

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н. А. ДОБРΟЛЮБОВА»

ЛЯПИН Иван Викторович

**ЖАНРОВЫЙ КАНОН НОВЕЛЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЙМОНДА
КАРВЕРА**

Специальность 5.9.2. – Литература народов мира (Литература США)

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор М.К. Бронич

Нижний Новгород – 2023

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КАНОН НОВЕЛЛИСТИКИ И ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА	17
1.1 Жанровые истоки новеллы	17
1.2 Становление американской новеллы	28
1.3 Американская новелла в XX веке	44
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РЕЙМОНДА КАРВЕРА	56
2.1 Принципы минимализма и «грязного реализма» в рассказах Р. Карвера	56
2.2 Комическое начало в творчестве Р. Карвера	68
2.3 Комплекс семейно-бытовых мотивов как поэтологическая доминанта прозы Карвера	77
ГЛАВА 3. НОВЕЛЛИСТИКА Р. КАРВЕРА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА	90
3.1 Традиции А.П. Чехова и Э. Хемингуэя в рассказах Р. Карвера	90
3.2 Образы чудаков в новеллистике Р. Карвера	110
3.3 Особенности циклизации прозы Карвера	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	143
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	148

ВВЕДЕНИЕ

Новелла, являясь важнейшим из малых повествовательных жанров, представляет необычайный интерес для исследователей. Классическая форма новеллы, сложившаяся в эпоху Возрождения, на протяжении веков претерпевает многочисленные структурные изменения, то существенно отклоняясь от оригинальных образцов, то вновь сближаясь с ними, тем самым способствуя расширению границ жанрового канона.

Возникшая в XV в. с целью развеселить читателя, повествуя о различных казусах, чаще всего любовного характера, с течением времени новелла становилась более «серьёзной», менялась тематика и тональность текстов, усложнялись нарративные принципы и сюжетное построение. «Неслыханное происшествие» в XX в. сменилось повествованием о неважных, странных, иногда смешных историях из повседневной жизни и быта простого человека.

Несмотря на чрезвычайно богатый накопленный материал по историко-литературному процессу формирования жанра, попытка сформулировать единое исчерпывающее определение новеллы чаще всего сводится к перечислению характерных жанровых признаков, таких как краткость, однособытийность, структурная строгость и интенсивность, центростремительность сюжета, отсутствие описательности, концентрация различных ассоциаций и символов, преобладание действия и др. Внутренняя связная совокупность перечисленных признаков, не принадлежащих исключительно к новелле, характерна для этого жанра.

М. А. Петровский в «Морфологии новеллы» (1926) и Б. М. Эйхенбаум в работе «О. Генри и теория новеллы» (1925) в качестве основного и характерного признака для новеллистического жанра выделяют единство действия. Объясняя принцип единства восприятия новеллы, М. А. Петровский проводит сравнение со стрельбой из лука:

«Внимание должно быть захвачено и напряжено, как тетива натянутого лука. Но должна быть рука, которая натягивает тетиву, и должна быть цель, в которую попадает стрела. Только тогда акт напряжения получает свой смысл и оправдание»¹.

Особенность композиции новеллы, по мнению автора, заключается в её сюжетности, состоящей из следующих компонентов новеллистической структуры: зачин, *Vorgeschichte* (сюжетный пролог), *Geshichte* (единое событие), *Nachgeschichte* (сюжетный эпилог), концовка. Проанализировав новеллы Дж. Боккаччо, Г. Мопассана и А. П. Чехова, учёный приходит к выводу, что даже в самых изощрённых по технике образцах усматриваются те же структурные признаки, которые прослеживаются в перфоменоме новеллы Боккаччо. Однако, говоря об «исчисляемости» основных компонентов новеллы, автор подчёркивает, что «разнообразие их комбинаций и художественных функций неисчерпаемо, как сама жизнь»².

Представители формальной школы особенно интересовались проблемой завершённости литературного произведения. Признаком первостепенной важности для формалистов становилась «замкнутость» новеллистического сюжета. Так, Б. В. Томашевский отмечал, что «основным признаком новеллы как жанра является его твёрдая концовка»³. Сопоставляя новеллу с романом, Б. Эйхенбаум приходит к выводу о специфике финала новеллы. Автор утверждает, что в отличие от концовки романа, для которого характерно ослабление сюжетной напряженности, в новелле финал выполняет концентрирующую и усилительную функцию. Конец новеллы зачастую совпадает с вершиной сюжета, с целью создания эффекта неожиданной развязки. Так метафорически описывает структуру новеллы Б. Эйхенбаум:

«По самому своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу. Как метательный снаряд, брошенный с аэроплана, она должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку»⁴.

¹ Петровский М.А. Морфология новеллы. Петровский М. А. Морфология новеллы. — *Ars poetica*. М., 1927. С. 5.

² Там же. С. 29.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тamarченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. — М.: Аспект Пресс, 1999.—334с. С. 193.

⁴ Эйхенбаум Б.О. Генри и теория новеллы // Звезда. — 1925. — № 6 (12). — С. 292.

Искусство рассказчика формалисты видели в том, чтобы заключительный компонент композиции вонзался острием точно в цель. Для обозначения остроты заключительного эффекта используется понятие *pointe* («пуант»). По определению Н. Д. Тамарченко, «пуант» в современном литературоведении понимается, как «перемена точки зрения субъекта изображения и речи (рассказчика, героя) на исходную сюжетную ситуацию; она, как правило, связана с событием, которое выглядит новым и неожиданным, поскольку явно противоречит логике всего предшествующего сюжетного развертывания»⁵.

Новеллистическое повествование подразумевает наличие такого пункта в сюжете, в котором сойдутся все сюжетные нити, который осветит всю новеллу мгновенным, всё озаряющим светом и придаст повествованию характер законченности. Важно уточнить, что развязка художественного произведения может быть неполной или вовсе опускаться. В таком случае, умолчание выполняет важную композиционную функцию, заключая в себе сюжетный смысл рассказа. М. А. Петровский отмечает, что «недоговоренность развязки не есть незаконченность рассказа, ибо законченность рассказа определяется его изложением и композицией, а не законченностью жизненного какого-то содержания, всегда фиктивного в художественном произведении»⁶.

В отличие от больших эпических жанров, новелла не претендует на универсальность, а изображает отдельные случаи и частные конфликты, фрагменты картины мира, предполагающие наличие многих других фрагментов. С этой особенностью связана тенденция объединения отдельных новелл, зачастую трактующих похожие ситуации с разных сторон, в циклы. Вступая в отношения внутри цикла, новеллы дополняют или, напротив, контрастируют друг с другом, становясь элементами более целостной картины мира.

Важной проблемой в отечественном и мировом литературоведении является дифференциация жанров малой прозы. Ряд учёных в теоретических работах, затрагивая проблему классификации жанров, склонны трактовать понятия

⁵ Н.Д.Тамарченко. Пуант. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008

⁶ Петровский М.А. Морфология новеллы. Петровский М. А. Морфология новеллы.— *Ars poetica*. М., 1927. С. 15.

«новелла» и «рассказ» как синонимичные или тождественные. Например, Б. Томашевский проводит знак равенства между рассказом и новеллой, заявляя, что «повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма – новелла (в русской терминологии – «рассказ») и большая форма – роман»⁷. В. П. Скобелев использует данные понятия как взаимозаменяемые: «Рассказ (новелла) представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом»⁸. Е. М. Мелетинский выделяет некоторые отличия рассказа от новеллы, отмечая, что рассказ отличается от новеллы «главным образом меньшей мерой жанровой структурированности, большей экстенсивностью», но не считает данные отличия принципиальными⁹.

Традиционно новелла, в отличие от рассказа или повести, относится к каноническим жанрам, которым свойственны устойчивые и твёрдые жанровые признаки¹⁰. Согласно определению А. Ф. Лосева, канон – это «совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для всех художественных произведений данного рода»¹¹. В то же время, как для канонических, так и для неканонических жанров применима идея «памяти жанра», сформулированная М. М. Бахтиным, суть которой сводится к тому, что «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра»¹². В. Е. Хализев отмечает, что в постромантические эпохи «жанровые структуры стали податливыми и гибкими,

⁷ Томашевский Б. В Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

⁸ Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С.59

⁹ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 5

¹⁰ Тмарченко Н. Д. Пуант. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 387

¹¹ Лосев А.Ф. Канон // Философская энциклопедия: В 5 т. — Т. 2. — С. 418 — 419.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. — С. 142.

утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы»¹³.

Заслуживает внимания также точка зрения Н. Ф. Ржевской, выраженная в предисловии к сборнику «Современная французская новелла» (1981). Автор отмечает, что новелла, как ни один другой жанр, «сохранила и донесла до наших дней ряд жанровых признаков, присущих ей искони и оставшихся неизменными, несмотря на прихоти литературной моды». Предметом новеллы всегда является единичное — один, но очень важный, решающий, возможно, кульминационный эпизод. Специфика новеллистического жанра продиктована ограниченным кругом изображаемых явлений и неизменно характеризуется сжатостью, лаконичностью характеристик и экспрессивностью деталей¹⁴.

В англоязычном литературоведении для обозначения малого прозаического произведения также существует несколько определений, среди которых особого внимания заслуживают понятия *tale*, *short story* и *novella*. В современном американском словаре литературных терминов “A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory” понятия “*tale*” и “*short story*” расцениваются как взаимозаменяемые, а *novella* определяется как “*a long short story*” или “*a short novel*”¹⁵, что противоречит принятому в отечественном литературоведении определению новеллы как малому прозаическому жанру, сопоставимому по объему с рассказом¹⁶. Канадский литературный критик Нортроп Фрай относит понятие “*tale*” к традиции романтической прозы, отмечая аллегоричность нарратива и утверждая, что персонажи в ней являются «стилизованными фигурами, которые становятся психологическими архетипами», в то время как “*short story*”, по мнению автора, имеет дело с настоящими людьми, героями, у которых есть личность, и работа писателя является «имитацией реально существующего мира»¹⁷. Иными словами, в современном литературоведении термин *tale* обозначает романтическую новеллу,

¹³ Хализев, В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 2004. С. 347.

¹⁴ Современная французская новелла: перевод с французского / [сост. Т. Ворсанова; предисл. Н. Ржевской]. - Москва: Прогресс, 1981. С. 3

¹⁵ Cuddon, J. A. (John Anthony), 1928-1996. A dictionary of literary terms and literary theory / J.A. Cuddon. — 5th ed. P. 480

¹⁶ Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - Москва: Сов. энцикл., 1987.

¹⁷ Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, Princeton University Press 1957. pp. 304-306, 308

а термин *short story* служит для обозначения реалистического произведения малой прозы. И. К. Кудрявцева справедливо замечает сильную генетическую связь определения *tale* с устным повествованием и значением «рассказанной истории», часто употребляемым в XIX в. в отношении «произведений сказового плана юмористов Юго-Запада США и писателей «местного колорита»¹⁸.

В настоящей работе под новеллой понимается произведение малого прозаического жанра, характеризующееся отсутствием описательности, композиционной строгостью и единством действия, сводящее жизненный материал в фокус одного события и производящее сильный эмоциональный эффект. Понятия «рассказ» и «новелла» в настоящей диссертации понимаются как синонимичные.

Исключительное место жанр малой прозы занимает в американской литературной традиции. Изначально повествуя о забавных, необычных или фантастических событиях, к концу XIX в. новелла всё больше сосредотачивает внимание на повседневной реальности, перенося центр тяжести в сферу внутренних переживаний. В XX в. новелла продолжает стилистически обогащаться и трансформироваться, во многом основываясь на философии и эстетике модернизма, а затем — постмодернизма. В числе наиболее примечательных писателей новой волны американской литературы, которая возникла в конце 70-х годов XX в. и способствовала возрождению интереса к малой прозе в США неизменно звучит имя Реймонда Карвера¹⁹.

Реймонд Карвер (Raymond Carver, 1938-1988) — американский писатель и поэт, автор сборников рассказов «Прошу тебя, замолчи!» (*Will You Please Be Quiet, Please?*, 1976), «О чём мы говорим, когда говорим о любви» (*What We Talk About When We Talk About Love*, 1981), «Собор» (*Cathedral*, 1983), а также отдельных рассказов и эссе, лауреат литературной стипендии Штрауса (1983), премии Левинсон журнала «Поэтри» (1985), премии О. Генри (1987), номинант на Американскую национальную премию (1977), Пулитцеровскую премию и Национальную премию клуба литературных критиков (1983). Писатель Стивен

¹⁸ Кудрявцева И. К. Жанрово-стилевое своеобразие малой прозы писателей Юга США 1930–1980-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Белорусский гос. ун-т. Минск, 2014. 133 с. С. 23

¹⁹ Зверев А.М. Тридцать пять штрихов к портрету Америки. Современная американская новелла. М.: Радуга, 1989. С.5

Кинг в статье для The New York Times называет Карвера «самым влиятельным американским новеллистом второй половины XX в.»²⁰.

Первой книгой, сделавшей имя писателя известным, стал сборник рассказов «Прошу тебя, замолчи!», героями которого стали зачастую безработные, поставленные в тупик мужчины и женщины, прогуливающие школу дети, находящиеся на грани развода мужа и жёны, озадаченные тем, что произошло с их жизнью, и неуверенные в том, что ожидает их в будущем. Комментируя истории, вошедшие в сборник, Джеффри Вулф отмечает выверенность формы, отсутствие какой-либо приукрашенности и направленность «в сторону от всего, что могло бы ввести в заблуждение». По его мнению, таинственные эллиптические сюжеты рассказов Карвера, в которых «незнакомцы вторгаются в жизни друг друга с абсурдными испытаниями», сближают его произведения с прозой Франца Кафки²¹. Высоко оценил сборник писатель Леонард Гарднер, находя «рассказы о тихих предательствах» одновременно «замечательными» и «опустошительными»²².

Основные художественные принципы Карвера оставались неизменными на протяжении всей его жизни. Критерии хорошего рассказа, которым Карвер неизменно следовал, были сформулированы им в эссе “On Writing” (1981). Во-первых, предельная точность. В своих эссе писатель неоднократно приводит цитату из рассказа И. Бабея «Гюи де Мопассан»: «Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя». Карвер, для которого точность языка имеет первостепенное значение, справедливо замечает, что слова – это всё, что есть у писателя, «и лучше бы они были правильными, со знаками препинания в нужных местах, чтобы они могли наилучшим образом выразить то, что должны были выразить»²³.

²⁰ King S. Raymond Carver's Life and Stories. The New York Times. Nov. 19, 2009. <https://www.nytimes.com/2009/11/22/books/review/King-t.html?pagewanted=all>

²¹ Wolff G. Will You Please Be Quiet, Please? The New York Times. March 7, 1976. <https://www.nytimes.com/1976/03/07/archives/will-you-please-be-quiet-please.html>

²² Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 284.

²³ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P.743

Вершиной творчества писателя принято считать сборник «Собор» (Cathedral, 1983), состоящий из двенадцати рассказов, описывающих повседневную жизнь американцев рабочего класса, так называемых «синих воротничков», страдающих от алкогольной зависимости, одиночества и непонимания. Российскому читателю творчество Карвера знакомо не так хорошо, как творчество его современников, таких как Джон Апдайк, Филип Рот или Сол Беллоу. Однако на родине Реймонд Карвер по праву считается выдающимся мастером короткого рассказа и одним из самых значительных со времён Хемингуэя продолжателей этого особого для англоязычной литературы жанра. Необычный стиль изложения, исключая эмоциональность и замысловатость форм, лаконичный и простой язык, которым персонажи пытаются говорить о житейских проблемах, привлекает внимание читателей и исследователей по сей день.

Научный интерес к творчеству Р. Карвера доказывает большое число диссертационных сочинений, исследующих художественный мир писателя. Грегори П. Лэйнсбери подробно проанализировал особенности хронотопа писателя в своей работе 1988 года «Карверовский хронотоп: контекстуализируя Реймонда Карвера» (англ. The Carver Chronotope: Contextualising Raymond Carver). Учёный приходит к выводу, что Карвер создал «эпопею эры упадка», в которой воплощает мрачное настроение Америки семидесятых годов²⁴. В историко-культурном контексте изучает прозу Р. Карвера Ванесса Холл в работе «Вас бы на моё место: культурная география Америки Реймонда Карвера» (англ. "Put yourself in my shoes": The cultural geography of Raymond Carver's America, 2006)²⁵. Множество работ посвящено анализу новеллистики Карвера с эстетических позиций минимализма, среди которых диссертации Филипа Дж. Грини (2006)²⁶ и Александра Карен (2007)²⁷.

Поэтике Р. Карвера посвящена монография²⁸ израильской исследовательницы Айялы Амир (2010), в которой она подробно анализирует ключевые

²⁴ Lainsbury G.P. The Carver Chronotope: Contextualising Raymond Carver. M.A., The University of Calgary, 1988. P. 18.

²⁵ Hall V. A. "Put yourself in my shoes": The cultural geography of Raymond Carver's America. 2006.

²⁶ Greaney Ph. J. Less is More: American Short Story Minimalism in Ernest Hemingway, Raymond Carver and Frederick Barthelme. PhD thesis. The Open University. 2006.

²⁷ Karen A. Minimalism in Twentieth-Century American Writing. University College London. 2007.

²⁸ Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Ayala. - Lexington Books, 2010. - 197 p.

характеристики прозы писателя, выделяя особенности карверовского диалога, изображения событий, деталей и героев. Неоценимый вклад в изучение художественного мира Карвера внесли Артур Бетеа²⁹, Кирк Нессет³⁰, Рэндольф Раньон³¹ и Артур Зальцман³², последовательно проанализировавшие рассказы писателя разных периодов и выделившие ключевые темы и мотивы в его творчестве. Сравнительный анализ новеллистики Карвера с произведениями малой прозы А. П. Чехова, Дж. Джойса, Э. Хемингуэя, Ф. О'Коннор проводится в монографии Керри МакСвини³³, ключевым понятием для которой является метафора «мимолётного впечатления» (*glimpse*). Отдельно стоит отметить биографические труды Вильяма Стала³⁴ и Кэрол Скленички³⁵, благодаря которым есть возможность проследить некоторые параллели между жизнью и творчеством Карвера.

В отечественном литературоведении творческое наследие Р. Карвера изучено крайне мало. А. М. Зверев, один из ведущих специалистов в области литературы США, является автором предисловия к сборнику рассказов Карвера «Собор», вышедшему на русском языке в 1987 году, а также упоминает писателя в предисловии к сборнику «Современная американская новелла» (1989), отмечая, что в его творчестве «постоянно ощутима ностальгия по надёжной духовной опоре»³⁶. По мнению литературоведа, ключевым понятием для творчества Карвера является «эрозия», «духовный процесс, в наши дни охвативший американское общество и принявший характер многообразный, а нередко непредсказуемый»³⁷. В послесловии к другому сборнику рассказов писателя на русском языке «Если спросишь, где я» (2007), Н. Рейнгольд отмечает экзистенциальность прозы Карвера. По её наблюдению, произведения американского автора описывают

²⁹ Bethea A.F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver* (1st ed.). Routledge. 2001. 340 p.

³⁰ Nessel, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio University Press, 1995. 131 p.

³¹ Runyon R.P. *Reading Raymond Carver*. Syracuse UP, 1992. 252 p.

³² Saltzman A.M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia: South Carolina UP, 1988. 197 p.

³³ McSweeney K. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia: University of South Carolina Press, 2007.

³⁴ Stull, William L. and Maureen Carroll. *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*. Santa Barbara: Capra Press, 1993.

³⁵ Sklenicka C. *Raymond Carver: A Writer's Life*. New York: Scribner, 2009. 616 p.

³⁶ Современная американская новелла. 70—80-е годы: Сборник. Пер. с англ. / Составл. и предисл. А. Зверева. — М.: Радуга, 1989. — 560 с.

³⁷ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987 г. 160 с.

