, а также критическая статья Е. М. Бутениной, посвященная сравнительному анализу прозы американского автора и произведений Антона Чехова.

Раймонд Карвер – поэт, мастер короткого рассказа второй половины XX в. Расцвет его творчества приходится на 1970-80-е гг. Карвер называл себя писателем рабочих бедняков. Он прекрасно знал, как живут простые люди: выходец из семьи лесозаготовщика, в юные годы он успел сменить десятки низкооплачиваемых работ. Писатель заслужил репутацию лидера нового течения, которое за неимением достойных альтернатив в критике получило название «минималистическая литература». Минималистам было свойственно однообразие повествования, лаконичность сюжета, одержимость повседневностью и стилистическая сдержанность [1, с. 4] – в этом нетрудно увидеть сходство творчества Карвера с Хемингуэем.

Так же как и Хемингуэй, Карвер рассматривал художественную литературу как способ познакомить читателей с жизнью персонажа при минимальном посредничестве, дать читателю возможность взглянуть на то, что происходит за пределами безопасной зоны респектабельной американской жизни.

Как и для Хемингуэя, для Карвера было важно отобразить в рассказах живых, сложных и психологически достоверных персонажей. Герои Хемингуэя не представляют какой-то конкретный социальный класс, его персонаж – это представитель всего западного современного мира, он рассказывает читателю о своей опустошенности и поиске [2, с. 131–135]. В его прозе есть и исключительные герои, пытающиеся найти в жизни точку опоры после потрясений войны. Одновременно с этим Хемингуэй описывает жизнь выходцев из низов – бедняков, проститутток, людей, травмированных морально и физически, оторванных респектабельным обществом.

Большинство персонажей Карвера – это антигерои, люди меньше маленького человека, люди, подчиненные безжалостной рутине, наполняющие страну и выполняющие основную часть сложной и необходимой работы.

Оба писателя также работали над синтезом драматического и эпического начал в рассказах. Диалог в их текстах выполняет ключевую роль, зачастую их рассказы состоят исключительно из прямой речи персонажей. Диалог у Хемингуэя и Карвера – это обмен незначительными фразами, полными недомолвок и намеков. Несмотря на фрагментарность их речи, герои понимают друг друга в силу общности интересов, схожего круга, и, таким образом, недосказанность восполняется некоторым внутренним пониманием контекста.

Хемингуэй и другие приверженцы минимализма в литературе, в том числе и Карвер, выстраивают текст таким образом, что смысл не имеет непосредственного словесного выражения. Свой принцип письма Хемингуэй называет «принципом айсберга» – прием, при котором мысли автора и переживания героев скрыты в подтексте. В соответствии с этим принципом читатель видит лишь «верхушку айсберга», в то время как большой пласт внутренних переживаний и мотивов остается скрытым.

Для Хемингуэя было не свойственно поучать читателя, потому он не вкладывал собственные умозаключения в слова героев. Избавляя текст от авторского комментария, Хемингуэй хотел мак-

симально приблизить читателя к персонажу, вовлечь в процесс осмысления и чуткого восприятия деталей и подтекста. В этом случае читатель подключает собственное воображение и может уловить тончайшие смыслы рассказа – происходящее в произведении усваивается как часть собственного опыта, а писатель в этом случае является только посредником [3, с. 23].

Для создания подтекста Хемингуэй пользуется различными художественными средствами, функционирующими на различных уровнях текста. Сюжетно его рассказы, несмотря на внешнюю бессобытийность, отличаются чрезвычайной концентрацией, конфликт в рассказе может быть в высшей степени обострен и зачастую связан с сильными внутренними переживаниями героев, внутренней борьбой. Композиционно рассказы Хемингуэя производят впечатление незавершенных, его текстам присущ открытый финал. Заменяя рассказ о событиях их показом, писатель заставляет забыть о том, что перед нами художественный текст. Речевому строю его рассказов присущи такие приемы, как эмоциональная сдержанность, минимальное использование изобразительных средств; принцип построения фраз у Хемингуэя отличается «изолированностью», предшествующая фраза нередко никак не связана с последующей, повествование начинается заново» [4, с. 2]. Именно по этому пути пошел и Карвер, в полной мере осознавая то влияние, которое на него оказал его великий предшественник [5, с. 23].

Рассмотрим, каким образом вышеозначенные принципы проявились в способах создания подтекста в диалогах рассказов Хемингуэя и Карвера.

Одним из основных способов введения подтекста в диалог для Хемингуэя было использование повтора. Например, в рассказе «Боец» (1925) автор создает угрожающую атмосферу, не прибегая к описанию мыслей и эмоций главного персонажа – Ника, который в лесу сталкивается с бывшим чемпионом по боксу Эдом и его приятелем Багсом.

В начале беседы Эд не высказывает никаких прямых угроз мальчику. По мере развития его грубоватая манера речи, откровенность в отношении изуродованного в боях лица, а также признание собственного сумасшествия вводят в рассказ мотив насилия и социального изгнания. Ощущение угрозы на время гасит третий персонаж – афроамериканец Багс. В разговоре восемь раз упоминается «сумасшествие» ‘crazy’. Создается своего рода звуковой рисунок, превращающийся в навязчивый мотив, который усиливает напряженность ситуации и в конечном счете

объясняет неадекватное поведение бывшего боксера [6, с. 201–202]. Эд предупреждает мальчика, что он и его друг не в порядке. Ник простодушно отвечает, что сам еще никогда не сходил с ума, в ответ Багс предполагает, что жизнь еще преподнесет ему такую возможность: «*“He says he's never been crazy, Bugs,” Ad said. “He's got a lot coming to him,” the negro said*» [7, с. 132].

Повторяя слово «сумасшедший» («crazy») в разных контекстах, Хемингуэй наделяет его многозначностью и невозможностью однозначной трактовки. Так, в рассказе «Боец» повторы используются автором для выстраивания внутренних связей между персонажами и создания атмосферы нарастающей угрозы.

Карвер также использует повторы в качестве средства психологической характеристики и создания атмосферы, с одной стороны, а с другой стороны – чтобы ввести в текст дополнительные смыслы. В рассказе «Что не танцует?» (1976) из сборника рассказов «О чем мы говорим, когда говорим о любви» (1981) повторы использованы, чтобы показать настойчивость молодой девушки и разнонаправленность желаний в паре молодых людей. Постоянное повторение девушкой своих требований становится основным средством создания психологического рисунка ее образа – она получает желаемое от окружающих, будь то трижды повторенная просьба о поцелуе или же попытка получить скидку от владельца мебели, разложенной на улице. Большая часть реплик в рассказе отданы именно ей: она принимает решения, настаивает на своем в споре с более взрослым мужчиной и своим парнем.

Девушка не только настойчива и уверена в себе, она также способна на сострадание. В этом случае Карвер также использует повторы в ее речи, чтобы раскрыть новые аспекты истории. В начале рассказа девушка видит разложенную на улице мебель и делится наблюдением с молодым человеком: «*And, besides, they must be desperate or something*» [8, с. 225]. Как бы закольцовывая свое предположение о случившемся, в конце рассказа она говорит владельцу мебели: «*You must be desperate or something*» [Там же, с. 227]. Читатель так и не узнает, чем вызваны страдания хозяина дома. Очевидно, ощущение одиночества и безысходности вызвано уходом супруги. Все предметы в доме напоминают ему о счастливом прошлом, его неспособность примириться с отчаянием и выражается как в попытке перенести всю мебель из дома на улицу, так и в обращении к алкоголю. Ее слова «*You must be desperate or something*» приобретают другое звучание после того, как автор дает понять, что произошло в этом доме. Если в начале рассказа девушка про-

износит ее в качестве предположения, то в конце она убеждена, что мужчина глубоко несчастен. Этот повтор многократно усиливает впечатление от ночной встречи как для девушки, так и для читателя.