моменты хрупкого равновесия «между возможностью удержаться на краю и невозможностью жить дальше»³⁸. Имя Р. Карвера упоминается в предисловии М. Бородиной к сборнику американских рассказов «Трудно быть хорошим» (1990) и в ряде научных статей, посвящённых современной американской новелле³⁹. Также заслуживает внимания научная статья Е. М. Бутениной, в которой автор проводит сравнительный анализ прозы Карвера и Чехова, выявляя общие проблемы и диалогические переключки в рассказах писателей⁴⁰.

Объём исследований, посвященных Р. Карверу в отечественном литературоведении в сравнении с количеством работ, анализирующих творчество писателя за рубежом, наглядно демонстрирует тот факт, что в России персоналия Р. Карвера, виднейшего представителя современной новеллистики, по большей части, остаётся за пределами научных интересов учёных. В связи с этим представляется необходимым провести исследование творчества Р. Карвера в контексте жанрового канона.

Актуальность настоящего исследования обусловлена проблемой изменчивости жанрового канона новеллы в мировой литературе. Творчество Реймонда Карвера, малоизученное в России, но являющееся чрезвычайно популярным направлением исследований в США и в мире, наглядно демонстрирует ключевые модификации, произошедшие с новеллой, и представляет богатейший материал для осмысления эволюции жанра.

Новизна диссертации состоит в том, что в отечественном литературоведении впервые предпринимается попытка комплексного изучения новеллистики Реймонда Карвера с опорой на предшествующую жанровую традицию.

³⁸ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007.

³⁹ Трудно быть хорошим. Новейшие американские рассказы. Составитель: М. Бородина. М., Молодая гвардия. 1990; Соколова И. В., Шишкова И. А. Герой современной американской новеллистики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-sovremennoy-amerikanskoy-novellistiki> (дата обращения: 11.06.2022); Соколова И. В. Американский рассказ XXI века // Наука и школа. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-rasskaz-xxi-veka> (дата обращения: 11.06.2022); Шаблюкова Н. П. Жанровые и стилистические особенности современного американского рассказа // Вестник КГУ. 2007. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-i-stilisticheskie-osobennosti-sovremennogo-amerikanskogo-rasskaza> (дата обращения: 11.06.2022); Спачиль О. В. Майлер Уилкинсон - новое имя в североамериканской чеховиане // Новый филологический вестник. 2022. №1 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mayler-uilkinson-novoe-imya-v-severoamerikanskoy-chehoviane> (дата обращения: 11.06.2022).

⁴⁰ Бутенина Е. М. Реймонд Карвер – «Американский Чехов» // Новый филологический вестник. 2018. №4 (47). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reymond-karver-amerikanskiy-chehov> (дата обращения: 11.06.2020).

Цель данного исследования — выявить своеобразие малой прозы Реймонда Карвера в рамках новеллистического канона.

Поставленная цель обуславливает следующие **задачи** исследования:

- ❖ проследить этапы формирования и развития жанрового канона новеллы в Европе и США, определить национальную специфику американской новеллы;
- ❖ проследить трансформации жанра в XX в., определить причины этих изменений, выделить характерные особенности тематики и поэтики американской новеллы этого периода;
- ❖ изучить творчество Реймонда Карвера в контексте американской литературы 1970-80-х гг.;
- ❖ выделить черты минимализма и грязного реализма в новеллистике Реймонда Карвера;
- ❖ проанализировать своеобразие комического начала в творчестве писателя в контексте литературной традиции;
- ❖ выявить особенности рецепции творчества Э. Хемингуэя и А. П. Чехова в новеллистике Реймонда Карвера;
- ❖ проанализировать особенности художественной циклизации прозы Реймонда Карвера;
- ❖ определить поэтологическую доминанту прозы Реймонда Карвера.

Объектом исследования является прозаическое творчество Реймонда Карвера.

Предмет исследования — новеллистика Реймонда Карвера в контексте жанрового канона новеллы.

Материалом исследования послужили сборники рассказов “Will You Please Be Quiet, Please?” (1976) / «Прошу тебя, замолчи!», “What We Talk About When We Talk About Love” (1981)/ «О чём мы говорим, когда говорим о любви», “Cathedral” (1983) / «Собор», сборник избранных рассказов “Where I’m Calling From” (1988) / «Если спросишь, где я», неотредактированные произведения автора,

опубликованные в сборнике “Beginners”, и отдельные рассказы, не вошедшие ни в один сборник.

Теоретико-методологической базой диссертационного исследования послужили работы отечественных учёных в области теории литературы (М. М. Бахтина, С. С. Аверинцева, Д. С. Лихачева, В. Б. Шкловского, Б. В. Томашевского, В. Е. Хализева), работы отечественных и зарубежных учёных в области изучения малой прозы (Е. М. Мелетинского, Б. М. Эйхенбаума, М. А. Петровского, Н. Д. Тамарченко, В. П. Скобелева, Э. Ф. Малышевой, М. Скофилда, А. Хантера, Р. Малера, Ф. Л. Пати, Ф. Ингрэма, К. Максвини). Исследование базируется на трудах отечественных учёных в области американистики (А. М. Зверева, П. В. Балдицына, Я. Н. Засурского, М. В. Тлостановой, М. М. Кореневой, Б. А. Гиленсона, А. И. Старцева, Ю. В. Ковалёва) и работах зарубежных исследователей, посвященных творчеству Реймонда Карвера (К. Нессета, А. Бетеа, А. Амир, К. Скленички, Р. П. Руньона, Б. Адельмана, М. Шенетьер и др.).

Диссертационное исследование выполнено на основе комплексного подхода с использованием культурно-исторического, сравнительно-исторического и биографического методов, а также интертекстуального анализа.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в уточнении жанровых характеристик новеллы и системном описании новеллистики Реймонда Карвера, что способствует углублению понимания литературных тенденций во второй половине XX века в США. Анализ комического в творчестве Р. Карвера позволяет расширить представления о характере американского юмора. Предпринятая попытка определения способа художественной циклизации в творчестве писателя может стать важной частью исследований о специфике циклизации новеллистических циклов XX века.

Практическая ценность исследования определяется возможностью использования его результатов в разработке и чтении курсов по зарубежной литературе и специальных курсов по проблемам литературы США XX века.

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Проза Реймонда Карвера по стилю письма и тематике изображаемых явлений относится к направлениям минимализма и грязного реализма.
2. Поэтологической доминантой новеллистики Реймонда Карвера является комплекс семейно-бытовых мотивов, раскрывающих панораму семейного неблагополучия в современном американском обществе.
3. В рассказах Реймонда Карвера юмор, который строится по принципу несоответствия или обманутого ожидания, становится одним из важнейших средств построения художественного мира писателя и выполняет терапевтическую функцию.
4. Творческая рецепция ключевых тем, приёмов и стилевых особенностей А. П. Чехова и Э. Хемингуэя является важным этапом в становлении художественного своеобразия Реймонда Карвера, который адаптирует импрессионистический взгляд Чехова и репортёрский язык Хемингуэя под собственную интонацию, а также существенно расширяет возможности использования подтекста.
5. Изображая в своих рассказах растерянных, запутавшихся героев, совершающих нелепые поступки, которые являются отражением психологических травм, Р. Карвер является прямым продолжателем Ш. Андерсона и дополняет галерею американских чудаков.
6. Новеллистические циклы Реймонда Карвера созданы в традициях модернизма и объединяются благодаря тематическому единству, системе повторяющихся мотивов, схожей типологии персонажей и единому стилю повествования. Связующими элементами цикла также становятся заглавие и обрамляющие эпизоды сборника.
7. Канон новеллы в творчестве Реймонда Карвера модифицируется, но сохраняет жанрообразующие признаки как классической новеллы XIX века, так и модернистской новеллы XX века.

Структура диссертации: диссертационное исследование включает введение, три главы, заключение и библиографический список, насчитывающий 244 наименования.

Апробация результатов исследования. Содержание диссертационного исследования было представлено в докладах, прочитанных на конференциях: VIII межвузовской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы языкознания» (СПбГУ, 2019); XXXII Пуришевских чтениях «Поэтика комического в мировой литературе. К 550-летию со дня рождения Эразма Роттердамского» (МПГУ, 2020); XXXII Международной научной конференции «Скребневские чтения» (НГЛУ, 2020); Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 2021), XXVI Нижегородской сессии молодых учёных (гуманитарные науки) (НГЛУ, 2021).

ГЛАВА 1. КАНОН НОВЕЛЛИСТИКИ И ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

1.1 Жанровые истоки новеллы

Несмотря на высокую меру структурированности и сюжетную строгость, теоретическое осмысление новеллы на протяжении долгого времени остается предметом оживленной полемики специалистов. Во многом это происходит потому, что новелла представлена в виде разнообразных вариантов, обусловленных культурно-историческими различиями.

Принято считать, что классическая форма новеллы возникла в XIV веке в Италии. Однако слово *nouvelle* встречается во французском языке как определение начиная с XII века. Об этом пишет Поль Зюмтор в «Опыте построения средневековой поэтики», добавляя, что в субстантивированной форме слово *nova* возникает в окситанском языке XIII века «для обозначения рассказа, созданного на каком-либо заново обработанном материале. Отсюда – итальянская *novella*, вернувшаяся около 1400 года во Францию»⁴¹.

В окситанском слове *nova* содержится важная для предварительного определения новеллы идея об оригинальности восприятия:

«При том, что изложенные темы имеют традиционную (фольклорную, или “литературную” и “ученую”) основу, существует определенный повествовательный дискурс, который воспринимается как оригинальный – в противоположность либо своим предшественникам (народной сказке или латинскому анекдоту) либо прочим повествовательным дискурсам»⁴².

Новелла как определенный жанр повествовательного художественного творчества складывается из множества смежных жанров, таких как анекдот, басня, пример, сказка, легенда, фаблио, хроники, рыцарские романы, а также устные народные предания. Одним из важнейших истоков новеллы является анекдот, усиливающий жанровую специфику новеллы и концентрирующий в себе её

⁴¹ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. С. 406.

⁴² Там же.

ключевые элементы. При этом, по мнению Е.А. Мелетинского, от анекдота новеллу отличают две важные характеристики: «во-первых, большая степень нарративного развертывания и выход за пределы анекдотической ситуации, во-вторых, возможность иного, не комического, а, например, трагического или сентиментального колорита без всяких анекдотических парадоксов»⁴³.

Если говорить о соотношении новеллы и сказки, то в первую очередь стоит отметить, что, несмотря на наличие фантастического элемента, сказочные сюжеты, как правило, повествуют о типическом и ритуальном событии в жизни героя, в то время как новелла изначально ориентирована на необычайное и исключительное. “Биографизм” сказки скорее приближает сказку к роману (особенно рыцарскому), чем к новелле, действительно ориентированной на «воспроизведение удивительного случая на “пути” героя»⁴⁴.

Образцом классической новеллы принято считать «Декамерон» Дж. Боккаччо (1313-1375). Для новелл, входящих в этот сборник, специфична установка на ближайшее историческое прошлое, оправдывающее понимание «новеллы» как «новости». По наблюдению Е.М. Мелетинского, классическим произведение Джованни Боккаччо делает ряд нюансов, существенных для дальнейшего развития жанра:

- 1) Переход малой повествовательной формы из низшего регистра в средний за счёт взаимодействия и синтеза различных повествовательных жанров и риторической стилистической обработки;
- 2) интериоризация и драматизация новеллистического конфликта;
- 3) преодоление «ситуативности»;
- 4) полная нарративизация комического ядра традиционных анекдотов;
- 5) освобождение от «примерности» и «казусности»⁴⁵.

Большое влияние на развитие жанра новеллы оказала новая гуманистическая идеология эпохи Возрождения, пробудившая интерес к индивидуальной личности и допускающая противоречивость человеческой природы. Гуманизм открыл

⁴³ Е. М. Мелетинский. Историческая поэтика новеллы - М.: Наука, 1990. С. 5.

⁴⁴ Там же. С. 6.

⁴⁵ Там же. С. 75.

возможность более широкого взгляда на мир, оказав тем самым немалое влияние на процесс жанровой эволюции новеллы и формирование её классической формы.

Для классической новеллы эпохи Возрождения характерно проявление индивидуальности персонажей, их личных чувств и прихотей. Вследствие этого происходит почти полный отказ от легендарных и сказочно-чудесных мотивов, которые переплавляются в жанровом синтезе, знаменующем формирование классических форм новеллы. Так, сюжеты легенд нередко подвергаются пародийному снижению, «примеры» лишаются откровенного дидактизма, а в рыцарский роман вносится реабилитированная чувственность. Характерным параметром новеллы является черта, возникшая еще на фольклорной стадии формирования жанра, а именно своеобразная диалогичность действия – почти всегда взаимодействие происходит между двумя персонажами. Однако, в отличие от фольклорной и средневековой традиции, в новелле Возрождения отсутствует деление на активных и пассивных, умных и глупых персонажей. Резкость этих полюсов постепенно смягчается и размывается.

Английская новелла формируется как новый и самостоятельный жанр в творчестве Джеффри Чосера (1340-1400). В отличие от новелл Боккаччо, в «Кентерберийских рассказах» Чосера более детально описаны внешность и характеры героев. Кроме того, произведения английского автора отличаются более искусной композицией, в конце повествования зачастую принимающей неожиданный поворот, что по наблюдению О. В. Лебедевой, «соответствует технике пуантизма как отличительной жанровой черты новеллы»⁴⁶.

Параллельно развивается и французская литературная традиция. Первым сборником французских новелл считается книга «Сто новых новелл», датированная периодом между 1256 и 1467 гг. Созданная под влиянием перевода на французский язык «Декамерона», книга состоит из коротких историй, написанных с целью развеселить читателя. Как подчёркивает Э.Ф. Малышева, истории построены на двух нарративных принципах фаблю, «а именно на

⁴⁶ Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности. автореф. дис. докт. фил. наук — Великий Новгород, 2017. С.12.

краткости экспозиции и на стремительности в развёртывании сюжета»⁴⁷. При этом повествование носит устный характер и не отступает от основной сюжетной линии, так как всё в тексте нацелено на сообщение главного.

В дальнейшем традиция французской новеллы продолжается в творчестве М. Наваррской и Б. Деперье, широко использующих местные предания, устную хронику и «происшествия, которые совершаются за порогом»⁴⁸. Однако если «Новые забавы» Деперье представляют галерею глупцов и наполнены раблезианским юмором, то в новеллах Маргариты Наваррской юмор почти полностью отсутствует, зато намечается интерес к человеческой психологии. В новеллах М. Наваррской появляются неожиданные «серьезные» финалы и усложняется фабула, отходя от сюжетной клишированности, тем самым приоткрывая романную перспективу.

В XVII веке разница между романом и новеллой становится ещё менее существенной, что ярче всего отражается в терминологии. Роман нового типа (англ. novel) противопоставляется рыцарскому или псевдогероическому (англ. romance). Новелла этого периода «является побочным продуктом»⁴⁹, приобретая характер фрагмента или конспекта романа. Наиболее ярко новый тип «романической новеллы» представлен в творчестве М. Сервантеса как автора «Назидательных новелл» (1613). Помимо расширения тематического диапазона новеллы и переосмысления традиционного сюжета, новеллу Сервантеса отличает от итальянской новеллы появление нескольких ядерных эпизодов и поворотов в кульминации. В новелле Сервантеса интрига, как правило, движется крупными событиями-превращениями, повествование часто начинается с центрального эпизода фабулы (*in medias res*), что позволяет сохранять новеллистическую напряжённость действия.

Важнейшую роль в развитии и теоретическом осмыслении жанра новеллы сыграли немецкие писатели. Первое определение новеллы как «неслыханного события» было сформулировано И.Ф. Гёте в разговорах с И.П. Эккерманом в 1827

⁴⁷ Малышева Э.Ф. Об эволюции французской новеллы. ПГУ: Университетские чтения. 2009. С. 1.

⁴⁸ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 122.

⁴⁹ Там же. С. 136.

году. При этом еще в 1795 году в своих «Разговорах немецких беженцев» Гёте устами героев делает ряд замечаний об эстетической природе новеллы. Суть идей Гёте сводится к тому, что новелле обязательно присущ элемент новизны, событие берется из частной жизни, а в рассказе должен быть «остроумный поворот». Говоря о новизне новеллы, писатель отмечает, что жанровые признаки новеллы образуют миф, который регулярно обновляется, что дает возможность «встретить давних знакомцев в новом обличье»⁵⁰. Сюжет новелл Гёте, как правило, заимствован, что связано с традиционализмом и многозначностью новеллы. Новизна же проявляется в мастерстве рассказчика.

Идеи Гёте оказали огромное влияние на дальнейшее теоретическое осмысление новеллы. Ф. Шлегель отмечал важность формы новеллы и роли рассказчика: «Новелла есть анекдот, незнакомая еще история, которая интересна только сама по себе..., которая дает основание для иронии при самом появлении на свет. Так как она должна заинтересовать, то должна иметь такую форму, которая содержит в себе и обещает замечательные или привлекательные моменты. Искусство рассказчика должно подняться на более высокую ступень»⁵¹.

Л. Тик развивает теорию Шлегеля, говоря о специфической композиции новеллы и поворотном пункте: «Этот поворот, этот пункт, где рассказ разворачивается совершенно неожиданно и, тем не менее, естественно, в соответствии с характером и обстоятельствами, сильнее запечатлевается в фантазии читателя, когда предмет рассказа, даже чудесный, может при других обстоятельствах опять стать повседневным»⁵².

Автором классической структуры немецкой новеллы является Г. фон Клейст. В большинстве новелл писатель соблюдает классическую структуру новеллы, строя повествование вокруг одного происшествия. При этом невероятность в его произведениях не воспринимается как фантастика, а исключительность события оттеняется за счёт создания правдоподобного фона посредством указания

⁵⁰ Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Худ. лит., 1978. Т. 6. С. 138.

⁵¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 420.

⁵² Литературная энциклопедия: в 11 т. / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. — М.: Изд-во Коммунистической академии, 1934. — Т. 8. С. 114.

различных бытовых подробностей, времени и места. Центральное происшествие новеллы приобретает масштаб и внутреннюю глубину, становясь частью катастрофического события, оказывающего влияние на судьбы многих людей и переворачивающих духовный мир героев. Катастрофические ситуации создают чувство тревоги и наличия иррациональных сил, что является характерным атрибутом романтизма.

Дальнейшие трансформации новеллы, порождаемые романтическим мировосприятием, иллюстрирует творчество Э.Т.А. Гофмана. Неотъемлемыми чертами его метода является гротеск и сочетание фантастики с юмором. Несмотря на то, что многие его произведения решительно выходят за рамки новеллы, Гофман оставил в наследие классические образцы жанра фантастической новеллы или новеллы-сказки. Однако, в ряде произведений Гофмана («Дож и Догаресса», «Мадемуазель де Скюдери») на первый план выходит не собственно фантастическое, а скорее некоторые психические состояния, создающие таинственную готически-демоническую эстетику. Таким образом «“удивительное” отчасти переходит из сферы чистой фантастики в область психических феноменов (именно эта линия будет впоследствии продолжена Эдгаром По)»⁵³. В его новеллах фантастика может служить как метафорой отчуждения в действительной жизни, так и объяснением для страшных тайн в сознании людей.

В эпоху романтизма в Германии жанр новеллы находится в процессе активного формирования и трансформации. Сравнивая новеллистические произведения Гёте с новеллами Клейста и Гофмана, нельзя не обнаружить, насколько реальное развитие жанра отдаляется от предложенных образцов и формул. Структурные изменения новеллы касаются как субъекта повествования (персонаж выступает в роли рассказчика), так и композиции: «последовательное изложение сменяется композиционной “инверсией”, в связи с чем возникает “зияние”, “тайна” и пробуждается “детективный” интерес»⁵⁴.

⁵³ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 180.

⁵⁴ Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск; Изд-во Иркут, ун-та, — 1987. С. 25.

Немецкие романтики заметно обогатили новеллу, раскрыв внутренние возможности этого жанра, одновременно с этим создав благоприятные условия для нарушения строгих жанровых границ. Это представляется весьма логичным, поскольку настоящие мастера всегда так или иначе нарушают предшествующие традиции. Несмотря на многочисленные новации, в произведениях немецких романтиков сохранялись ключевые жанрообразующие признаки новеллы, такие как сюжетность, сосредоточенность вокруг центрального эпизода, представление содержания как цепи событий, ведущей к развязке, наличие момента, резко нарушающего ход повествования и бросающего новый свет на происходящее, присутствие лейтмотивов и символов.

Романтическая новелла, возникшая в Германии, оказала существенное влияние на развитие жанра в других странах. В частности, интерпретация немецкого романтизма и противопоставление ему местной романтики и местных героев характерно для американской новеллы.

В дальнейшем полемика о сущности жанра новеллы продолжилась. Ф. Шпильгаген уделял особое внимание характеру персонажей новеллы исходя из поэтики романа воспитания, получившего распространение в литературе немецкого Просвещения. В отличие от того, как характер героя в романе раскрывается по мере его становления, характеры героев новеллы представляются Ф. Шпильгагену «готовыми», представленными в одном интересном конфликте, раскрывающем их «чистую природу»⁵⁵.

В середине XIX века в Германии активно развивается бидермейерская новелла, сюжеты которой черпаются из частной жизни бюргерства. Культурный контекст эпохи и запрос читателей среднего класса знаменуют переход новеллистического повествования в сферу реальной жизни, где доминирующим становится «быт как воплощение реальности»⁵⁶. В контексте немецкой литературы раннего реализма заслуживает внимания так называемая «соколиная теория» П. Хейзе о значении

⁵⁵ Юнович М. Новелла // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 8. — М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. — Стб. 114—129.

⁵⁶ Иванова Е.Р. Модернизация жанра новеллы в литературе немецкого бидермейера // Историческая поэтика жанра: сб. докл. Всерос. научн. конф. Биробиджан, 2006. С. 76-77.

ключевого образа-силуэта. Анализируя новеллу Дж. Боккаччо о соколе, автор приходит к заключению, что для новеллы обязательным является единство действия, резкость ситуации и четкость обрисовки конфликта. В то же время, по мнению писателя, в каждой новелле должен присутствовать свой «сокол», то есть образ какой-либо детали или вещи, меняющей ход действия. По мнению И. В. Ващенко, «соколиная теория П. Хейзе позволила писателю преодолеть романтические тенденции жанра новеллы»⁵⁷, а выразительность детали стала одной из отличительных черт реалистической новеллы.

Чрезвычайно важное значение для развития английской новеллы в XIX веке имел английский нравоописательный очерк. Как отмечает Н. И. Еремкина, «стратегия жанрового самоопределения новеллы в начале столетия складывалась под знаком синтеза структурных элементов, относящихся к различным жанровым формам»⁵⁸. Произведения малой прозы, представляющие собой симбиоз очерковых и новеллистических черт ярко представлены в творчестве Ч. Диккенса («Очерки Боза») и У. Теккерея («Книга снобов»). Писатели с репортёрской точностью выбирают конкретную точку, «это может быть или топонимическая реалья, или конкретная вещь, или конкретный человек – и дальше начинают развивать эту реальность в соответствии со своей фантазией»⁵⁹. В подобных произведениях нередко прослеживается переход к новеллистической структуре, где автор «достигает традиционного новеллистического эффекта полной завершенности и исчерпанности сюжета»⁶⁰.

Примечательно, что если в Англии происходит смешение черт новеллы и очерка, то во Франции новелла приобретает характеристики устного общения, сближаясь тем самым со сказкой. Пытаясь создать ощущение слушания истории у читателя, рассказчик прерывает историю и обращается к слушателям, чтобы спросить их мнения или взять в свидетели. Подчеркивая установку текста на устную форму

⁵⁷ Ващенко И. В. Теория новеллы в творчестве Пауля Хейзе // Вестник ВятГУ. 2010. №2-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-novelly-v-tvorchestve-paulya-heyze> (дата обращения: 19.12.2021)

⁵⁸ Еремкина Н.И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие / Н.И. Еремкина // Теория и практика общественного развития: научный журнал. 2010. № 4. URL: <http://www.teoria-practica.ru/vipusk-4-2010>

⁵⁹ Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности. — Великий Новгород., 2017. С. 96.

⁶⁰ Лебедева О. В. Синтез новеллы и очерка как одно из направлений развития английского малого жанра в XIX столетии // Международный научно-исследовательский журнал. №8 (50). Часть 5. Екатеринбург: ИП Соколова М. В., 2016h. С. 117 – 118.

общения, некоторые новеллисты стали использовать вместо термина «nouvelle» (новелла) термин «conte» (сказка), происходящий от глагола *conter* (рассказывать).

Истинным образцом жанра новеллы в XIX веке единогласно признается французская новелла, представленная в творчестве Ги де Мопассана (1850-1893). Действие его новелл разворачивается на будничном фоне и сводится к одному происшествию, которое нельзя назвать событием большого масштаба. В то же время, незначительные события зачастую оказываются внутренне важными. По мнению А. А. Корниенко, «все нити в повествовании завязаны и тянутся к главному – кульминационному моменту развязки – высшей точке напряжения в тексте, которая включает в себе весь интерес и весь его смысл»⁶¹. Рассуждая о структуре новелл Мопассана, Е. М. Евнина приходит к выводу о том, что им свойственно «кольцевое построение, играющее роль рамки для последующего “рассказа в рассказе”, и открывающееся лирическим зачином»⁶². Замыкается повествование возвращением к этому же зачину, но уже наполненному эмоциями и размышлениями, вызванными только что выслушанной историей.

На рубеже XIX и XX веков ряд авторов стремятся продолжить традиции классической новеллы, адаптировав их к новому содержанию. Акцент делается на раскрытие внутреннего мира героев и передачу их психологии, но в то же время новелла обладает «увлекательным сюжетом и непременным нравственным уроком, скрытым за внешней занимательностью»⁶³. Сохраняются атрибуты классической новеллы, такие как экспозиция, динамическое развитие сюжета и неожиданный финал. Подобные новеллы представлены в творчестве У. С. Моэма, К. Дойла, Дж. Голсуорси, Т. Гарди и др. По наблюдению Е. Н. Бобриковой, принцип связности и линейности текста объясняется тем, что в основе языка новеллы лежит «модель мира, согласно которой мир мыслится в традиционных логических

⁶¹ Корниенко, А.А. Современная французская новелла в поисках новых форм [Текст]: монография / А.А. Корниенко. – Петрозаводск: ПГЛУ, 2000. – С. 83-97

⁶² Евнина, Е.М. Мопассан и его рассказы [Текст] / Е.М. Евнина // Guy de Maupassant. Contes et nouvelles choisis. - М.: Прогресс, 1976. – С. 9-10

⁶³ Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности. — Великий Новгород, 2017. С. 148.

причинно-следственных связях и художественная логика опирается на традицию всей предшествующей XX веку литературы»⁶⁴.

Однако, примерно в это же время создается новая модель новеллистического текста, в которой переосмысливаются предшествующие традиции. Прежде всего, изменения в жанровой структуре новеллы обуславливаются переоценкой человеческой личности и, как следствие, психологизацией и субъективизацией литературного процесса.

В новелле модернизма переосмысливается время, становясь психологической категорией. Действительность распадается на фрагменты и упорядочивается только сознанием героя. С фрагментарностью связан возникающий в литературном языке новеллы принцип монтажа, при помощи которого «соединяются фрагменты действительности, чередуются планы изображаемого, выбираются значимые детали, пространственные ракурсы и т.д.»⁶⁵.

В язык новеллы активно входят принципы и приемы смежных видов искусств – кинематографа, театра, живописи и музыки – что позволяет говорить о феномене интермедиальности, т.е. особом типе «внутритекстовых взаимосвязей в словесном произведении, основанного на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств»⁶⁶.

Среди наиболее выдающихся новеллистов-преобразователей жанра безусловно стоит отметить имена Дж. Джойса, В. Вульф и К. Мэнсфилд. По мнению А. М. Гильдиной, одним из главных новшеств Дж. Джойса в области малой прозы и ключевым принципом идиостиля писателя является концепция эпифании (озарения). Внезапное обнаружение сути вещей в их целостном восприятии становится моментом катарсиса героя, изменение в сознании персонажа становится ведущим композиционным элементом произведения. Таким образом, в новелле

⁶⁴ Бобрикова Е. Н. Средства связности текста в литературе "потoka сознания" : на материале романа Джеймса Джойса "Улисс". - Ростов-на-Дону, 2008. Электронный ресурс: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta.htm>.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. Монография. СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. - С. 153.

Джойса традиционный «новеллистический поворот заменяет эпифания-озарение»⁶⁷.

В. Вульф также активно экспериментирует в области малой прозы, зачастую отрабатывая собственные теоретические концепции о прозе в целом. Главной целью новеллы писательница считает освобождение от старых условностей, хронологической последовательности и «сосредоточение на внутреннем мире человека и мире его сознания»⁶⁸. В ранних новеллах Вульф применяет технику внутреннего монолога и вербализацию воображения героев. Стремясь расширить жанровые границы новеллы, писательница привлекает выразительные возможности смежных прозаических жанров и различных видов искусств.

Раскрытие внутреннего мира человека считает одной из первостепенных задач своего творчества Кэтрин Мэнсфилд. По словам Н. А. Цветковой, в поэтике рассказов К. Мэнсфилд «особую актуальность приобретает создание лирической атмосферы»⁶⁹. Произведения К. Мэнсфилд отличаются многоплановостью восприятия и проблематики, особую роль автор придаёт на первый взгляд случайной и второстепенной детали, превращая её в поэтический символ. Именно посредством мельчайшей детали раскрывается в произведениях английской писательницы психология человека.

Таким образом, в конце XIX – начале XX века начинает складываться особый тип психологической новеллы, в которой отсутствует ярко выраженный сюжет, центр внимания переносится на малоизученные аспекты внутреннего мира человека, усиливается роль подтекста и детали, активно используются интертекстуальные и интермедийные средства, обогащающие изобразительные возможности новеллы.

⁶⁷ Гильдина А. М. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. - Челябинск, 2003. С. 85.

⁶⁸ Жуковская О.И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф. Автореф. дис. канд. фил. наук. Великий Новгород, 2008. <http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf>

⁶⁹ Цветкова Н.А. Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд. Автореф. дис. канд. фил. наук. Балашов, 2006. С. 39.

1.2 Становление американской новеллы

В силу исторических особенностей социального и культурного развития США реалистический роман, занимавший центральное место в европейской литературе XIX века, в американской литературе того же периода не получил должного развития. А. И. Старцев объясняет этот факт «запозданием духовного развития США»⁷⁰, которое порождалось неравномерным развитием капитализма, продолжающейся колонизацией страны, несформированностью социальных институтов, конфликтом системы наёмного труда и рабовладения.

Эти же условия оказались весьма подходящими для процветания американской новеллы. В отличие от романа, новелла не ставит перед собой задачи представить многообразную картину общественных связей, воссоздать историю общества или изобразить становление личности в контексте меняющихся социальных условий. Краткость и динамизм новеллы оказались более органичными для американского общества в эпоху становления нации.

Алексис де Токвиль, французский историк, рассуждает в своей книге «Демократия в Америке» (1835) о том, какая литература интересовала американскую публику в условиях социальной нестабильности, когда образованная часть населения начинала заниматься бизнесом, политикой или иной деятельностью, практически не оставляющей свободного времени:

«Им нравятся такие книги, которые легко можно приобрести, быстро прочитать и которые не требуют ученых поисков для их понимания. <...> Им, привычным к монотонной борьбе за существование в реальной жизни, необходимы сильные, повышенные эмоции, внезапные прозрения, ослепительные истины или же поразительные заблуждения... <...> Коротких произведений станет больше, чем толстых книг, остроумие будет встречаться чаще, чем эрудиция, а оригинальное воображение — чаще глубокого мышления»⁷¹. Де Токвиль с удивительной

⁷⁰ Американская новелла XIX века. Сборник в 2х т. Сост. и вступ. статья А.И. Старцева. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. С. 9.

⁷¹ Де Токвиль А. Демократия в Америке. Электронный ресурс: URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Tokville.Democracy.2.pdf>, С. 66-67

проницательностью и точностью предсказывает основные характеристики литературы (а также кино и телевидения) в условиях новой демократии.

Стоит отметить, что помимо указанных факторов к созданию литературных произведений малых форм писателей подталкивала обстановка в сфере книжного издательства. Международный закон об авторском праве позволял американским издателям дешево переиздавать книги уже именитых британских писателей, что не могло не подавлять развитие национальной литературы⁷². В результате, отдельные произведения американских авторов появлялись в периодических изданиях, положив тем самым начало «журнальной литературе», оказавшей огромное влияние на американскую литературу в целом и на становление канона новеллы в частности.

Периодические издания оказались едва ли не единственным способом привлечь читательскую аудиторию для американских авторов, стремившихся создать независимую литературную традицию. Э. А. По в одном из писем признавался, что «именно журнал, а не книга является подходящим выражением американской культуры»⁷³.

Американская новелла имеет собственную богатую традицию, восходящую прежде всего к устному рассказу, всё ещё популярному в XIX веке, и письменным “историям” (histories) правдивого или вымышленного содержания. Е. И. Благодёрова пишет о том, что “истории”, написанные в течение раннего национального периода, часто «содержали обрисовки личностей с сильным, целеустремленным характером, а также вымышленные эпизоды, предназначенные для демонстрации какой-либо добродетели»⁷⁴. Данные произведения, несмотря на недостаточную разработку тематики и стиля, а также открыто нравоучительный характер, тем не менее, заслуживают внимания как источники короткого рассказа. Одной из наиболее известных “историй”, вошедшей в культурную мифологию США, является история пастора Мейсона Уимса из цикла «Жизнь Джорджа

⁷² Levy A. The Culture and Commerce of the American Short Story. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 32–33

⁷³ Ibid, p. 6.

⁷⁴ Благодёрова Е. И. Идеино-художественное своеобразие малой прозы Н. Готорна в контексте американского романтизма: автореферат дис. ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.03. Белорусский государственный университет. - Минск, 2017. С. 2.

Вашингтона» («The Life of George Washington», 1800), в которой юный Джордж проявляет смелость и признаётся отцу, что именно он срубил вишнёвое дерево⁷⁵.

В первой половине XIX века путешественники по США упоминали весёлые истории, которые местные жители рассказывали в салунах и деревенских лавочках, в почтовых дилижансах и на пароходах. Британский литератор Эндрю Ленг отмечал эту особенность американской жизни: «По всей стране люди неустанно рассказывают друг другу истории в барах, в поездах и на пароходах, во время бесконечных американских переездов»⁷⁶.

Как отмечает А. В. Старцев, у истоков устного рассказа в Америке стоят легенды трапперов – охотников на пушных зверей – которые в свою очередь заимствовали мифологические мотивы из индейского эпоса. Легенды о великанах в обстановке эпической природы, порожденные идеями об освоении материка, являются важной частью американского фольклора на протяжении большей части XIX века⁷⁷.

На основе подобных легенд в условиях массового освоения первобытной природы начинает складываться “американский юмор”, обусловленный несоответствиями эпической обстановки и реальности. Представители городской цивилизации XIX века далеко опередили в развитии дикарей, обожествляющих природу и придающих единоборству с ней мистический характер, а потому имели склонность юмористически относиться к окружающей природе и к себе в роли сказочных великанов. Главными героями рассказов, описывающих пародийные и псевдогероические ситуации, становятся бродяги-охотники, лодочники или фермеры. Сочетание эпических черт с сатирико-бытовыми характеристиками является характерным для американского народного юмора.

Культура устного рассказа оказала огромное влияние на американскую литературу. На основе устных фольклорных сюжетов складывается юмористическая бытописательная новелла О. Б. Лонгстрита в начале 30-х годов XIX века. Более искусное выражение элементы народного творчества находят в

⁷⁵ Weems M. L. The Life of George Washington: with curious anecdotes, equally honourable to himself and exemplary to his young countrymen) [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/lifeofgeorgewashweem> (Дата обращения: 23.07.2021).

⁷⁶ Walter Blair, Native American Humour, New York, 1937. P.70-71.

⁷⁷ Американская новелла XIX века. Сборник в 2х т. Сост. и вступ. статья А.И. Старцева. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. С. 9-10.

творчестве Марка Твена, классика американской литературы, придававшего большое значение искусству рассказчика. Местный фольклор является основным материалом для романтических новелл В. Ирвинга и Н. Готорна.

Вашингтон Ирвинг (1783-1859) по праву считается основателем американской новеллистической традиции, а его сборник «Книга эскизов» (1819) – первым американским сборником коротких рассказов. В. Ирвинга критиковали за подражание стилю британских прозаиков Дж. Аддисона и О. Голдсмита, а также за то, что некоторые сюжеты для своих произведений автор заимствует из немецкого фольклора. Однако, по мнению Е.М. Мелетинского, американский опыт усвоения немецкого романтизма «сопровождался известным отталкиванием и от “немецкого”, и от “романтического” в немецком духе, его иронической интерпретацией (в которой не следует, однако, видеть переход к реализму) и попытками противопоставить немецкому романтизму американскую романтику местных преданий, своих, американских героев»⁷⁸.

Образцы новеллы, созданные В. Ирвингом, значительным образом определили дальнейшее развитие новеллы в американской литературе. Главное достоинство и ценность новелл американского писателя Ю. В. Ковалев видит в изображении рядовых граждан эпохи, картины жизни и нравов, а кроме того, «в особой авторской интонации, где ироническая насмешка над исконным корыстолюбием и эгоизмом нидерландских бюргеров, их ограниченностью, леностью ума и консерватизмом смешивается с ностальгическим сожалением о безмятежном спокойствии ушедших времен»⁷⁹.

Влияние романтической традиции и интерес к национальной истории и колориту характеризуют творчество ещё одного общепризнанного мастера американской литературы Натаниэля Готорна (1804-1864). Новелла Готорна порой трудноотделима от очерка-эссе, с характерной для этого жанра свободной комбинацией размышления, нравоописания и сюжетного повествования. В то же

⁷⁸ Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1990. С. 183.

⁷⁹ Ирвинг В. Новеллы. Предисл. Ю. В. Ковалева. - М.: Прогресс, 1982. С. 15.

время метафоричность и аллегория как главный художественный приём сближают некоторые новеллы Готорна с притчей («Опыт доктора Хейдеггера», 1837).

Важную роль в поэтике Н. Готорна играет так называемый «принцип неопределенности», характерный для литературы зрелого романтизма. Осознавая непременность идейно-эмоционального воздействия искусства, Готорн стремился пробудить сердце читателя, стимулировать его мысли и чувства, что подразумевало предоставление читателю определенной эмоционально-интеллектуальной свободы. Неопределенность в прозе Готорна обнаруживается на разных уровнях, но прежде всего в системе символов, авторских отступлениях и ремарках, а также характерах действующих лиц. Ярко этот принцип проявляется в новелле «Маскарад у генерала Гоу» (1834), события которой окутаны тайной, которая остаётся таковой до конца. Во многом созданию неопределенности способствует «скользящая» позиция рассказчика, занимающего то позицию современника описываемых событий, то смотрящего на них с позиции человека XIX века. Благодаря этому приему автора, по мнению Ю. В. Ковалева, «действительность предстает перед читателем в двойном, тройном повороте, допускающем многообразие истолкований, оценок, критериев»⁸⁰.

Несмотря на то, что Натаниель Готорн активно экспериментировал в области малой прозы, его наиболее оригинальные произведения сохраняют жанровые признаки новеллы: неслыханное происшествие, единство темы и действия, резкий поворот, который часто совершается в душе героя или в мысли повествователя. Вклад писателя в развитие американской новеллы высоко ценил Э. А. По, разработавший теорию новеллистического жанра именно на материале «Дважды рассказанных историй» (1842) Готорна.