Здесь на помощь Карверу приходит зеркальная конструкция, обыгрываемая с разных сторон. Во-первых, это зеркальное отражение пространства: мебель, очутившаяся на переднем дворе, становится отражением «нормального» жилища. У мужчины был дом в традиционном понимании, но теперь, после того, что произошло в его жизни, он создает пространство-дублер, игнорируя взгляды соседей. Во-вторых, пара, появившаяся на лужайке, тоже кажется «отзеркаленной» во времени молодой парой прежних хозяев, полной надежд – супругов, которые 15–20 лет назад обустраивали вместе дом и были счастливы. Создавая подобную параллель, автор подчеркивает, насколько тяжело главному герою наблюдать за молодой парой: *«He looked at them as they sat at the table. In the lamplight, there was something about their faces. It was nice or it was nasty»* [Там же, с. 226].

Создание некоторой зеркальности внешнего и внутреннего ландшафтов присуще и рассказам Хемингуэя. Например, в рассказе «Что-то кончилось» Хемингуэй дает описание окрестностей Хортонс-Бей, городка при лесопильном заводе. На протяжении трех абзацев Хемингуэй описывает упадок населенного пункта, вводя следующий ряд: *«there were no more logs to make lumber», «carried away», «was removable taken out», «stood deserted»* [7, с. 105–106]. Ряд глаголов, используемых Хемингуэем, создают ощущение заброшенности, упадка и становятся введением к рассказу, который повествует о завершении отношений в паре. Здесь содержание и весь художественный строй как бы расшифровывают название «The End of Something».

Когда Ника и Марджори видят развалины завода, девушка говорит, что белые камни на берегу – это «наши развалины», оба героя еще помнят, как десять лет назад на их месте стоял завод. Эта небольшая деталь позволяет читателю сделать вывод, что персонажи знакомы друг с другом давно, выросли здесь, наблюдая постепенное угасание городка. В это же время сам пейзаж, как и слова «наши развалины», символически предвосхищают конец отношений героев.

Повторы в рассказах Хемингуэя и Карвера используются для усиления эмоционального воздействия на читателя, создания необходимой автору атмосферы, кроме того, они могут добавить новую грань к пониманию персонажей, сюжета и темы рассказов.

Еще одним элементом реализации подтекста становится молчание. Безмолвие героев в интерпретации М. М. Бахтина является «проблематизирующим фактором, порождающим вопросы» [9, с. 117]. Молчание одного из участников беседы провоцирует состояние невоплощенности, неуслышанности и нарушает структуру разговора. Возникшая в тексте тишина заставляет остановиться и обратиться к предшествующему диалогу.

В рассказе Хемингуэя «Боец» ярко выраженная смена тональности и переход от разговора к молчанию присутствуют в двух сценах, которые можно считать ключевыми. В первом случае это момент, когда Эд молча ест сэндвич с ветчиной и яйцом после того, как Багс запрещает Нику передать бывшему бойцу нож. Напряженное молчание постепенно перетекает в агрессивную реакцию Эда. Он не получил, того, что хотел. Это усиливается повторенным несколько раз словом «сумасшедший», давая читателю возможность ощутить, как в Эде нарастает агрессия. Он готов начать драку из-за того, что у большинства людей могло вызвать лишь раздражение или словесную перепалку. Его неконтролируемая агрессия является результатом неудач с женщиной и последовавший за этим тюремный срок – всего того, что и довело его до сумасшествия.

Второй эпизод, где диалог прерывается молчанием – это реакция Ника на поведение Эда. Он ошеломлен тем потоком словесной агрессии и угрозы, которая исходит от бывшего чемпиона. Мальчик никогда ранее не сталкивался с подобным, он впервые встретил людей за пределами родного городка. Он не может противостоять Эду ни морально, ни физически. Он не может и не хочет ему ответить, и молча смотрит на разъяренного Эда, постепенно отступая назад.

Хемингуэй прибегает к фигуре молчания, преследуя разные цели. В первом случае – показать нарастающую агрессию внутри Эда, его неадекватное состояние, во втором эпизоде – чтобы передать оцепенение неопытного Ника, впервые столкнувшегося с прямой агрессией.