Генеральным принципом строгой эстетической концепции Э. А. По (1809-1849) являлось единство эффекта и впечатления, ярко выраженное как в поэтических, так и в новеллистических произведениях автора. В творчестве Э. А. По американская романтическая новелла достигает вершины художественного совершенства, приобретая жанрообразующие черты и теоретическое осмысление. По мнению

⁸⁰ Ирвинг В. Новеллы. Предисл. Ю. В. Ковалева. - М.: Прогресс, 1982. С.8.

писателя, каждый компонент новеллы должен подчиняться задуманному «тотальному эффекту», следовательно, крайне важное значение имеет целеустремленность новеллы и целесообразность всех сюжетных звеньев, единство стиля и предмета:

«Во всем произведении не должно быть написано ни одного слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее разработанному плану»⁸¹.

Важным фактором также является объем произведения, рассчитанный таким образом, чтобы обеспечивать целостность читательского восприятия. По убеждению Э. По на прочтение короткого рассказа должно уходить от получаса до двух часов, так чтобы его можно было прочесть за один раз.

Кроме этого, огромное значение придаётся принципу достоверности, для достижения которого По разработал целую систему приёмов и способов. Он стремился придавать своим домыслам и фантазиям жизнеподобие, включая в повествование многообразные детали, бытовые подробности. Эту особенность отмечал Ф.М. Достоевский в предисловии к рассказам Э.А. По: «В повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно или еще никогда не случилось на свете»⁸².

Испытав сильное влияние европейского романтизма, Э. А. По создал абсолютно непохожий ни на кого, оригинальный поэтический мир. В центре его новелл, как правило, не исключительное событие, а исключительное психическое состояние героя, спровоцированное болезнью души или страхом. В ряде новелл писатель затрагивает тему извращенного желания к саморазрушению и патологической боязни самого чувства страха. В знаменитой новелле-эссе «Бес противоречия» («The Imp of the Perverse», 1845) рассказчик анализирует противоречивую склонность людей к саморазрушению и желанию совершать определенные

⁸¹ Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 31.

⁸² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. - Петроград: Лит. изд-во отд. ком. нар. просвещения, 1918. Т. XXII, с. 233.

поступки, которые они не должны совершать⁸³. Писателя интересует сама логика этого психологического феномена — иррациональные и опасные для самого человека влечения составляют сюжетную основу для ряда «психологических» новелл Э. А. По («Черный кот», «Человек толпы», «Сердце-обличитель»).

На протяжении десятилетия после смерти Э.А. По американская новелла переживает серьёзный кризис. Под влиянием вышедшего в 1847 году романа «Джейн Эйр» в США получает широкое распространение дамская проза, представленная прежде всего в творчестве Ф. Ферн (1811-1872) и Х. Э. Бичер-Стоу (1811-1896). В это же время начинает складываться американская реалистическая традиция.

Первые новеллы в духе реализма стали появляться на страницах бостонского журнала “The Atlantic Monthly”, издателем которого был Дж. Р. Лоуэлл (1819-1891). Именно Лоуэллу, по словам Ф.Л. Патти, удалось «сформировать новое литературное поколение в период его наибольшей пластичности»⁸⁴. За три с половиной года в журнале “The Atlantic Monthly” было опубликовано порядка восьмидесяти рассказов таких авторов, как Р. Хардинг, Э. Хэйл, Х. Прескотт и др., большая часть которых была написана под влиянием творчества английских писателей, в частности, Чарльза Диккенса. Сборники рассказов («Очерки «Боза», 1836, «Мадфогские записки», 1837) и романы Ч. Диккенса, в которых писатель описывает неприглядные стороны современной английской действительности, тяготы жизни простых людей, пользовались в США большой популярностью.

Становление реализма в американской литературе обуславливается рядом исторических преобразований в общественной жизни страны, таких как освоение Запада с его особым духом фронта, гражданская война, переустройство Юга, индустриализация, притоки иммигрантов и др. Ф.Л. Патти в книге «Американская литература с 1870 г.» (1915) писал: «Война пробудила Америку, разрушила местную ограниченность (sectionalism) и открыла стране её собственный облик... Главным продуктом новой эры стала форма реалистической художественной

⁸³ По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука. 1970. С. 619.

⁸⁴ Pattee F.L. The development of the American short story: a historical survey. New York, London, Harper & brothers, 1923. P. 167.

прозы»⁸⁵. В авангарде нового направления в прозе были Г. Джеймс, Д. Хауэллс, Т. Б. Олдрич – образованные молодые литераторы, хорошо знакомые с актуальными течениями в Англии, Франции и Италии.

Генри Джеймс (1843-1916) придавал огромное значение технике писательского мастерства, считая форму и содержание неразрывными составляющими произведения. Одной из главных задач обновления техники письма Джеймс видел в большей вовлеченности читателя: «В каждом романе работа поделена между писателем и читателем <...> Важнейшая задача состоит в том, чтобы добиться от читателя помощи»⁸⁶.

Теоретическая система Г. Джеймса, сложившаяся в результате долгих поисков, известна как концепция «зеркал», «точек зрения» или «светильников», призванная воссоздать объективную реальность во всём её многообразии. Принцип изображения нескольких точек зрения применяется Джеймсом в ряде новелл («Вертопрах» (1869), «Точка зрения» (1882), «Ученик» (1891)). Примечательным является то, что точка зрения персонажа, через восприятие которого передаётся происходящее часто не совпадает с точкой зрения автора, таким образом, провоцируя неоднозначность смысла, разрешить которую предлагается читателю. По мнению О. Ю. Анцыферовой, «множественность точек зрения оказывается симптомом грядущего сдвига в мышлении XX в.»⁸⁷.

Писатель изучал не только новые средства художественной выразительности, но и саму жизнь, записывая всё, что видел, «сам отстраняясь от материала, словно это была лабораторная запись»⁸⁸. Та жизнь, которую наблюдал Г. Джеймс, не состояла из драматических сцен, ведущих к кульминации, не было в ней ни тотального впечатления, ни резких поворотов. Одним словом, те принципы, которые тщательно выстраивал в своих работах Э. А. По, Г. Джеймс считал фальшивыми и неправдивыми. По его мнению, основополагающей чертой искусства является достоверность, достичь которой можно лишь путём точной характеристики,

⁸⁵ Ibid. P. 15.

⁸⁶ James H. The Complete Tales. N. Y., 1962, vol. 1, p. 21.

⁸⁷ Анцыферова О.Ю. «Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям». Иваново, 1998.

⁸⁸ Pattee F.L. The development of the American short story: a historical survey. New York, London, Harper & brothers, 1923. P. 200.

точного воспроизведения диалога, точного определения мотивов и умственных реакций.

Творчество Джеймса неразрывно связано с традициями Н. Готорна: его первые новеллы написаны в соответствии с романтическими канонами («Романтическая повесть об одном старом платье» (1860), «Де Грей» (1868)). Писателя интересуют та же этическая и психологическая проблематика, которая притягивала его предшественника. Со временем романтическая традиция претерпевает значительные изменения, уступая главенствующую роль реалистическому типу конфликта, но оставаясь на уровне иносказательности, символики и тяготения к созданию морально-психологических притч.

Новеллы Джеймса как правило описывают эпизод из жизни, в котором мужчины и женщины встречаются, переживают что-то вместе и расходятся, при этом описывается по большей мере не внешний мир, а «более глубокая, загадочная, тонкая внутренняя жизнь, удивительное приключение души»⁸⁹. Глубоко погружаясь в анализ внутренней жизни личности, Г. Джеймс стоит у истоков психологической новеллы с ослабленным сюжетом, получившей широкое распространение в литературе XX века.

Говоря о раннем реализме в американской литературе, нельзя не упомянуть писателя Брета Гарта (1836-1902), знаменитого своими новеллами из жизни золотоискателей в Калифорнии. Б. Гарт использует в своём творчестве местный американский материал, обращаясь к эпохе американской золотой лихорадки. Писатель, таким образом, имеет дело с новым, никому до него не изведанным материалом, открывая для читателей новые типы людей, пейзажи и особенности быта. К заслугам Б. Гарта необходимо отнести открытие возможностей областнической или региональной новеллы. Пейзаж и место действия становятся непосредственными участниками происходящих событий, контрастируя или действуя в согласии с ними.

Специфика жанра новеллы в творчестве Б. Гарта представлена довольно отчётливо. Сюжет построен вокруг одного главного происшествия, посредством

⁸⁹ Wright W. The Mandess of Art. Lincoln, 1962. P. 16.

которого проявляются характеры героев. Особое внимание писатель уделял моральной стороне поведения человека. По наблюдению Е. М. Мелетинского, «в большинстве новелл исключительным является именно некий нравственный подвиг, а не внешняя сторона поступка»⁹⁰.

В рассказах Гарта ярко представлены приёмы парадокса и антитезы, мир словно перевернут вверх дном. Героями в его произведениях становятся люди, которых мир считает злодеями («Случай из жизни мистера Джона Окхерста», 1966). Несоответствие репутации героев Барта благородным поступкам, которые они совершают, однако, не разрушает художественную цельность калифорнийских рассказов, поскольку писатель описывает героев и их деяния иронически, чуть насмешливо, не оставляя тем самым у читателя ощущения неестественности.

Юмористическая стилистика сочинений Брета Гарта базировалась на мощной стихии народного юмора старательской Калифорнии, где смех был психологической необходимостью, позволяющей отвлечься от невыносимой тяжести жизни. Однако, по наблюдению Ю. В. Ковалева, юмор рассказов Гарта «лишён примитивной грубости, жестокости, вульгарности, какие были характерны для жизни, быта и фольклора пионеров Дальнего Запада»⁹¹.

В шестидесятые годы XIX века в журнале The Californian, редактором которого был Брет Гарт, начинает публиковать свои произведения Марк Твен (1835-1910), ставший классиком американского юмористического рассказа.

У истоков юмора М. Твена стоит устный народный и газетный юмор, а носителем смехового элемента в рассказах становится герой-рассказчик, делающий «видимыми скрытые пружины людских поступков и противоречий»⁹². Твен заявляет, что эффект юмористического рассказа зависит не от содержания, а от того, «как он рассказывается», что включает в себя и приёмы устного повествования, и комический характер рассказчика, и смеховое видение мира в целом.

⁹⁰ Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1990. С. 225.

⁹¹ Гарт Ф.Б. Трое бродяг из Тринидада. Авторский сборник. Пред. Ковалев Ю. М.: Детская литература, 1989. С.7.

⁹² Балдицын П.В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы / П. В. Балдицын. - М.: ВК, ЗАО Изд-во ИКАР. 2004. С. 8.

Для Твена как писателя-реалиста первостепенными являются принципы достоверности, искренности и естественности, противопоставленные романтической претенциозности. Он высоко ценит умение вовремя закончить рассказ и выбрать нужное слово и утверждает необходимость «писать просто — не витиевато»⁹³. С принципами достоверности и естественности связана важная характеристика юмористической новеллы Твена — повествование от первого лица. Писатель говорит о том, что слово должно соответствовать характеру того, кто его произносит, в одной из своих записных книжек: «Речь в третьем лице отвратительна — только точное слово имеет смысл»⁹⁴.

Новеллистический сюжет М. Твена часто складывается из различных писем и информации, статьи и газетного очерка. Многие его рассказы привязаны к конкретному историческому моменту или сенсационному курьёзу, нарушая границу между литературой и жизнью — тенденция, получившая развитие в творчестве Дж. Лондона, С. Крейна и Т. Драйзера. Вся новеллистика М. Твена имеет одно общее и объединяющее качество — смеховое изображение жизни. По мнению П. В. Балдицына, это «определяет и содержание, и стиль его рассказов, сплав реализма и фантазии, единство сюжета и изящество композиции, лаконизм и выразительность языка»⁹⁵.

Анекдотические новеллы совсем иного типа ярко представлены в творчестве Амброза Бирса (1842-1914). Он так же, как М. Твен относится к поколению писателей-реалистов, но в его творчестве причудливым образом сочетаются романтическая таинственность и реалистическая точность деталей, а также достоверность в изображении душевных состояний. Интерес к теме смерти и безумия, использование ярких условных образов сближает прозу Бирса с новеллистикой Э. А. По, но как отмечает П. В. Балдицын, в отличие от фольклорного происхождения романтических рассказов По, «в произведениях Бирса чудеса вводятся иначе, в духе эпохи реализма, как зафиксированное

⁹³ Mark Twain. Report to the Buffalo Female Academy // Critical Approaches to Mark Twain's Short Stories. P. 4—5.

⁹⁴ Mark Twain. Notebooks and Journals / Ed. F. Anderson. Berkeley Univ. Cal. press, 1975. Vol. 2. P. 300.

⁹⁵ Балдицын П. В. Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М., 1987. С. 27.

свидетельство в суде или на следствии, как газетное сообщение или иной документ»⁹⁶.

Примечательна выработанная автором техника сюжетостроения, включающая в себя приёмы умолчания, поразительного совпадения и ретардации. Главное в новеллах Бирса – внутреннее переживание события, исключительный психологический казус. Писатель не стремится к всестороннему изображению человека. Герои его новелл, в сущности, представляют собой однотипные и условные фигуры, обладающие схожими чертами: благородством, храбростью и одиночеством. При этом автора привлекают глубины человеческого бессознательного, куда он пытается проникнуть за счёт кинематографических приёмов укрупнения и растянутого времени («Случай на мосту через Совиный ручей» (1890)).

В своих новеллах Амброс Бирс сочетает фантастическое с обыденным, любовь к неясному и таинственному со скрупулёзной выверенностью сюжета, неизменно производя сильное впечатление на читателя. Особенностью малой прозы А. Бирса, по мнению Ф. Л. Патти, является её суггестивность: «Многие его истории начинаются там, где заканчивается последнее предложение»⁹⁷.

К концу XIX столетия жанр рассказа продолжает набирать популярность и пользоваться высоким спросом среди читателей, что приводит к увеличению количества журналов, готовых за достойную плату публиковать произведения в малой прозе. Новое поколение писателей, среди которых Ф. Норрис, С. Крейн, Х. Гарленд, заявляет о намерении рассказать всю правду жизни, «ничего не отбирая, ничего не отрицая, ничего не презирая»⁹⁸.

Молодые репортёры и редакторы всё чаще начинают пробовать свои силы в литературе, вдохновляясь успехом Редьярда Киплинга (1865-1936), который многое позаимствовал у Б. Гарта. Как и калифорнийские рассказы Гарта, индийские новеллы английского писателя энергично и сжато рассказывают

⁹⁶ Балдицын П.В. Новеллистика Амброза Бирса. История литературы США. Литература последней трети XIX в. 1865-1900. Том IV. М.: ИМЛИ РАН. С. 571.

⁹⁷ Pattee F.L. The development of the American short story: a historical survey. New York, London, Harper & brothers, 1923. P. 305.

⁹⁸ Ibid. P. 311.

читателям о незнакомом прежде мире. Простые новеллы (“Plain tales”) Киплинга лишены какого-либо сентиментализма, романтизма или внешнего лоска; они рассказывают правду без прикрас, которая является частью личного опыта писателя, видевшего или принимающего участие в событиях, о которых он рассказывает.

Проза Р. Киплинга послужила началом нового типа новеллы, автор которой становился своего рода специальным корреспондентом, рассказывающим о событиях из их эпицентра. Манера повествования также претерпела изменения -- главными качествами становились краткость, яркость, точность сравнений. По словам Дж. Лондона, задачей писателя становилось ухватить самое важное, отсесть остальное и «рисовать эти картины словами»⁹⁹.

В американской литературе начала XX века самым ярким последователем творчества Р. Киплинга был именно Джек Лондон (1876-1916). В своих северных рассказах писатель активно использует тот запас наблюдений и впечатлений, которые он получил во время пребывания на Аляске. Новеллы Лондона отличает пристальное внимание к деталям и фактам, достижимое благодаря тому, что автор на собственном опыте приобрёл знания об экстремальных ситуациях, которые он описывает. Характерной чертой малой прозы писателя является максимальная насыщенность повествования действием и интенсивность. При этом реализм в творчестве Д. Лондона весьма самобытный, «одухотворенный романтикой, как бы поднимающий читателя над повседневностью»¹⁰⁰. В его новеллах много преувеличений и поэтизации, его персонажи представляют собой скорее супергероев, чем людей XX века. Перед лицом опасности или соблазна в характерах персонажей проявляются такие качества, как бескорыстие, самопожертвование, смелость и стойкость. Всё это вкупе с неизменным и выразительным безмолвием природы способствует мифологизации Севера.

Размышляя об особенностях новеллистической поэтики Дж. Лондона, Т. Н. Денисова формулирует её основные черты: «Каждый рассказ построен на

⁹⁹ Pattee F.L. The development of the American short story: a historical survey. New York, London, Harper & brothers, 1923. P. 340.

¹⁰⁰ Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века. США. Глава XXVII. Джек Лондон: реализм, одухотворенный романтиков. М.: Академия. 2006. С. 76.

одном конфликте. Как правило, это борьба за жизнь или за женщину. Можно даже утверждать, что конфликт в значительной мере носит архетипичный, а не личностный характер, относясь к первичным основополагающим явлениям в жизни *homo sapiens*»¹⁰¹.

Д. Лондон расширяет не только географические, но и социальные границы американского рассказа, затрагивая темы бедности и социального разделения. В его творчестве впервые появляются образы спортсменов: один из любимых персонажей писателя – боксёр – воплощение мужества и физической силы. От героев-стойков Лондона, имеющих мужество и силу духа, чтобы преодолеть серьёзные испытания, пролегает прямая дорога к героям Фолкнера и Хемингуэя.

К началу XX века относятся произведения ещё одного выдающегося писателя, признанного мастера короткого рассказа О. Генри (1862-1910). В его творчестве обретают новую жизнь традиции остросюжетной новеллы, построенной на единстве впечатления и динамике действия, с неожиданной ударной концовкой.

Новелла О. Генри безусловно развивается на основе новеллы М. Твена, близкой к анекдоту, с определяющей ролью рассказчика-юмориста, элементами иронии и литературной пародии. Образ рассказчика остаётся важнейшим художественным приёмом в новеллистике О. Генри – в нём, как правило, воплощается стихия игры, которая ведётся на уровне идеи, сюжета, персонажей, символов и деталей. О роли рассказчика в новелле О. Генри подробно пишет П.В. Балдицын: «Как правило, в речи рассказчика напрямую присутствуют ирония, пародия и эксцентрика, что наиболее заметно в рамке новеллы – в зачине или в заключении, хотя нередко его реплики сопровождают весь ход повествования»¹⁰².

В новеллах О. Генри можно обнаружить поразительное многообразие социальных типов, от квартирной хозяйки до грабителя поездов, и реальных фактов быта, политики и духовной жизни американцев на рубеже веков. Однако эта насыщенность жизненным материалом представляется в немыслимых и замысловатых сюжетах, в которых «условность нарочито подчеркнута и

¹⁰¹ Денисова Т.М. Джек Лондон // История литературы США, Т.5 М., 2009. С 343.

¹⁰² Балдицын П. В. Развитие американской новеллы. ОГенри. // История литературы США, Т.5 М., 2009. С 574.

обнажена»¹⁰³. Для сюжета новелл писателя традиционна техника двойного плана повествования, активно используются приёмы умолчания и перемещения. Особенную роль в поэтике Генри играет неожиданная, часто двойная и парадоксальная концовка, возникающая благодаря тому, что по ходу повествования скрыто или замаскировано какое-то важное обстоятельство.

Повествование О. Генри неизменно иронично, юмор играет существенную роль во всех его рассказах. Писатель прямо иронизирует над многословными описаниями и нарочито литературным стилем, пародирует известные цитаты, изобретая каламбуры и внося в слова новый смысл. Излюбленный стилистический приём автора, по мнению Б. М. Эйхенбаума, «сталкивание очень далёких, друг с другом как будто не связанных и в этом смысле неожиданных слов, понятий, предметов, чувств. Неожиданность, как пародийный приём, служит, таким образом, принципом построения самой фразы»¹⁰⁴.

В своём творчестве О. Генри продолжает традиции Э. А. По и М. Твена. Сила финального эмоционального воздействия на читателя, подчиняющая себе всё повествование, остаётся главной задачей писателя, только в отличие от страха и ужаса новелл По, О. Генри стремится вызвать у читателя смех. За кажущейся лёгкостью и несерьёзностью повествования скрывается отточенная писательская техника и строгость формы, которая неизменно приводит к достижению задуманной цели. О. Генри, по мнению П. В. Балдицына, «довёл новеллу до совершенства и одновременно подверг её комическому отрицанию, обнажив до предела её условную природу»¹⁰⁵.

На протяжении XIX века новелла становится главным жанром американской литературы, что во многом объясняется особенностями социально-экономического развития страны. На начальном этапе своего развития американская новелла отталкивается от европейской романтической новеллы, в первую очередь английской и немецкой, но в то же время опирается на собственные формы устного

¹⁰³ Балдицын П. В. Развитие американской новеллы. О.Генри. // История литературы США, Т.5 М., 2009. С. 573.

¹⁰⁴ Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. №6. Л., 1925. С. 291 - 308. [Электронный ресурс]. URL: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html (дата обращения 12.06.2020).

¹⁰⁵ Балдицын П. В. Развитие американской новеллы. О.Генри // История литературы США, Т.5 М., 2009. С. 596.

рассказа и легенд, а также письменных нравоучительных историй. Канон американской новеллы складывается путём постоянных модификаций, поскольку каждый писатель выделяет в своём творчестве те признаки жанра, которые лучше всего отражают его собственную художественную картину мира. В новеллах В. Ирвинга происходит адаптация и ироническая интерпретация европейских сюжетов на американском материале, при этом писатель стремится изобразить рядовых людей эпохи. Новелла Н. Готорна помимо притчевого характера и интереса к национальному колориту, обладает важным принципом неопределённости, благодаря которому читателю предоставляется свобода истолкования. Э. А. По развивает ключевые принципы Готорна и выводит собственную идеальную форму новеллы, базирующуюся на принципе тотального эффекта, смешении достоверности бытовой детали и фантастики, а также наличии резкого сюжетного поворота. Представитель реалистического направления Г. Джеймс, вслед за Готорном, активно экспериментирует с формой и содержанием, вовлекая в повествование читателя и создавая неоднозначность смысла, но полемизирует с По, заявляя, что в жизни, а следовательно, и в литературе, не может быть тотального эффекта, а достоверность должна достигаться прежде всего точностью характеристик и диалогов. Юмористическая стихия становится жанровой доминантой в новеллистике Б. Гарта, создающего региональный миф, и М. Твена, который опирается на бытовой рассказ и выдвигает на первый план фигуру рассказчика, в то время как рассказы А. Бирса, изображающие душевные состояния героев и сочетающие точность детали с романтической тайной, продолжают традиции Э. А. По. В творчестве писателей-натуралистов, изображающих жизнь без прикрас, также важное значение отводится точности детали, яркости и краткости. Своего рода итог развитию американской новеллы XIX в. подводит О. Генри, сочетающий в своём творчестве юмористическую стихию М. Твена со строгостью формы и двойным планом повествования Э. А. По и добавляющий финальное ударение в виде неожиданной развязки.

1.3 Американская новелла в XX веке

Второе десятилетие XX века, ознаменованное одной из самых широкомасштабных войн в истории человечества, становится периодом глобальных изменений и переоценки прежних ценностей. Прежняя остросюжетная новелла перестаёт соответствовать духу эпохи, и на смену ей приходит модернистская новелла, отражающая перемены в настроениях общества и определяющая дальнейшее развитие жанра. «“Механическая структура” с ее строгим разграничением завязки, кульминации и неожиданного конца не могла вобрать в себя тот сложный и противоречивый мир, который являли собой 20-е годы в Америке»¹⁰⁶.

Одним из первых американских новеллистов-новаторов был Шервуд Андерсон (1876-1941), выступающий против доминанты сюжета и сюрпризного сочинительства. В противовес обнаженной конструкции новеллы О. Генри, Андерсон создает неощутимую бессюжетную конструкцию, «возвращаясь на новом витке эволюционной спирали к поэтике раннеромантического эскиза»¹⁰⁷. В предисловии к книге рассказов Т. Драйзера, которую Андерсон считал программной для американской литературы, он пишет: «Кто не знает, что жизнь не состоит из рассказов с сюжетом, и, однако, традиции американского рассказа почти целиком базировались на сюжете. Человеческая природа и её странности, трагизм и комизм живой жизни — все было принесено в жертву сюжету»¹⁰⁸.

В собственных произведениях Ш. Андерсон продолжает традицию бесфабульного повествования А. П. Чехова и Дж. Джойса, перенося ключевые события и факты в подтекст. Главный интерес для Ш. Андерсона представляет раскрытие психологии героя, поэтому он активно использует популярный в европейской литературе модернизма внутренний монолог героя, теорию бессознательного З. Фрейда, а также кинематографические приемы.

¹⁰⁶ Тугушева М. П. Творчество Ринга Ларднера и некоторые черты американской новеллистики: Автореф. дис. ...канд. филолог. наук. — М, 1971. — 19 с. С.10.

¹⁰⁷ Долинин А. А. Малая форма и её великаны // Американская новелла XX века. - М.: Радуга, 1989. С. 532.

¹⁰⁸ Anderson Sh. Introduction // Dreiser Th. Free and Other Stories, New York, 1918. P. 5.

Главной задачей писателя Андерсон видит выявление необычного в будничном заурядном материале, откуда следует ключевое в эстетике Ш. Андерсона понятие гротеска. Его новеллы, по наблюдению А. С. Долинина, строятся на «резких контрастах между видимостью и сущностью, внешним и внутренним, явным и скрытым, комическим и трагическим»¹⁰⁹.

Первый и наиболее известный сборник рассказов Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо» (1919) содержит истории о странных и одиноких жителях маленького городка. Каждая новелла описывает единичное, но ничем не примечательное событие, которое тем не менее нередко символизирует кризисный или поворотный эпизод в жизни героя. По выражению Е. В. Старовойтовой, «в каждой из новелл описывался небольшой, ничем не примечательный кусочек реальности, в котором, как в сжатой пружине, заключались судьбы людей, их радость и их боль. Читатель же, в меру своего читательского и человеческого опыта, был волен раскручивать эту “пружину”. Главным “элементом” таких новелл являлась колоссальная эмоциональная напряженность, также скрытая в подтексте»¹¹⁰.

Новеллы, входящие в цикл «Уайнсбург, Огайо» могут рассматриваться как отдельные произведения, однако более полно раскрываются во взаимосвязи с другими элементами цикла. Мир героев новелл трагичен в своей обыденности, они обречены вести скучную и невыразительную жизнь в американской провинции, не надеясь когда-либо её покинуть. Андерсон находит идеальную форму для изображения подобного содержания, создавая словно роман из рассказов, случайно начатых и так же случайно законченных, сплетая их системой образов и мотивов, создающих единую атмосферу. Творчество Ш. Андерсона оказало огромное влияние на последующее развитие американской новеллы.

Среди тех писателей, кто создавал тонкую, трагичную и полную символики новеллу нового типа был, безусловно, и Ф. С. Фицджеральд (1896-1940). В его творчестве как в миниатюре прослеживаются основные пути трансформации

¹⁰⁹ Долинин А. А. Малая форма и её великаны // Американская новелла XX века. - М. : Радуга, 1989. С. 534.

¹¹⁰ Старовойтова Е. В. Американская литература. Шервуд Андерсон и новелла нового типа ("Шарики из бумаги") // Американская литература / Е. В. Старовойтова. - Саратов : Лицей, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/staroverova-amerikanskaya-literatura/shervud-anderson.htm>

американского канона новеллы. В начале своего творческого пути Фицджеральд осваивает остросюжетную новеллу в духе О. Генри. Таковы новеллы из цикла о Пэте Хобби («Несостоявшийся дубль», «Вскипятите воды побольше» и др.) и более зрелые произведения, такие как «Хрустальная чаша» или «Изверг». Однако, как замечает О. В. Мохначева, «в большинстве случаев над традиционным материалом автором надстраивалось нечто новое, что придавало малому жанру большую значимость»¹¹¹.

Писатель нередко переосмысливает план содержания после развязки, добавляет возможность двойного восприятия и ретроспективного переосмысления всего содержания. Анализируя новеллу «Изверг», М. М. Коренева приходит к выводу, что «действие приобретает в своей полной оголенности притчевый характер, что явно было новой для Фицджеральда формой»¹¹².

Ф. С. Фицджеральд изменяет привычный ход остросюжетной новеллы, смещая сюжетный центр произведения с внешнего плана действия на внутренний. Его новеллы зачастую обладают всеми формальными признаками традиционной формы (единая сюжетная линия, динамичная устремленность к кульминационному моменту – развязке, эффект неожиданности), что не мешает писателю подрывать канон изнутри, лишая произведение структурной замкнутости или единства эффекта, т.е. подчиненности второстепенных линий основной теме новеллы. За счет детального изображения психологических деталей писатель осложняет и перегружает традиционное новеллистическое действие, тем самым расширяя границы жанра.

Новеллы Фицджеральда в процессе эволюции его творчества все больше стремятся к широкому, комплексному охвату действительности, сближаясь с романом. Ю. Лидский отмечает глубинную связь между новеллами и романами Фицджеральда: «Некоторые рассказы писателя составляют как бы сжатую

¹¹¹ Мохначева О. В. Трансформация канона остросюжетной новеллы в произведениях Ф. С. Фицджеральда. Литературный процесс: традиции и новаторство (межвуз. сб. науч. тр.) - Архангельск, 1992. (С. 139-149)). С. 142.

¹¹² Коренева М. М. Предисловие к книге Френсис Скотт Фицджеральд. Избранные рассказы (на английском языке) — Moscow: Progress Publishing, 1979. С. 24.

проекцию будущего романа или поднимают темы, которым предстоит получить развитие в крупномасштабных полотнах»¹¹³.

Новелла романного типа с чрезмерной для новеллистической конструкции проблематикой, размытой композиционной линией и отсутствием финальной «логической точки» является новаторской находкой автора, значительно обогатившей жанр и повлиявшей на его дальнейшее развитие.

В это же время открывает в себе талант новеллиста уже знаменитый к тому времени писатель Т. Драйзер (1871-1945). Несмотря на то, что его новеллы являются как правило эскизами к романам, наследие автора в области малой прозы представляет немалый интерес.

Для новеллы Драйзера характерна репортерская точность изображения детали, фона и характеристики образов. Его рассказы-портреты («Галерея женщин») со всей полнотой передают внешний и внутренний облик человека, а рассказы-очерки («Краски большого города») обличают современную американскую действительность. Таким образом, автор создает панораму американской жизни XX века. Что касается психологизма Драйзера, то, как отмечает Я. Н. Засурский, писатель «концентрирует свои усилия не столько на том, чтобы скрупулёзно передать те или иные настроения человека, сколько на анализе причин, вызвавших и породивших их»¹¹⁴.

В 20-е годы заявляет о себе один из наиболее выдающихся писателей первой половины XX века Эрнест Хемингуэй (1899-1961). Основные особенности стиля писателя прослеживаются уже в рассказах из сборника «В наше время» (1925), объединённых темой войны и её последствий.

Художественная концепция писателя складывается под влиянием новеллистики Ш. Андерсона, поэзии имажизма Э. Паунда и Г. Стайн и собственного журналистского опыта. Герои Хемингуэя говорят простыми, лишенными экспрессии фразами, часто прибегая к лексическому повтору, что способствует созданию музыкального ритма по принципу повторения и вариаций.

¹¹³ Лидский Ю. А. Ф. Скотт Фицджеральд. Творчество. — Киев, Наукова думка. 1982. — 366 с. С. 68.

¹¹⁴ Засурский Я. Н. Теодор Драйзер [Текст]: Жизнь и творчество / Я.Н. Засурский. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. С. 214.

Психологическое состояние героя выражается через подтекст — приём, мастерски разработанный, например, в новеллистике А. П. Чехова и Дж. Конрада — который включает в себя жизненный опыт, размышления и познания писателя. Новаторство Хемингуэя заключается в особой двуплановой структуре прозы и экономной, но хорошо разработанной системе изобразительных средств. Как отмечает Т. Н. Денисова, подтекст у Хемингуэя настолько весом, что образует второй, чрезвычайно важный план рассказа, не только не совпадающий с первым, но часто как бы и противоречащий ему»¹¹⁵. Двуплановость новелл подчёркивает и Д. Н. Затонский, отмечая, что «насыщенность новеллы и ее динамика ощущаются в полной мере тогда, когда мы постигаем внутреннюю тему. Внешняя же находит выражение в тщательной передаче деталей, в диалоге, которые лишь на первый взгляд незначительны»¹¹⁶.

Доминирующая роль в повествовании Хемингуэя отдана диалогам: именно в них, как правило, заключается характеристика персонажей. Герои не описываются, а показываются в момент острых переживаний или напряженной борьбы. Таким образом, в отличие от героев новелл Мопассана, О. Генри, Лондона, героев характеризуют не вещественные атрибуты, а особенности речевых характеристик. Важную смысловую нагрузку имеют так называемые ключевые фразы и система лейтмотивов, которые помогают понять «внутреннюю тему» новеллы. Лаконичная по смыслу и форме, внешне простая новелла Хемингуэя продемонстрировала новые содержательные и формальные возможности жанра.

Совсем иной взгляд на действительность и способ её отражения в новелле представляет творчество выдающегося американского писателя У. Фолкнера (1897-1962). Признавая Ш. Андерсона отцом американской новеллы, Фолкнер тяготеет к усложненной композиции и орнаментальности формы, его язык по сравнению с телеграфным стилем Хемингуэя более тяжеловесен и избыточен. Таким образом, традиционные установки жанра, с присущей ему строгостью

¹¹⁵ Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман, Киев, 1985. С. 110.

¹¹⁶ Затонский Д.В. Жанровое разнообразие современной прозы Запада, Киев: Наукова думка, 1989. С. 252.

композиции, сжатости и лаконичности изложения в творчестве Фолкнера размываются.

Исследователь творчества У. Фолкнера О. Ю. Тангян подчёркивает связь новеллистики писателя с народным творчеством: «Часто встречающиеся у Фолкнера повторы, пересказы одного и того же эпизода придают историям характер легенд, мифов, специфика которых определяется тем, что они передаются из уст в уста изменяясь, но сохраняя направленность, содержание»¹¹⁷. Новелла Фолкнера восходит к историям-небылицам (Tall-tales), построенным по принципу импровизации, и отличается большей свободой вымысла, незавершенностью и авторскими комментариями.

Как и другие писатели-модернисты, У. Фолкнер нередко разрабатывает и апробирует новаторские художественные приемы в произведениях малой прозы, впоследствии развивая их в романном творчестве. В то же время автора привлекает возможность организации отдельных рассказов в единое целое. О. В. Муратханова делает вывод, что «для всей новеллистики писателя характерно наличие внутренней связи (сюжетно-тематической, композиционной, интертекстуальной), которая объединяет отдельные произведения «малого жанра» не только друг с другом, но и с романами, прежде всего в общих границах «Йокнапатофского цикла»¹¹⁸.

Новеллистическое творчество У. Фолкнера представляет особый интерес с позиции художественной циклизации. Наиболее удачным опытом создания новеллистического цикла принято считать книгу «Непобежденные» (1938), части которой связаны между собой единым хронотопом и сквозным сюжетом. При этом, сохраняется автономность рассказов, которые были изначально отдельно опубликованы в журналах. По мнению О.В. Муратхановой, это «доказывает нероманную жанровую природу «Непобежденных», укладывающихся в традиционные представления о новеллистическом цикле»¹¹⁹.

¹¹⁷ Тангян О.Ю. Новеллика в творчестве У. Фолкнера. Филологические науки. – 1987. – № 3. – С. 72-76.

¹¹⁸ Муратханова О.В. Художественное своеобразие рассказов У. Фолкнера: Формирование новеллистического цикла в прозе 1930-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Казан. гос. ун-т. - Казань, 2006. - 22 с. С. 21.

¹¹⁹ Там же.

В ряду новеллистических циклов, привязанных к определённой местности, несомненно, стоит упомянуть произведения Джона Стейнбека (1902-1968) «Райские пастбища» (1932) и «Долгая долина» (1938). Новеллы писателя пропитаны любовью к родной земле и сельской природе и характеризуются глубиной в психологической обрисовке характеров, лиризмом и теплотой повествования. «Райские пастбища», подобно «Непобежденным» У. Фолкнера или «Уайнсбургу, Огайо» Ш. Андерсона объединены сквозной темой, персонажами и замыслом. По мнению А. С. Мулярчика исключительность таланта Стейнбека кроется в способности «несколькими сценами, двумя-тремя характерными деталями выразить всю сущность излагаемого драматического конфликта, совершенно незаметно и ненавязчиво обнажить перед читателем внутренний мир своих героев, проследить тончайшие изменения и оттенки их чувств, мыслей и настроений»¹²⁰.

В конце 30-х годов наступает расцвет журнальной новеллистики в США. Среди журналов, публикующих произведения малой прозы стоит отметить *The Saturday Evening Post*, *Atlantic Monthly*, *Harper's Magazine* и *Esquire*. Но наиболее утончённым, престижным и успешным был, безусловно, *The New Yorker*. В журнале с момента его основания в 1925 году публиковались такие авторы, как Дж. О'Хара, И. Шоу, Ш. Джексон, Т. Капоте, Дж. Апдайк и др. В журнале *The New Yorker* в 1948 году начинает публиковаться один из самых загадочных авторов XX века Дж. Д. Сэлинджер (1919-2010).

Для новеллы того времени стала уже традиционной незаметная роль автора, подслушивающего будничные диалоги своих героев и скупое и отрывочное сообщаемое о внешне незначительных происшествиях, тем самым давая читателям возможность восстанавливать связь эпизодов по намёкам, спрятанным в «мелочах». Этому канону следует и Дж. Д. Сэлинджер, начиная свой путь в литературе, но постепенно привносит в свои новеллы элементы притчи, опираясь на традиции христианского и восточного мистицизма.

¹²⁰ Мулярчик, А.С. Творчество Джона Стейнбека. – М.: Изд-во Московского университета, 1963. – С.28.

В своих рассказах Сэлинджер продолжает традиции циклического сборника Ш. Андерсона, придавая этой модели камерный вариант, «ограничив пространство стенами нью-йоркской квартиры, а круг персонажей – одним, хотя и необыкновенным семейством Глассов»¹²¹. Объединённые темой одиночества, бегства от окружающего мира с целью сохранения собственной духовности, произведения, входящие в сборник «Девять рассказов» (1953), содержат обширный суггестивный пласт, который сопрягается с действительностью, отраженной в её собственных формах.

Анализируя философско-эстетические основы книги, И. Л. Галинская приходит к выводу, что рассказы содержат в себе требующую расшифровки тайнопись, «проявляемое значение которой следует искать путем поэтически-ассоциативного восприятия выраженного смысла новелл»¹²². В частности, каждый из рассказов, включённых в сборник, выражает своё главное чувство: любовь, смех, сострадание, гнев, мужество, страх, отвращение, откровение и отречение от мира. При этом неизменным остается принцип художественного построения новелл: «действие, замкнутое рамками одного дня или распадающееся на несколько фабульно едва скрепленных эпизодов, поэтика мимолетных, лишенных внешней обязательности, штрихов, которые создают максимальный эффект зримости»¹²³.

В новеллистике двух других выдающихся новеллистов и постоянных авторов журнала *The New Yorker* Джона Чивера (1912-1982) и Джона Апдайка (1932-2009) типичными героями являются обитатели американского пригорода. Сам концепт «пригородной жизни» в США в годы после Второй мировой войны находился на стадии формирования: развивалась инфраструктура американской «субурбии» и миллионы людей переезжали в частные дома, осваивая новый для себя стиль жизни. Новеллистика Дж. Чивера отражает этот период адаптации в жизни типичного американца верхнего среднего класса, неизменно сопровождающийся чувством одиночества, отчуждённости и тревоги.