Для Карвера использование молчания также становится способом создать ощущение неопределенности и надвигающейся угрозы. Обратимся к ранее цитируемому рассказу «Что не танцует?», в котором молодая пара сталкивается с одиноким мужчиной. Спустя некоторое время главная героиня рассказа пытается вербализировать свой опыт, ей хочется поделиться с друзьями тем, что произошло: покупка мебели глубокой ночью у незнакомца, танцы на лужайке на глазах у соседей. Но это лишь поверхностное отображение событий, ей хочется самой разо-

браться, что произошло на самом деле, – что-то невидимое глазу, что несет в себе более глубокий смысл. Возможно, под водой прячется другая часть айсберга – ощущение страха, стоящее за жизнями молодой пары, которая также не может быть уверена в стабильности своих отношений.

Молчание здесь помогает раскрыть нерешительный характер молодого человека. В момент, когда пара забирается на чужую кровать, стоящую на лужайке, девушка делает намек на то, что неплохо было бы заняться любовью. Реакция молодого человека неопределенная, он нервно хихикает, автоматически включает и выключает лампу на прикроватной тумбочке, избегает прямого ответа, молчит. Автор показывает динамику отношений в паре, которая страдает от эмоциональной дистанции, в этой и следующей сценах молодой человек отказывается от физической близости (поцелуй, объятия, совместный танец или секс) с девушкой.

Другой пример использования молчания для раскрытия напряжения во взаимоотношениях персонажей можно увидеть в рассказе Карвера «Сигналы» (1976). В честь дня рождения супруги Кэролайн Уэйн бронирует столик во французском ресторане. Напряжение в общении, разнонаправленность их желаний как в выборе блюд, так и в выборе тем для разговора указывает на наличие конфликта. На протяжении всего ужина Кэролайн и Уэйн настроены враждебно по отношению друг к другу. Автор пытается выразить это напряжение через введение недоговоренности, пауз или молчания. Так, когда Уэйн пытается завязать разговор, женщина либо отказывается отвечать на вопросы, либо требует замолчать. Кэролайн ощущает угрозу от того, что Уэйн может затронуть тему, которую ей не хотелось бы обсуждать. В попытке избежать этого, она старается сфокусироваться на еде, обсуждении обстановки.

Также благодаря введенной Карвером фразы «*She finished everything on her plate*» [8, с. 169], что отсылает нас к устойчивому выражению «*enough on my plate*», обозначающему «*достаточно забот*» / «*мне хватает забот*» / «*хватит проблем*», автор дает читателю понять, что Кэролайн устала от взаимного недопонимания. Она использует молчание и уклонение от неприятных ей тем, чтобы пресечь любые попытки супруга выяснить отношения.

Любопытной деталью становится отказ женщины от выбора десерта. Десерт как метафора приятного продолжения вечера не состоится. За ужином не последует ничего привычного для свидания – прогулки, совместного возвращения

домой. Вместо этого они оба встают и покидают ресторан [10, с. 16].

Таким образом, для обоих авторов молчание или пауза в рассказе может выполнять ряд функций. Помимо создания эмоционального напряжения, молчание само по себе может нести определенную информацию: например, когда герой молчит после заданного вопроса. Кроме того, молчание в рассказе, как мы увидели на примере рассказов Карвера, используется для психологической характеристики персонажа.

Обратимся к фигуре недоговоренности в диалогической речи для создания подтекста. В вышеупомянутом рассказе Карвера «Сигналы» супруги испытывают проблемы в общении: с одной стороны, это Кэролайн, которая старается молчанием, паузами, сменой темы избежать неудобного вопроса, с другой – Уэйн, который хочет выяснить отношения. Однако и его речь полна неясности, так как многие его фразы обрываются на середине. Он боится завершить фразу, так как это раскроет истинную причину проблемы их взаимоотношений, чего он опасается.

Из следующего диалога мы не просто узнаем, что Кэролайн ушла от Уэйна, автор также создает напряжение оборванностью фразы, которая является кульминационной в развитии их конфликта. Но у главного героя нет силы для того, чтобы завершить ее.

«“It's good to get out now and then. I'll make more of an effort, if you want me to.”

“She reached for celery. That's up to you.”

“That's not true! It's not me who's...who's...”

“Who's what?” she said.

“I don't care what you do, ” he said, dropping his eyes.» [8, с. 169].

Этот небольшой отрывок показывает, что мужчина винит в проблемах пары супругу, которая сделала что-то такое, что привело к разладу. Возможно, она изменила ему, как можно заключить из последних слов мужчины. Уэйн, задетый ее поступком, не желает знать, чем она занимается сейчас, вне их отношений. Он несколько раз пытается уязвить женщину своим показным безразличием, при этом продолжая настаивать на серьезном разговоре об их будущем.

Схожее использование недоговоренности для создания конфликта присутствует также в рассказе Хемингуэя «Перемены» (1931), который полностью состоит из диалога. Если в других историях присутствует действие, смена обстановки, то в этом тексте персонажи остаются на одном месте и ограничены рамками настоящего времени. Тем не менее автор предоставляет достаточно информации, чтобы читатель мог рекон-

струировать предшествующие разговору события.

В рассказе «Перемены» главная тема спора остается за пределами диалога, она как бы витает в воздухе, так как мы узнаем об однополой сексуальной связи девушки только из косвенных намеков. Фил – главный герой новеллы – негативно высказывается об «опыте», который предстоит девушке. Он называет это «позором» и «извращением». В конце он все же смиряется с новым свиданием девушки, но просит ее вернуться после и все ему рассказать. Это свидетельствует о нездоровом характере взаимоотношений между молодым человеком и девушкой.

Фил с трудом принимает ситуацию, автор подчеркивает это в том числе использованием пауз и молчания героя, который дает себе время для размышления. Однако центральной становится недосказанная фраза «*If it was a man*» [7, с. 398]. У читателя возникает ощущение, что за конфликтом в паре стоит что-то большее, что могло бы раскрыться в будущем, однако автор оставляет эту информацию за рамками повествования. Читатель так и не узнает, что было бы в случае, если бы на месте нового возлюбленного был мужчина: смягчило бы это или усилило страдание Фила.

Таким образом, оба автора используют недоговоренность не только для поддержания напряжения, но и для создания интриги в рассказе, которая заставляет читателя додумывать то, что произошло на самом деле между героями рассказа.

В заключение хочется сказать, что новаторский диалог, созданный Хемингуэем в первой половине XX в., отразился в творчестве многих не только зарубежных прозаиков, но и драматургов. Он наделил диалог дополнительными функциями, увеличил его смысловую нагрузку, позволив диалогу стать основным двигателем сюжета, а созданная им за счет использования приемов подтекста атмосфера усиливала его эмоциональное воздействие.

Разнообразные формы использования подтекста – вот основной урок, который Карвер, как и многие другие американские писатели его поколения, извлек из творчества Хемингуэя, о чем он и сам неоднократно говорил [8, с. 730]. Карвер не только продолжил в своих рассказах работать с отдельными элементами подтекста – паузами, молчанием, недоговоренностями, повторами, но и ввел ряд новых авторских. Используя и развивая многие приемы, введенные в литературу Хемингуэем, Карвер наполнил их совершенно другим содержанием. Хотя при анализе художественных средств, используемых обоими писате-

лями, мы сосредоточились в основном на их сходстве, нельзя еще раз не сказать об их различиях. Хемингуэй часто описывает экстремальные ситуации – войну, корриду, бокс, охоту, где герои изображаются в момент наивысшего напряжения. Карвер же создает мир повседневности, где люди застревают без возможности выбраться. Его произведения лишены героики, присущей прозе Хемингуэя. В отличие от хемингуэевских, мужчины Карвера, как правило, слабы и беспомощны, а женщины зачастую оказываются выносливее и сильнее. Такие сходные приемы приводят писателей к различным, а иногда и противоположным результатам.