¹²¹ Долинин А. А. Малая форма и её великаны // Американская новелла XX века. - М.: Радуга, 1989. С. 533.

¹²² Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера [Текст] / АН СССР. Ин-т науч. информации по обществ. наукам. Ин-т США. - Москва: Наука, 1975. - С. 30.

¹²³ Зверев А.М. Сэлинджер: тоска по неподдельности // Сэлинджер Дж. Выше стропила, плотники. - Харьков, 1999. - С. 457.

Новеллы Чивера, отличающиеся многозначностью, образностью и ассоциативностью, «необходимо рассматривать как диалектическое единство завершенности и мгновенности, текучести, незавершенности»¹²⁴. Однако, исследователи творчества писателя обращают внимание на мнимый характер незавершенности отдельных новелл Чивера, поскольку в каждом из рассказов с предельной полнотой раскрывается замысел автора, вопреки тому, что во многих его новеллах ощущается категория “non-finito”.

В то же время в произведениях Чивера действие не лишено динамизма, наблюдаются неожиданные повороты и подвижность -- приемы, традиционные для новеллы XIX века. В. Н. Чеканов называет особенностью поэтики писателя использование реалистического монтажа, позволяющего «переносить фабульное действие из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее» и призванного «раскрыть духовный мир персонажа в его соотносимости с жизнью общества»¹²⁵.

В книге «The Cambridge Introduction to the American Short Story» М. Скофилд говорит о том, что в рассказах Дж. Чивера часто прослеживаются элементы поэтики романтизма, а также тенденция к аллегоричности и притчевости. Автор поясняет свою мысль на примере новеллы «Исполинское радио» (1953), в которой единственный нереалистический элемент, волшебное радио, раскрывает скрытую неопределенность и уязвимость двух “средних” жизней»¹²⁶.

Новеллистику Дж. Апдайка также важно рассматривать в контексте США 50-70х годов. В первую очередь, в обществе происходит переосмысление идеологии семьи и брака: под влиянием последствий войны, появляется массовое желание создать семью и повысить уровень рождаемости. В последствии миф о счастливой семейной жизни развенчивается, меняется статус женщины в обществе и основной темой массовой культуры становится распавшийся брак. Изменения в общественной жизни населения находят отражение в литературе, в том числе в творчестве Дж. Апдайка. В цикл «Слишком далеко идти» (1979) писатель включает

¹²⁴ Чеканов В.Н. Яблочный край Джона Чивера (Новеллистика Джона Чивера в свете борьбы идеологий) Л-ра: Радуга. – 1977. – № 4. – С. 184-189. С. 186.

¹²⁵ Там же. С. 187.

¹²⁶ Scofield M. The Cambridge Introduction to The American Short Story. New York, Cambridge University Press, 2006. 303 p. P. 202.

написанные в разное время новеллы о семействе Мэйпл, в которых наиболее полно раскрывается тема семейных отношений. Как заключает М.В. Гринева, «на страницах цикла Апдайк стремился создать некий обобщенный образ современной ему среднестатистической американской семьи»¹²⁷.

Стоит сказать о ярко проявляющейся тенденции к циклизации новелл в творчестве Дж. Апдайка. В целом, объединение новелл в циклы является характерной особенностью творчества писателей XX века и позволяет создать более или менее целостную картину мира в условиях постоянной деформации. При этом, важной отличительной чертой новеллистики Апдайка принято считать автобиографичность, что способствует усилению лирического начала.

Поэтика Дж. Апдайка сочетает в себе технику модернистских произведений и реалистическое мировосприятие писателя, которое накладывает отпечаток как на проблематику, так и на принципы изображения героя. Для реализации ключевых мотивов своих новелл писатель использует широкий спектр приемов, включая символику, аллюзии на произведения мировой литературы и античные мифы, ретроспекцию и метафоричность повествования, иронию и технику потока сознания. Важное композиционное значение в новеллах Апдайка имеют моменты прозрения героя (эпифании) – прием, разработанный в новеллистике Дж. Джойса. Подобные моменты, часто именуемые в американской критике как “unexpected gift”, «возникают на фоне повседневной жизни, причем осознание каких-то истин приходит к герою неожиданно, как некий дар»¹²⁸.

Новелла XX века развивается в контексте перехода от реалистических к модернистским тенденциям, нередко сочетающим в себе репортёрскую точность изображения деталей и игру воображения. Антиреалистическое повествование с характерным неправдоподобием и сюрпризностью наблюдается уже в произведениях О. Генри, выходят за пределы реалистического повествования гротескные герои Ш. Андерсона. Заслуживают упоминания новеллы Ф. О’Коннор,

¹²⁷ Гринева М.В. Тема семьи и ее художественное воплощение в новеллистическом цикле Джона Апдайка "Слишком далеко идти": автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. - Нижний Новгород, 2005. - С. 10.

¹²⁸ Там же. С. 12.

которые при реалистически подробном описании деталей неминуемо приобретают притчевый характер, подобно произведениям Дж. Д. Сэлинджера. Фантастические элементы включены в новеллы хроникёра современного американского пригорода Дж. Чивера.

Более того, возрастает писательский интерес к самому процессу творчества. Краткая форма новеллы и присущая ей близость к формам очерка и эссе побуждают писателей не только к смешению жанров и стилей, но и к рефлексивному восприятию и комментированию собственных произведений.

Наиболее программно эта тенденция воплотилась в 60-е годы в творчестве писателей-постмодернистов, таких как Дж. Барт, Д. Бартельм, У. Гэсс и др. Для произведений постмодернизма характерно понимание языка как инструмента, создающего реальность, постоянная саморефлексия, склонность к произвольному или пародийному использованию языка и смешению функциональных стилей речи. Текст подвергается многократной кодировке и содержит многочисленные отсылки к литературным произведениям и философским теориям, но при этом не допускает однозначного прочтения и понимания. Как отмечал Ю. М. Лотман, «перекодировка дву- или многоплановых художественных текстов на любой одноплановый нехудожественный язык не дает отношения однозначного соответствия»¹²⁹.

Специфика зашифровки авторского замысла состоит в том, что произведение допускает поливариантную интерпретацию и вынуждает читателя отказаться от поиска единственно возможного истолкования текста. Таким образом, читатель становится полноценным участником процесса и соавтором текста, от творческой воли которого зависит развитие художественной системы текста и «наполнение смыслом повествовательного “каркаса”, созданного автором»¹³⁰.

Подводя итог, стоит сказать, что жанр новеллы, возникший в эпоху Возрождения в Италии, в XIX веке утверждается в качестве национального жанра американской литературы, проходит путь от романтизма к реализму, в ходе которого

¹²⁹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 90.

¹³⁰ Ковалева, И.С. Опыт прочтения постмодернистского текста Электронный ресурс. URL: <http://www.amstud.msu.ru/fulltext/texts/coufl995/kovaleva32.htm> (13.04.2021).

складываются традиции и подвиды американской новеллы. В этом малом прозаическом жанре лучше всего выразилась специфика американского менталитета и художественного мышления, нашли воплощение своеобразный американский юмор, местный колорит и реальная жизнь растущей страны во всем многообразии сюжетов и типов. При этом ключевой особенностью развития американской новеллы является трансформация её универсальной формулы, продиктованная подвижным, культурно обусловленным изменчивым контекстом. Помещение определённых элементов формулы или образов в новый контекст приводит к значительным структурным изменениям, свидетельствующим об эволюции жанра и его открытости для новых интерпретаций.

XX век в литературе США считается периодом стремительного развития малой прозы, расширения жанровых границ и переосмысления основополагающих черт жанра. Начиная с творчества Ш. Андерсона для американской новеллы этого времени характерен отказ от сюжетности, глубокий психологизм и акцент на внутреннем действии. Как следствие этого возрастает роль подтекста, символики и суггестивных компонентов, что неизменно приводит к отказу от традиционного реалистического повествования. Важнейшим этапом в развитии новеллы становится феномен циклизации, позволяющий объединить отдельные произведения в целое и придать им дополнительные оттенки смысла. Кроме того, немаловажным является “романизация” новеллы, т.е. перенасыщение повествования психологическими деталями, способствующими созданию многофокусности и композиционной неустойчивости, не характерных для предшествующего канона. Как наиболее пластичный жанр, новелла часто используется в качестве творческой лаборатории писателей, оттачивающих в малой прозе новаторские приёмы и темы для своих будущих романов. В результате обширных экспериментов с формой и значением к середине шестидесятых годов новелла снова претерпевает существенные изменения: обнажается конструкция, появляется иронический автор, истинным содержанием становится сама литература.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РЕЙМОНДА КАРВЕРА

2.1 Принципы минимализма и «грязного реализма» в рассказах Р. Карвера

В литературе США 70-80-х годов в центре повествования многих писателей оказывается непривлекательная американская действительность, на фоне которой разворачиваются жизни американцев низшего, среднего и рабочего классов. Героями произведений зачастую становятся те, кого не жалуют вниманием члены высшего общества и литературная элита – официантки, механики, люди с алкогольной и наркотической зависимостями. При этом, обыденная жизнь простых американцев описывается так же чрезвычайно обыденно, без каких бы то ни было изысков, эмоций и объяснений.

Литературное направление, описывающее тёмные стороны действительности получило название «грязный реализм». Термин, введённый американским писателем и журналистом Биллом Бьюфордом в 1983 году в журнале *Granta*, объединяет писателей нового поколения, которые «пишут об оборотной стороне современной жизни – об оставленном муже, одинокой матери, угонщике автомобилей, карманном воре, наркомане – но пишут о них с тревожной отстранённостью, временами граничащей с комедией. Эти истории, сдержанные, ироничные, иногда жестокие, но непременно пронизанные сочувствием, составляют новый голос художественной прозы»¹³¹.

Представителей грязного реализма отличает с одной стороны лишенный иллюзий взгляд на персонажей и действительность, а с другой стороны – упрощённость содержания и манеры письма. Вместо политической направленности и изощрённого стиля основной фокус грязных реалистов направлен на частные детали, нюансы речи и жестов. Не претендуя на изображение крупномасштабной картины общества, грязный реализм размещает универсальное в конкретном, так, что, по точному выражению С. Халлетт, «всё общество отражается в щепках индивидуального опыта»¹³². Безусловно, сжатая форма

¹³¹ Buford, Bill. *Granta 8: Dirty Realism*. London. 1983. URL: <https://granta.com/dirtyrealism/>

¹³² Hallett, C. W., *Minimalism and the Short Story* - Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison (Edwin Mellen, 1999), p. 487.

новеллы с присущим ей малым масштабом действия и внимательностью к деталям лучше всего подходит для подобных целей.

Важным социокультурным феноменом, во многом определяющим эстетику грязного реализма, стоит назвать развитие американской культуры потребления. Общим и характерным для произведений этого направления, также называемого кеймарт реализм (Kmart, от названия популярного в США гипермаркета), является присутствие в них популярных элементов культуры потребления, а героями рассказов становятся люди, «которые смотрят дневное телевидение, читают дешёвые любовные романы или слушают кантри или западную музыку. <...> Они играют в бинго, едят чизбургеры, охотятся на оленей и ночуют в дешевых отелях»¹³³.

Важно отметить унифицирующую функцию данного явления, стирающего границы между людьми разных профессий, классов и происхождения. Эта тенденция современного мира превращает людей в покупающую толпу, «потребителей среди всепроникающего хлама»¹³⁴. По отношению к «всепроникающему хламу» писателей условно можно разделить на две группы: максималистов и минималистов. Для максималистов характерно перенасыщение повествования обилием угнетающих деталей, создающих в результате «не разнообразие, а одинаковость»¹³⁵. Такие авторы как М. А. Джарман или Р. Форд изображают героев, плывущих по течению, отброшенных на периферию, потерявших идентичность в мире массового потребления. Писатели-минималисты, в свою очередь, избавляются в своих произведениях от всего лишнего, стремясь предельно правдиво запечатлеть окружающую действительность. В своем эссе «On Writing» Реймонд Карвер формулирует важнейший принцип своей прозы: «Для того, чтобы детали были точными и значимыми, язык должен быть предельно выверенным»¹³⁶. В результате, как отмечает Т. Добози, «минималисты убирают из текста так много, что не остаётся почти никаких точек опоры, никаких

¹³³ Buford, Bill. Granta 8: Dirty Realism. London. 1983. URL: <https://granta.com/dirtyrealism/>

¹³⁴ Dobozy, T. Towards a definition of dirty realism. The University of British Columbia. Vancouver, 200. P. 10.

¹³⁵ Ford, R. The Ultimate Good Luck. New York: Vintage, 1986. P. 15.

¹³⁶ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 1038 p. P. 733.

предпосылок для психоанализа персонажей, никакой языковой игры и никакого контекста для политической критики»¹³⁷.

Скупость и точность языковых единиц, сочетающихся с глубиной и психологизмом, делают прозу Реймонда Карвера близкой к направлению минимализма. Данное художественное течение активно развивалось в 70–80-х годах XX века, под влиянием изменяющейся социокультурной ситуации в США. Ким Херцингер в своей статье «Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes» выделяет основные формальные и тематические характеристики минимализма как литературного направления, среди которых простота и единообразие форм, монохромность, относительная бессодержательность, творческое самоограничение художника, а также отказ от субъективности и репрезентации¹³⁸. Он же в другой статье приводит список альтернативных названий этого литературного направления, среди которых «грязный реализм», «новый реализм», «поп-реализм» и др.¹³⁹.

Минимализм в США прочно ассоциировался с жанром короткого рассказа и был невероятно популярен. Как следствие, возродился интерес к малой прозе, сделав её коммерчески привлекательной. Яркими представителями минимализма в американской литературе, помимо Р. Карвера, принято считать Э. Хэмпел, М. Робинсон Д. Бартелма и А. Битти, в то время как праотцами данного направления можно смело назвать таких писателей, как Э.А. По, А.П. Чехов, Дж. Джойс, С. Беккет и Э. Хемингуэй, многие художественные принципы которых являлись ключевыми для создания минималистических произведений.

По мнению Синтии Хэллетт, смысловой потенциал минималистической прозы сближает её с поэзией, что позволяет рассматривать новеллу как «поэму в прозе». Кроме того, по мнению исследовательницы, минималистский стиль с точностью соответствует базовым жанровым характеристикам новеллы, которая должна быть

¹³⁷ Dobozy, T. Towards a definition of dirty realism (Doctoral Dissertation). Vancouver. University of British Columbia. 2000 422 p. P. 16.

¹³⁸ Herzinger, Kim. Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes. New Orleans Review, 1989. P. 73–81.

¹³⁹ Herzinger, Kim. Introduction: On the New Fiction, Mississippi Review 40/41 (Winter 1985), p. 8.

компактной, концентрированной, лаконичной, обладать единством эффекта и особым ритмом, отличающим её от романа¹⁴⁰.

Язык минимализма характеризуется простотой синтаксиса, допускает активное использование жаргонизмов и элементов разговорного стиля и не подразумевает наличия эмоционально-окрашенных прилагательных или наречий. Такое намеренное упрощение и сокращение вызвало неоднозначную реакцию в литературном сообществе. Отношение к минимализму как направлению в среде литературных критиков XX века варьировалось от настороженного до резко негативного, что не мешало им, однако, признавать мастерство отдельных авторов. Мэдисон Белл замечает, что Реймонд Карвер – «превосходный мастер, возможно, лучший в данном направлении, но как законодатель моды он опасен»¹⁴¹. По мнению Джошуа Гилдера, в минималистских произведениях нет движения сюжета и развития персонажей, а тотальное сокращение доходит до такой степени, что не может иметь какого-либо смысла¹⁴².

Минималистическая стилистика при этом не существует сама по себе, а гармонично сочетается с тематикой грязного реализма. Таким образом, форма в известной степени коррелирует с предметом рассказа и сочетается с ним для создания единого эффекта. В своих произведениях Р. Карвер рассказывает о житейских проблемах, будь то развод, сложные отношения между супругами («Дом Чефа», «Лихорадка», «Осторожно»), потеря работы («Консервация», «Витамины») или переезд («Уздечка»). Герои минималистической прозы – обыкновенные люди, населяющие реальный мир, а причиной всех проблем, как правило, является отсутствие взаимопонимания, неспособность высказаться, общаться и взаимодействовать друг с другом. Содержание таким образом накладывает определенный отпечаток на манеру повествования, в котором недосказанность, умолчание, отсутствие линейности и произвольные или открытые концовки символизируют иррациональность и разобщенность людей. По наблюдениям А. Зверева, ключевое слово в тематике творчества Р. Карвера —

¹⁴⁰ Hallett, C.W. *Minimalism and the Short Story* - Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison (Edwin Mellen, 1999), p. 137.

¹⁴¹ Bell, Madison. *Less Is Less: The dwindling American short story* [sic.] *Harper's* 272, April 1986. P. 67.

¹⁴² Joshua Gilder, 'Less Is Less', *The New Criterion*, February 1983, pp. 78-82.

эрозия: «это известного рода духовный процесс, в наши дни охвативший американское общество и принявший характер многообразный, а нередко непредсказуемый: распадающиеся семьи, превратившиеся в пустую формальность людские контакты, усталость от бестревожных будней, анемия чувств, депрессия, наступающая без всякого внешнего повода и не преодолеваемая никакими усилиями внести хоть какое-то разнообразие в вяло текущую повседневность...»¹⁴³.

Автор при этом, как правило, занимает нейтральную позицию, не осуждая и никоим образом не оценивая своих героев. Благодаря этому читатели обращены к непосредственной реальности героев, а не к её отредактированной версии. Чарльз Мэй, рассуждая о современном коротком рассказе, вовсе называет его «историей без автора»¹⁴⁴. Такая авторская позиция неоднократно подвергалась критике. В частности, С. Биркертс утверждает, что художественная литература должна «отважиться на что-то большее, чем пассивное рассуждение о распаде и чувстве тревоги»¹⁴⁵. Действительно, автор-минималист отстраняется от описываемых событий и не делает попыток их объяснить, он далек от нравоучений и назиданий. Вместо этого, читателю предлагается взглянуть на описываемую ситуацию собственными глазами, будто сквозь замочную скважину, и на основе увиденного самостоятельно извлекать знания, опыт и смысл. Интересно, что сам термин «минимализм» принадлежит Р. Уолхейму, который использовал его применительно к анализу творчества М. Дюшана и художников, принадлежащих к поп-арту, сводящих к минимуму вмешательство художника в окружающую среду. Таким образом, автор-минималист не рассказывает, а показывает, раскрывая в этом взгляде множество смыслов и предлагая варианты для интерпретации.

Рассуждая о всплеске минималистской прозы в США, нельзя не упомянуть имя Гордона Лиша, одного из самых могущественных деятелей литературы того времени, редактора Р. Карвера, М. Робинсон, Э. Хэмпел и журнала *The New Yorker*. С. Биркертс называет Лиша главным вдохновителем нового движения в

¹⁴³ Зверев А.М. «Одноэтажная Америка» - сегодня // Карвер. Р. Собор. М.: Известия, 1987. С. 9.

¹⁴⁴ May, Charles E. Artifice and Artificiality in the Short Story. *Story* 1. 1990. P. 72-82.

¹⁴⁵ Birkerts, Sven. The School of Lish. *The New Republic*. 1986. P. 28-33. P. 33.

американской прозе, а писателей, придерживающихся схожих минималистских взглядов, именует «Школой Гордона Лиша»¹⁴⁶. The New Yorker действительно был важной площадкой для минималистов. Согласно подсчётам Р. Содовски, девяносто один из ста четырнадцати минималистских рассказов, опубликованных в период с 1975 по 1990, был опубликован в журнале The New Yorker¹⁴⁷.