Список источников

1. Saltzman A. Understanding Raymond Carver. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press. 190 p.
2. Шаламов В. Т. Собрание сочинений: в 6 т. + т. 7, доп. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. 528 с.
3. Дорофеева Л. Н. А. П. Чехов и Э. Хемингуэй // Традиции и новаторство в современной зарубежной литературе. Иркутск, 1976. 568 с.
4. Щёчина Е. О. «Поэтика айсберга»: стилистические особенности малой прозы А.Р. Чехова, Э. Хемингуэя и Дж. Д. Сэлинджера // Вестник магистратуры. 2014. № 6-1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-aysberga-stilisticheskie-osobennosti-maloy-prozy-a-p-chehova-e-hemingueya-i-dzh-d-selindzhera> (дата обращения: 10.08.2023).
5. Robert Paul Lamb. Art matters: Hemingway, craft, and the creation of the modern short story, Baton Rouge: Louisiana State University Press. 2010. 306 p.
6. Лелис Е. И. Роль звуковых повторов в формировании подтекстовых смыслов прозаического текста // Многоязычие в образовательном пространстве. 2012. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-zvukovyh-povtorov-v-formirovanii-podtekstovyh-smyslov-prozaicheskogo-teksta> (дата обращения: 20.07.2023).
7. Hemingway E. The short stories of Ernest Hemingway, New York: Scribner, 1966. 516 p.
8. Carver R. Collected stories. New York: Library of America, 2009. 1046 p.
9. Молчание в диалоге – диалог в молчании // Мова і культура. Вип. 1. Т. 1: Філософія мови та культури. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2000. С. 116–120.
10. Heltzel E. Empty calories: food as sign in the works of Raymond Carver // A Thesis submitted to the faculty of San Francisco State University, 2018. 83 p.

References

1. Saltzman, A. *Understanding Raymond Carver*. 190 p. Columbia, S. C., University of South Carolina Press. (In English)

2. Shalamov, V. (2013). *Sobranie sochinenii: v 6 t. + t. 7, dop.* [Collected Works: In 6 volumes + 7, sup.]. 528 p. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek. (In Russian)
3. Dorofeeva, L. N. (1976). *A. P. Chekhov i E. Kheminguei* [Anton Chekhov and E. Hemingway]. Traditsii i novatorstvo v sovremennoi zarubezhnoi literature. 568 p. Irkutsk. (In Russian)
4. Shchetchina, E. O. (2014). “Poetikaaisberga”: stilisticheskie osobennosti maloi prozy A. P. Chekhova, E. Khemingueya i Dzh. D. Selindzhera [“Iceberg Poetics”: Stylistic Features of Short Prose by A. P. Chekhov, E. Hemingway and J. D. Salinger]. Vestnik magistratury. No. 6-1 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-aysberga-stilisticheskie-osobennosti-maloy-prozy-a-p-chehova-e-hemingueya-i-dzh-d-selindzhera> (accessed: 10.08.2023). (In Russian)
5. Robert Paul Lamb. (2010). *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*. 306 p. Baton Rouge, Louisiana State University Press. (In English)
6. Lelis, E. I. (2012). *Rol' zvukovykh povtorov v formirovanii podtekstov i smyslov prozaicheskogo teksta* [The Role of Sound Repetitions in the Formation of Subtextual Meanings of Prose Text]. Mnogoyazychie v obrazovatel'nom prostranstve. No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-zvukovykh-povtorov-v-formirovanii-podtekstovykh-smyslov-prozaicheskogo-teksta> (accessed: 20.07.2023). (In Russian)
7. Hemingway, E. (1966). *The Short Stories of Ernest Hemingway*. 516 p. New York, Scribner. (In English)
8. Carver, R. (2009). *Collected Stories*. 1046 p. New York, Library of America. (In English)
9. *Molchanie v dialoge – dialog v molchanii* (2000) [Silence in Dialogue – Dialogue in Silence]. Mova ikul'tura. Vip. 1. T. 1: Filosofiiaazykaikul'tury. Pp. 116–120. Kiiv, Vidavnichii Dim Dmitra Burago. (In Russian)
10. Heltzel, E. (2018). *Empty Calories: Food as Sign in the Works of Raymond Carver*. A Thesis submitted to the faculty of San Francisco State University, 83 p. (In English)

The article was submitted on 21.12.2023

Поступила в редакцию 21.12.2023

Харрасова Эльвира Альфредовна,
преподаватель,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
EAKharrasova@kpfu.ru

Kharrasova Elvira Alfredovna,
Assistant Professor,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
EAKharrasova@kpfu.ru