Как известно, редакторская правка Лиша в отношении прозы Карвера была далеко не косметической, а затрагивала некоторые структурные компоненты истории. Наиболее значительное влияние Лиш оказал на рассказы из сборника «О чём мы говорим, когда говорим о любви», которые считают «безжалостно минималистичными»¹⁴⁸. Автор вышедшей в 1998 статьи в The New York Times Magazine, проанализировав материалы Гордона Лиша, пришёл к выводу, что редактор вырезал половину слов и переписал десять концовок, вырезал семьдесят процентов текста из «Мистер-Кофе и Мистер-На-Все-Руки», а рассказ «Скажи женщинам, что мы идём» был переписан почти полностью¹⁴⁹. Из сохранившейся переписки Карвера и Лиша известно, что писатель был против публикации сборника, поскольку все было «слишком новым», и боялся, что, если книга выйдет в настоящем виде, он больше никогда не сможет писать¹⁵⁰.

Александр Карен в своей диссертации «Минимализм в американской литературе XX века» приводит рассказ «Кулёчки» (Sacks, 1981) как образец минималистской прозы Карвера, с характерной ясностью, простотой и точностью языка, придающего повествованию сухой, безэмоциональный тон, отсутствием длинных предложений, подчинительной связи и стилистических приёмов¹⁵¹. К счастью, сохранившийся изначальный вариант этого рассказа (The Fling), опубликованный в сборнике “Beginners”, позволяет проанализировать характер изменений, привнесённых редактором Лишем. Сокращение начинается с первой строки, из которой удаляется слово “outside” (“a damp day” вместо “a damp day outside”). Во

¹⁴⁶ Birkerts, S. The School of Lish. The New Republic. 1986. P. 28-33.

¹⁴⁷ Sodowsky, R. The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday’, Studies in Short Fiction 33 (1996), pp. 529-540.

¹⁴⁸ Houston, R. “A Stunning Inarticulateness.” The Nation 233. 1 (July 1981): P. 24

¹⁴⁹ Max, D.T. The Carver Chronicles. The New York Times magazine. August 9, 1998. URL: <http://www.nytimes.com/library/books/081098carver-mag.html>

¹⁵⁰ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 993.

¹⁵¹ Karen, A. Minimalism in Twentieth-Century American Writing. University College London. 2007. P. 160.

втором абзаце редактор избавляется от ненужных прилагательных и наречий (briefly, sordid), но что более важно – от рефлексии героя, рассуждающего над тем, правильно ли он поступил по отношению к отцу. В первом обмене реплик между отцом и сыном на вопрос «Как Мэри и дети?» герой отвечает: «Все нормально, - ответил я, и это была неправда», при этом читатель не знает, что скрывается за этой фразой героя. В изначальной версии рассказа Карвер более многословен: «Прежде чем ответить, я внимательно посмотрел на него. Конечно, он не знал, что мы жили раздельно уже почти полгода. “Все нормально”, - сказал я»¹⁵² (перевод мой – И.Л.). Таким образом, в результате редакторской правки подробности личной жизни героя скрываются, но появляется ощущение недосказанности и загадки.

Правка в большей или меньшей степени была произведена едва ли не в каждом предложении. Некоторые моменты полностью вырезаны из финального варианта, как, например, фраза, предваряющая начало отцовской истории, содержащая оценочную лексику (“He began to talk in a low monotonous drone that annoyed me immediately”¹⁵³) или детальное описание второй встречи отца с любовницей, вместо которого в финальном варианте лишь фраза «But I took to seeing that woman regular». Кроме того, отсутствует сцена, описывающая самоубийство мужа любовницы и его смерть, а также ряд других эпизодов. В целом, можно с уверенностью сказать, что минималистическое качество рассказа «Кулёчки» в большей степени заслуга Лиша, нежели чем Карвера. То же самое относится ко многим другим произведениям, вошедшим в сборник «О чём мы говорим, когда говорим о любви?», в то время как неотредактированные рассказы, опубликованные в 2009 году в сборнике «Beginners», написаны в более развернутой, описательной манере, которую критики называли «реалистической»¹⁵⁴.

Отдавая должное редакторскому участию Г. Лиша, который придал структуре рассказов более стройный вид, стоит, однако, отметить, что многие ключевые и узнаваемые элементы прозы Карвера, в том числе и принесшие ему славу писателя-

¹⁵² Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 789.

«I looked at him closely before answering. Of course, he didn't know we'd been living apart for nearly six months. “Everyone's fine,” I answered».

¹⁵³ Ibid. P. 790.

¹⁵⁴ Leypoldt, G. Reconsidering Raymond Carver's 'Development': The Revisions of 'So Much Water So Close to Home. Contemporary Literature 43.2 (Summer 2002): 317-341. 2002.

минималиста, присутствуют в неотредактированных историях. Например, фирменные грубоватые и захватывающие начальные фразы (“I’ve seen some things”, “A man without hands came to the door to sell me a photograph of my house”), резкие и немногословные диалоги, умолчание и недосказанность, особенно ярко, проявляющаяся в концовках (“Duane,” Holly goes. In this, as in most matters, she was right).

В связи с этим любопытно оценить отношение к минимализму самого Реймонда Карвера. В интервью в 1983 году Карвер признаётся, что термин «минимализм» ему не нравится: «There’s something about ‘minimalist’ that smacks of smallness of vision and execution that I don’t like»¹⁵⁵. Однако, если принять во внимание интерпретацию его современника, писателя Фредерика Бартелма, который понимает минимализм как реакцию на изобретательное постмодернистское письмо и ставит во главу угла людей и их обычную жизнь, становится очевидно, что Карверу также близок этот подход¹⁵⁶. Он предпочитает простоту и лаконичность выражения изощрённой стилистике постмодерна и формулирует в эссе «On Writing» своё кредо – «никаких трюков»¹⁵⁷.

Характерно, каким образом принципы минимализма применяются в рассказах, вошедших в сборник «Собор», в которых редакторское участие Лиша было значительным образом ограничено. В рассказе «Дом Кока» главный герой, Вэс, пытается преодолеть алкогольную зависимость и поселяется в доме своего приятеля, Чефа, тоже бывшего алкоголика. Герой звонит своей жене, с которой они уже несколько лет живут отдельно, и приглашает её приехать, чтобы помочь ему справиться с губительной привычкой и начать новую жизнь. Они проводят лето вместе, пока Чеф не сообщает Вэсу о том, что дом придётся освободить. Эта новость очень огорчает главного героя, и его жена понимает, что воссоединение было временным, и им снова суждено расстаться.

¹⁵⁵ Simpson M., Buzbee L. Raymond Carver (1983), in Marshall Bruce Gentry and William L. Stull, eds. *Conversations with Raymond Carver* (University Press of Mississippi, 1990), P. 44.

¹⁵⁶ Barthelme, F. *On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Bean*, *New York Times Book Review*, 3 April 1988, P. 25

¹⁵⁷ Carver, R. 2009. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 729.

В рассказе герои пытаются разрешить проблемы, связанные с ранним браком и алкоголизмом. Можно отметить, что в целом проблема преодоления жизненных трудностей, возникших в результате ошибок прошлого, оказывается весьма типичной для минималистической прозы. Действующие лица рассказов часто отмечены неким травматическим опытом, носят шрамы трагических событий или неверных решений. В свою очередь большинство героев Карвера в сборнике «Собор» испытывают кризис личностных отношений, переживая развод или находясь на его грани. Ответом на эти проблемы часто становится стремление избавиться от навязчивых мыслей, приглушить их алкоголем, сигаретами, насилием или изменами.

Финальная сцена рассказа выстроена в соответствии с ключевыми принципами минимализма – диалог между двумя главными героями напоминает судебный протокол. Читатель не осведомлен ни об интонации, ни о тоне, ни о каких-либо других паралингвистических особенностях их разговора, ему предоставляются только реплики героев, лишённые эмоциональности и экспрессивности. В конце концов разговор героев обрывается, уступая место молчанию:

«Чего ты хочешь? – спросил он. Но больше не сказал ничего. Он словно на что-то решился»¹⁵⁸.

После этого герои произносят еще несколько фраз, но разговаривают уже скорее сами с собой, нежели друг с другом. Происходящее напоминает чеховский «диалог глухих»:

«И произнесла ещё раз – теперь уже вслух. Вэс, сказала я. Он открыл глаза. Но на меня не посмотрел. Он просто сидел на диване и смотрел в окно. “Жирная Линда”, сказал он»¹⁵⁹.

В финальной сцене автор указывает на то, что Вэс находится в раздумьях, однако ни мысли, ни логика принимаемых решений не раскрываются. Недостаток авторского комментария и подчеркнутая сухость изложения заставляют обращать

¹⁵⁸ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 335.

¹⁵⁹ Там же. С. 336.

более пристальное внимание на детали, которые в коротком рассказе не бывают случайными:

«Он бросил панаму и перчатки на ковер и упал в кресло. Кресло Кока, подумала я. Да и ковер — тоже Кока»¹⁶⁰.

Героиня, от чьего лица ведется повествование, обращает внимание на предметы обихода, а также на то, кому они принадлежат. Данная деталь немного приближает читателя к пониманию одной из основных проблем произведения, а именно — проблемы поиска самореализации и собственной идентичности. Для главного героя дом символизирует избавление от зависимости и надежду на лучшую жизнь. Однако надежда сменяется осознанием того, что дом целиком принадлежит другому человеку, а значит и всё, что связано с этим местом, Вэс также не может называть своим.

«Он сказал, уж извините, я говорю, как я говорю. Не как другой бы сказал. Будь я кто другой, ноги бы моей здесь не было. Будь я другой, это уж был бы не я. А я кто есть, тот есть»¹⁶¹.

Такова одна из вероятных интерпретаций поведения героя. Американский драматург Д. Мэмет, рассуждая о скупости описания персонажей, приходит к выводу, что чем меньше герой идентифицирован и описан, тем больше мы наделяем его собственными внутренними значениями и тем больше идентифицируем себя с ним, «в конце концов убеждаясь, что мы — и есть герой»¹⁶². Читатель вынужден обращать внимание на каждое сказанное слово и каждый жест, чтобы на их основе составить собственное представление о происходящих событиях и их причинах. Автор же, заставляя читателя останавливаться на деталях и доходить до сути самостоятельно, делает опыт прочитанного почти таким же значимым, как реальный жизненный опыт.

Несколько иначе принципы минимализма реализуются в рассказе «Перья».

Главный герой произведения, Джек, вместе со своей женой, Фрэн, приглашен в гости к коллеге по работе. По приезду, навстречу им выбегает огромный страус,

¹⁶⁰ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 333.

¹⁶¹ Там же. С. 334.

¹⁶² McDermott, J. D., *Austere Style in Twentieth-Century Minimalism*, The Edwin Mellen Press, New York, 2006. P. 118.

которого хозяева держат в качестве домашнего питомца, а в гостиной на телевизоре стоит устрашающий гипсовый слепок прежних зубов вечно краснеющей жены Бада, хозяина дома. Кроме того, восьмимесячный ребенок производит на гостей крайне неприятное впечатление своей уродливостью. Все эти обстоятельства, безусловно, не добавляют непринужденности обстановке, однако, несмотря на это, и хозяева, и гости остаются довольны временем, проведенным вместе, а главный герой даже отмечает, что в определенный момент почувствовал себя счастливым.

Стоит отметить, что всё течение вечера, а также подготовка к нему описаны довольно подробно и реалистично. События, происходящие в рассказе, кажутся нам частью повседневной жизни, а потому мы ожидаем последовательного развития сюжета и пытаемся уловить некую постоянную, устойчивую идею. Однако, внезапно гладкая поверхность повествования нарушается. Под конец вечера герой загадывает желание и оставляет весьма неоднозначный комментарий:

«В этот вечер я загадал желание. Сидя за столом, я зажмурил глаза и напряг мозги. Вот что я загадал — пусть этот вечер запомнится навсегда. И это мое желание сбылось. Правда, мне на горе. Но, конечно, тогда я не мог об этом знать»¹⁶³.

Герой кратко сообщает нам о своей жизни спустя несколько лет после того дня. У них появился ребёнок, жена сменила работу, постриглась и растолстела. Они больше не так близки, но часто вспоминают тот день у Бада:

«Фрэн почему-то придумала, что именно этот вечер у Бада и стал началом перемен. Только она не права. Меняться все начало позднее, и когда начало, это будто бы происходило с другими, потому что с нами такого быть не могло»¹⁶⁴.

Отношения рассказчика с Бадом тоже изменились:

«Но я теперь думаю, что ему говорить, а что нет. И знаю, что он чувствует это, и хотел бы, чтоб все стало по-старому. Я и сам бы хотел»¹⁶⁵.

¹⁶³ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 392.

¹⁶⁴ Там же. С. 393.

¹⁶⁵ Там же. С. 393.

Герой, рассказывая об изменениях, произошедших в своей жизни, как будто не договаривает самого важного. Читателя не покидает мысль, что в тексте отсутствует информация, необходимая для понимания истории.

Действительно, несмотря на объёмность текста и весьма детальное описание событий, произведение сохраняет минималистическое качество. Структурный компонент прозы Карвера – сочетание референции и умолчания – проявляется независимо от количества слов на странице. Более того, Г. Лейпольд утверждает, что, если в своих наиболее коротких рассказах Реймонд Карвер компенсирует недостаток фактического материала при помощи метафор (“metaphorical guardrail”), которые направляют читательскую интерпретацию в нужном направлении, то в многословных историях авторское повествование, сменяясь в определенный момент умолчанием, недосказанностью, не оставляет читателю никаких подсказок¹⁶⁶.

В таких рассказах, как, например, «Перья», «Витамины», «Так много воды, так близко к дому», неясность достигается благодаря тому, что ближе к заключительной части повествования автор намеренно умалчивает некое важное событие или контекст, на основании которого читатель был бы способен выстраивать логику описываемых событий и выделять сюжетную линию. Рассматривая литературу постмодернизма, Джон Барт вывел термин «многословный минимализм» («long-winded minimalism»), который справедливо применять по отношению к сравнительно объемному повествованию, кажущемуся на первый взгляд содержательным, но которое на самом деле не приводит к логической развязке. Посредством структурной редукции автор убирает из текста информацию, которая была бы полезной для более комфортного прочтения произведения, тем самым предоставляя читателю возможность сотворчества и открывая текст для нескольких возможных интерпретаций¹⁶⁷.

Минималистская установка писателя таким образом может проявляться и в довольно громоздких, по меркам новеллистики, произведениях. Неизменным

¹⁶⁶Leypoldt, G. Reconsidering Raymond Carver's 'Development': The Revisions of 'So Much Water So Close to Home. Contemporary Literature 43.2 (Summer 2002): 317-341. 2002. P. 332.

¹⁶⁷Barth, John. Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994. New York: Backbay, 1995.

принципом данного метода, по мнению Чарлза Мэя, является то, что значение открывается путем умалчивания¹⁶⁸. Кроме того, многое становится существенным именно из-за своего отсутствия в тексте. Эту мысль развивает писатель Эми Хэмпел: «Очень часто то, о чем в произведении умалчивается, является более значимым, чем то, что присутствует в тексте. Эмоциональным фокусом истории нередко становится некое событие, которое может быть не описано или даже не упомянуто в тексте»¹⁶⁹.

Именно умалчивание важных сюжетобразующих элементов наряду с точностью языковой выразительности являются характерными атрибутами прозы Реймонда Карвера, позволяющими говорить о минималистическом характере его новеллистики, включая рассказы, написанные в поздний период его творчества.

2.2 Комическое начало в творчестве Р. Карвера

В творчестве Реймонда Карвера комическое начало неочевидно. Как правило, в центре повествования оказывается межличностный конфликт, возникший в результате непонимания и отчужденности героев друг от друга. Серьезность тона и сухая минималистическая стилистика автора нередко затмевают собой другой немаловажный аспект прозы Реймонда Карвер – тонкий юмор. Между тем, сам автор неоднократно оспаривал тот факт, что он описывает исключительно темную сторону действительности, уточняя, что мрачный тон его произведений разбавлен юмором (“tempered with humor”).

Американский писатель и литературовед Кирк Нессет, рассуждая о специфике творчества Реймонда Карвера, отмечает сходство с манерой повествования Франца Кафки. Особенностью стилей обоих писателей является постоянное изменение настроения от мрачно юмористического к просто мрачному, переходящему в жутковатое¹⁷⁰.

¹⁶⁸ May, Charles E. Artifice and Artificiality in the Short Story. Story 1. 1990. P. 72-82.

¹⁶⁹ Sapp, Jo. Interview with Amy Hempel. Missouri Review 16, 1993. P. 75- 95. P. 85.

¹⁷⁰ Nessel, K. The stories of Raymond Carver: A critical survey. Athens: Ohio UP. 1995. P. 2-3.

Неразрешимость проблем героев и безвыходность их положения придают прозе писателя гнетущее настроение, которое усиливается подчеркнuto лишенными экспрессии диалогами и отсутствием авторского комментария. Однако все вышеперечисленное не только не противоречит, а наоборот создаёт благоприятный контекст для создания юмористического эффекта.

Действительно, комичность ситуации проявляется лишь тогда, когда о ней рассказывается с серьезным выражением лица, и сам рассказчик не замечает своего комизма. Об этой особенности юмора говорит Марк Твен в эссе «Об искусстве рассказа»: «Юмористический рассказ требует полной серьезности; рассказчик старается и вида не подать, будто у него есть хоть малейшее подозрение, что рассказ смешной...»¹⁷¹.

В отечественном литературоведении о природе комического писали М. М. Бахтин, Ю. Б. Борев, Л. Е. Пинский, В. Я. Пропп и др., отмечая общественные качества смеха и его высокоразвитое критическое начало. По мнению Л. Е. Пинского, сущность комического состоит «в несообразности, несоответствии (между действием и результатом, целью и средствами, понятием и объектом и т.д.), а также в неожиданности...»¹⁷².

Анри Бергсон развивает эту идею, отмечая, что традиционным образом, вдохновляющим художников-юмористов является рассеянный человек, «ум и чувства которого от рождения лишены гибкости, так что он продолжает видеть то, чего уже нет, слышать то, что уже не звучит, говорить то, что уже не к месту, — словом, применяться к положению, уже не существующему и воображаемому, когда надо было бы применяться к наличной действительности»¹⁷³.

Многие герои рассказов Реймонда Карвера соответствуют данной характеристике, поскольку страдают от трагического расхождения идеалов с реальностью и потери ориентации в жизни. Неспособные разобраться со своими проблемами, персонажи Карвера пытаются отгородиться от внешнего мира,

¹⁷¹ Твен М. Об искусстве рассказа. Перевод Б.Носика. Собр. соч. в 8 томах. Том 1. - М.: Правда, 1980.

¹⁷² Пинский Л.Е. Комическое // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 162-163.

¹⁷³ Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 14.

замыкаются в собственной внутренней оболочке. Так, герой рассказа «Консервация» (Preservation, 1983), потеряв работу, приговаривает сам себя к заключению на собственном диване, а герой рассказа «Осторожно» (Careful, 1983) после развода живёт на чердаке, настолько тесном, что ему приходится наклонять голову, чтобы не удариться о потолок.

В результате герои рассказов Карвера часто оказываются в подвешенном состоянии. Кажется, что история не развивается, а герои ничуть не продвигаются вперед по сравнению с началом произведения. Подобное статичное повествование и открытые финалы рассказов Карвера сближают его с писателями-постмодернистами, такими как Курт Воннегут, Томас Пинчон и Джон Барт, считавшими невозможным утверждение упорядоченности в хаотичном и лишённом целостности мире.

Впрочем, нельзя сказать, что проблемы, возникающие перед героями в связи с отсутствием выбора, являются неразрешимыми. Об этом однажды в своём интервью сказал Курт Воннегут:

«По нормам своей культуры американские мужчины не имеют права плакать. Я не склонен лить слезы. Зато смеюсь много, от души. Когда я в этом городе сталкиваюсь с каким-нибудь глупым необразованным чернокожим наркоманом, а потом встречаю оптимиста, утверждающего, что любой может подняться над своим окружением, если приложит достаточно усилий, мне хочется или плакать, или смеяться. Смеяться громким ослиным смехом. Но любой смех имеет значение, поскольку это – смех»¹⁷⁴.

Несоответствие между представлениями об идеальном образе героя, способного преодолеть любые трудности, и апатичным, безвольным мужчиной в реальности создаёт комический эффект. Сам Карвер признавал, что мужчинам в его рассказах приходится нелегко, поскольку они не могут справиться со своими обязанностями.

Эту проблему прекрасно иллюстрирует рассказ «Осторожно», главный герой которого, Ллойд, после развода живёт в одиночестве и пытается ограничивать себя в употреблении спиртных напитков. Его жена, Инез, однажды решает навестить

¹⁷⁴ Воннегут К. Вампиреры, фома и гранфаллоны. М.: АСТ, 2017. С. 253

мужа с намерением серьёзно поговорить. Ллойд также хотел бы рассказать жене о своей борьбе с зависимостью, однако в день визита у героя закладывает ухо, и серьёзный разговор не может состояться, поскольку супруги едва слышат друг друга.

Комизм в рассказе возникает благодаря ситуации, в которой поведение героя не соответствует обстоятельствам и его собственным заявлениям. Очевидным является противоречие между идеалом (запланированным серьёзным разговором) и реальностью (заложённым ухом), которое лишь усиливает ощущение беспомощности и невозможности осуществления контроля над собственной жизнью. Несмотря на то, что герой неоднократно заявляет о своём намерении побороть алкогольную зависимость, Ллойд с самого утра пьёт шампанское. Услышав голоса на лестнице, он прячет бутылку в ванной комнате, но спустя некоторое время, уже в присутствии супруги, находит возможность допить содержимое. Поведение героя наглядно иллюстрирует несоответствие между теорией и практикой, между заявлениями и поступками, которые им противоречат. Классическим примером этого приёма может служить человек в состоянии алкогольного опьянения, который хочет казаться трезвым и в силу этого выглядит несравненно более смешным.

Отдельно, с точки зрения анализа комического в рассказе, стоит рассматривать персонаж Инез. Как уже было отмечено, герои не слышат друг друга. Однако заложённое ухо героя является не причиной этой глухоты, а скорее символом более сложных и глубоких проблем в отношениях между героями. Несколько раз по ходу рассказа Инез не слышит, что говорит её супруг, и, однажды заметив это, высказывает предположение, что глухота может быть заразной: «Господи, я тоже тебя не слышу. Может, это заразно?»¹⁷⁵.

Данную ремарку героини можно охарактеризовать как остроту, основанную на сопоставлении явлений, далёких по своей сути (заразная болезнь и серная пробка в ухе). Инез ещё не раз демонстрирует остроумие, например, предлагая различные альтернативы пилке для ногтей, когда она готовится проколоть серную пробку:

¹⁷⁵ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 297.

«Может, у тебя есть карандаш? Или штопор где-нибудь завалялся? — сказала она и засмеялась»¹⁷⁶.

Любопытно, что Ллойд мысленно сравнивает инструмент жены с кинжалом, но возникшая ассоциация не кажется ему смешной. В целом, весьма показательным является тот факт, что остроты произносит только героиня, в то время как герой на протяжении всего действия предельно серьёзен. Попытки пошутить со стороны Инез могут быть примером так называемой терапевтической функции смеха. Согласно Богдану Дземидоку: «Шутка, едкая острота, насмешка и сатира могут быть важны для общественной психической гигиены как средство, способное разрядить недовольство, бессильный гнев, негодование и прочие подавляемые до поры эмоции»¹⁷⁷.

Важным приёмом создания комического эффекта для Р. Карвера является обнаружение несоответствий между мечтой и действительностью. Яркими иллюстрациями могут служить рассказы «Консервация» и «Собор». Героиня первого рассказа, Сэнди, не может найти оправданий для поведения своего мужа, который после увольнения с работы проводит дни, лежа на диване перед телевизором:

«Другое дело, если бы муж был ранен, заболел или пострадал в автомобильной катастрофе. Тогда она поняла бы. Смогла бы вынести. Тогда, даже если бы он вовсе не мог подняться с дивана, и она должна была бы кормить его с ложечки, в их отношениях присутствовало бы даже нечто романтическое. Но какая может быть романтика в том, что молодой и здоровый, в общем, человек завалился на диван и не желает вставать с него, разве что сходит в туалет или включит телевизор утром и выключит его вечером?»¹⁷⁸.

Сэнди не способна понять психологические трудности, с которыми столкнулся её супруг, потеряв работу и лишившись социальных связей. В её представлении только физические увечья или серьёзная болезнь могут являться веской причиной для сострадания. В то же время, события, произошедшие в жизни героя, стали

¹⁷⁶ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 297.

¹⁷⁷ Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. С. 162.

¹⁷⁸ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. 160 с. С. 38.

причиной развития настоящей болезни — глубокой депрессии, которую он не в силах преодолеть. Перед нами несоответствие между романтическими мечтами Сэнди и её лишенным сочувствия поведением по отношению к мужу, что подчеркивает эгоизм героини.

Ещё одним характерным примером подобного противоречия является рассказ «Собор», главным героем и повествователем которого является мужчина с ограниченным и стереотипным взглядом на мир. В ожидании Роберта, слепого друга жены, мужчина формирует определенное представление о будущем госте, целиком сотканное из предубеждений: «Я всегда думал — раз слепой, так темные очки»¹⁷⁹. В действительности Роберт оказывается полной противоположностью тому образу, который придумал для себя главный герой: он не носит очки, курит и рассказывает анекдоты. Последовательное разрушение иллюзий главного героя производит эффект обманутого ожидания и высмеивает косность его мышления. Однако более яркий комический эффект производят размышления героя о собственной жене и покойной супруге Роберта.

Через призму видения рассказчика описывается отношение женщины к своему мужу с одной стороны, и к Роберту с другой. Главным образом, отличия прослеживаются во взгляде и выражении лица героини. Разговаривая с другом, женщина смеётся, улыбается и даже, по выражению рассказчика, «сияет». В то же время, вид и поведение супруга вызывают у героини явное неудовлетворение: «Жена зло посмотрела на меня. Чувствовалось, что вот-вот взорвется»¹⁸⁰.

Для создания комического эффекта автор сталкивает идеализированные представления героя с реальностью: «Напрасно я ждал, когда моя разлюбезная женушка скажет: “И здесь в мою жизнь вошел мой дорогой супруг” — или что-нибудь в таком роде. Ничего подобного я не дождался»¹⁸¹.

Примечательно, что рассказчик внимательно следит за поведением своей жены, отмечает внешние проявления недовольства и раздраженности с её стороны, но при этом, кажется, не воспринимает их достаточно серьезно, не замечая, или стараясь

¹⁷⁹ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. С. 50.

¹⁸⁰ Там же. С. 52.

¹⁸¹ Там же. С. 52.

не замечать серьезных проблем в отношениях. Герой лишь вскользь упоминает, что они с супругой почти никогда не ложатся спать в одно время.

Одновременно с этим, поразительной для главного героя становится история любви слепого гостя. Он понимает, что сочувствует Беуле, умершей жене Роберта: «Вообразите женщину, которую возлюбленный никогда не видит. Женщину, которой не говорят даже самого простого комплимента. Женщину, муж которой никогда не знает, грустное у нее лицо или веселое. Она могла вообще не пользоваться косметикой — а какая ему разница?»¹⁸².

Слова героя подтверждают мысль о том, что важной для него является исключительно физическая или внешняя сторона отношений между людьми, в то время как забота, взаимопонимание и прочие атрибуты духовной близости не заслуживают его внимания. Герой искренне сочувствует печальной участи Беулы, но при этом настолько явно игнорирует собственные проблемы, что кажется более слепым, чем настоящий слепой, Роберт. Его искренность и наивность вызывают улыбку.

По воспоминаниям второй жены Карвера Тесс Галлахер, во время публичного прочтения Реймондом рассказа «Слон» (Elephant, 1988) в одном из книжных магазинов Сиэтла в зале «было так много смеха, что он был вынужден прерываться снова и снова»¹⁸³. В этом произведении безвыходность положения героя-повествователя сочетается с его ироническим восприятием собственной жизни и тех трудностей, которые ему приходится преодолевать. Безымянный рассказчик повествует о том, как помогает своей матери, брату, дочери и сыну, регулярно перечисляя им деньги, а также платит алименты бывшей жене. Забота о родственниках не позволяет герою спокойно дышать и получать удовольствие от жизни: он перестал ходить в рестораны, не может купить новую одежду и починить машину, сам влезает в долги. Однако, несмотря на все жертвы, жизнь его родственников существенно не улучшается, напротив, появляются всё новые проблемы, требующие финансового участия главного героя. Беспросветно мрачное

¹⁸² Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. С. 50.

¹⁸³ Stull, William L. and Maureen P. Carroll, eds. Remembering Ray: A Composite Biography. Santa Barbara: Capra Press, 1993. P. 107.

содержание облекается в форму повествования от первого лица, причём рассказчик регулярно обращается к читателю с риторическими вопросами («Да, я разозлился, а вы бы разве нет?», «... кому охота работать?») и иронически комментирует происходившие с ним и его близкими неприятности.

Одним из инструментов для создания комического в рассказе является эффект обманутого ожидания: брат и дочь героя обещают ему, что скоро найдут средства к существованию и их жизни наладятся, но в последний момент что-то идёт не так, обещания остаются пустыми и приводят лишь к новым тратам. В итоге герой то и дело обманывается в своих надеждах на нормализацию жизни: «Как потом выяснилось, я глубоко ошибался», «По крайней мере, я надеялся, что так будет»¹⁸⁴.

Обещания героев могут принимать форму угрозы. Сын рассказчика сначала угрожает стать наркодилером или грабителем банков, а потом покончить с собой, если отец не поможет с деньгами; семидесятипятилетняя мать героя «угрожает» выйти на работу официанткой, «как только отеки на ногах спадут»; а сам герой угрожает всё бросить и уехать в Австралию. Разумеется, все эти угрозы также не воплощаются в жизнь, иногда по весьма неожиданным причинам: например, сын обнаруживает у себя аллергию на кокаин, и его карьера наркодилера заканчивается, едва начавшись.

Другим средством создания комического является несоответствие слов и поступков героев. В одном из своих писем сын признаётся отцу, что должен переехать в другую страну, поскольку презирует меркантильные интересы американцев и не видит возможности жить в таком обществе, но в том же письме просит у отца денег на билет до Германии:

«Общество здесь насквозь меркантильное, он просто задыхается: все говорят только о деньгах, больше их ничто не интересует, его от всего этого уже тошнит. <...> Словом, если бы я помог ему в последний раз с покупкой билета до Германии, он слез бы с моей шеи»¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 519.

¹⁸⁵ Там же. С. 528.

Очевидно, что члены семьи рассказчика пользуются его добротой и неспособностью отказать в помощи, при этом, попытка героя припугнуть иждивенцев своим возможным отъездом ни к чему не приводит. Более того, он понимает, что в своих грозных заявлениях выглядит смешно: «И вдруг, в какой-то момент, я отчетливо представил себе, как должно было реагировать мое семейство на грозные заявления о переезде в Австралию. <...> Я так ясно представил себе эту картину – как они сидят и смеются, что сам рассмеялся». Вместо этого герой выбирает иронию. Он иронически относится к нежеланию сына работать во время учёбы («И, в общем, его можно понять и даже в какой-то степени согласиться с такой позицией: кому охота работать? Мне, например, неохота»), рассказам дочери о том, чем питаются её дети («А та слала мне письмо за письмом, рассказывая, как она с детишками сидит на одной овсянке»), поведению бывшей жены, которая ничего не пишет, поскольку знает, что деньги поступят к ней в любом случае, рассказам матери о неудачной попытке отложить деньги на чёрный день и обещаниям брата найти способ вернуть долги. Ироническое отношение к действительности помогает герою не впасть в отчаяние и справиться с непростой жизненной ситуацией, и в конце рассказа он думает, что всё не так уж плохо и могло быть намного хуже.

Комический эффект в новеллистике Карвера главным образом создаётся на основе различного рода несоответствий (мечты и реальности, слов и поступков), а также отсутствия гибкости и способности применяться к реальной действительности. Минималистическая безэмоциональность также способствует созданию комического эффекта. Главным инструментом писателя и его героев является ирония, помогающая справиться с безвыходными ситуациями и, если не найти выход, то хотя бы продолжить жить. Таким образом, можно говорить о терапевтической функции комического в новеллистике Реймонда Карвера.

2.3 Комплекс семейно-бытовых мотивов как поэтологическая доминанта прозы Карвера

«Семья» является одним из фундаментальных концептов человеческого общества, однако содержательная сущность этого понятия подвержена трансформации с течением времени и варьируется в зависимости от конкретной культурной традиции. В самой идее семьи заложен парадоксальный набор противоположных характеристик: с одной стороны, семья, безусловно, считается источником положительных явлений, таких как стабильность, верность, доверие, эмоциональная теплота, но в то же самое время семья может быть источником насилия, страха и несчастья. В контексте творчества Реймонда Карвера необходимо рассматривать концепцию так называемой нуклеарной семьи в послевоенной Америке, являющейся, по мнению Дж. П. Лэйнсбери, центральной для карверовского хронотопа¹⁸⁶.

Основными темами произведений Р. Карвера являются одиночество, непонимание и разобщённость людей, неизменно проявляющиеся на фоне семейно-бытовых конфликтов. Герои рассказов, как правило, находятся на грани развода, либо уже разведены. Причинами развода могут стать супружеская измена («Прошу тебя, замолчи!», «Витамины», «А что там на Аляске?» и др.) или алкоголизм («Если спросишь, где я», «Осторожно» и др.), которые являются внешними проявлениями глубоких внутренних разногласий. Писателя неоднократно критиковали за изображение тёмной стороны американской действительности и героев, которые не находят удовлетворения в своей жизни. Однако, Карвер писал о том, что является частью его опыта, и, как признавался в интервью, сам являлся одним из тех «сбитых с толку людей, с которыми бок о бок работал и зарабатывал на жизнь» (перевод здесь и далее мой – И.Л.)¹⁸⁷. Во многом интерес к семейным конфликтам объясняется тяжёлым детством самого писателя, отец которого страдал от алкоголизма. Пьяные сцены, общая неустроенность и бедность семьи предоставили Р. Карверу материал для многих произведений.

¹⁸⁶ Lainsbury, G. P. *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction*. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2004. P. 193.

¹⁸⁷ McCaffery, Larry, et al. "An Interview with Raymond Carver." *Mississippi Review* 39.1/3 (2012): P. 230.

Семейную жизнь, изображаемую в рассказах Карвера, стоило бы разделить на две важные составляющие: отношения родителей и детей и отношения супругов.

В первом сборнике рассказов писателя «Прошу тебя, замолчи!» довольно отчётливо прослеживаются мотивы детской безнадзорности и попустительства родителей. В частности, в рассказе «А что там на Аляске?» (What's in Alaska?, 1971) один из героев рассказывает друзьям, что его жена «даже утром была под кайфом, когда детей будила»¹⁸⁸. В другом рассказе «Что вы делаете в Сан Франциско?» (What Do You Do in San Francisco?, 1963) дети снова кажутся предоставленными самим себе, несмотря на тот факт, что ни один из их родителей не работает: «Дети бегали вокруг него с палками в руках, стучали по стенкам, то и дело забирались внутрь и снова вылезали наружу. Их родителей не было видно»¹⁸⁹. Наиболее ярко этот мотив представлен в рассказе «Никто ничего не сказал» (Nobody Said Anything, 1973), повествование в котором ведётся от лица мальчика, после родительской ссоры решившего прогулять школу и пойти на рыбалку. Вместе с другим мальчиком они ловят большую рыбу и разделяют её пополам, чтобы показать улов своим отцам. Вернувшись домой, ребёнок становится свидетелем продолжения конфликта между родителями, но надеется, что новость о его добыче вернёт в семью гармонию: «Я вошёл через заднюю дверь, встал на пороге и говорю, а сам улыбаюсь»¹⁹⁰. Однако вместо ожидаемой похвалы мальчик слышит лишь отцовский крик с призывом выбросить рыбу в мусорное ведро. Эта история ярко иллюстрирует контраст между наивной детской фантазией и бесчувственным и грубым миром взрослых, в котором ребёнок вынужден жить. Атмосфера новеллы пронизана чувством угрозы насилия, которая в конечном итоге воплощается в жизнь (мать семейства бросает кастрюлю в мужа). Ни один из родителей не способен взять ситуацию под контроль, в результате чего дети становятся вынужденными свидетелями сцен ненависти между отцом и матерью.

В изображении неблагополучных семей в историях Р. Карвера нередко встречается мотив утраты родительского доверия и авторитета, чаще всего

¹⁸⁸ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 86.

¹⁸⁹ Там же. С. 63.

¹⁹⁰ Там же. С. 28.

авторитета отца, традиционно являющегося главой семьи и центром власти. В рассказе «Кулёчки» (Sacks, 1981) главный герой вспоминает последнюю встречу с отцом, который хотел рассказать сыну о своих изменах и, возможно, наладить отношения. Однако, закончив историю, отец лишь убедился в невозможности взаимопонимания. Рассуждая об этом рассказе М. В. Уил в эссе «Raymond Carver and the Language of Desire» приходит к выводу, что тема отцовской измены образует в коммуникации отца и сына непреодолимый барьер ¹⁹¹. Можно согласиться с этим утверждением, поскольку искренний и подробный рассказ отца не вызывает у сына ни сострадания, ни какой-либо определённой реакции. Он ведёт себя довольно апатично и, очевидно, желает поскорее закончить неприятный разговор, то и дело поглядывая на часы. Герой не признаётся в том, что его собственная семейная жизнь разрушается, а его банальные и бессодержательные ответные реплики («Всякий может ошибиться», «Она по-прежнему в Реддинге, эта женщина?»¹⁹²) постепенно выводят отца из себя, и он едко замечает, что его сын ничего не понимает, а только и знает, «что книги продавать». Сразу после этого отец извиняется, но разговор на этом закончен, и герои расстаются, так и не поняв друг друга.

Отца семейства выгоняют из дома, устав от его выходок и абьюзивного поведения по отношению к дочери, в рассказе «И вот ещё что» (One More Thing, 1981). Вернувшаяся с работы жена застаёт ярый спор пьяного мужа, Эл Ди, с дочерью подросткового возраста, Максин, о причинах болезней. Предмет спора явно не соответствует накалу страстей между героями, которые открыто проявляют неуважение по отношению друг к другу. Отец позволяет себе уничижительные ремарки об интеллектуальных способностях дочери: «Я вообще не воспринимаю всерьёз людей, которые целыми днями болтаются без дела и читают астрологические журналы»¹⁹³. Дочь и вовсе считает отца сумасшедшим: «Скажи ему, мам. Скажи, что у него с головой не все в порядке»¹⁹⁴. Жена встаёт на защиту

¹⁹¹ Weel M.V. Raymond Carver and the Language of Desire. Denver Quaterly. 22/1 (Summer 1987). P. 114-116.

¹⁹² Карвер Р. Кулёчки. URL: https://royallib.com/read/karver_raymond/kulyochki.html#0

¹⁹³ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 166.

¹⁹⁴ Там же. С. 166.

дочери и приказывает мужу уходить из дома, подчеркивая, что она имеет на это право: «Я плачу за квартиру – имею полное право выставить тебя вон»¹⁹⁵. Эл Ди – муж и отец – воспринимается не как глава семейства, а скорее, как обуза и причина всех бед для семьи, мужчина, презираемый женой и утративший доверие дочери.

Мотив агрессии в отношениях отца и ребёнка вновь присутствует в рассказе «Купе» (Compartment, 1983), главный герой которого, Майерс, готовится к встрече с сыном после долгой разлуки. Центральную роль в повествовании занимает мотив отчуждённости и сожаления. Размышляя о предстоящей встрече с сыном, герой воссоздаёт в памяти их последнюю встречу, закончившуюся дракой, и осознаёт, что не готов отпустить прошлое и все ещё считает сына виновным в разводе. Окончательное решение остаться в вагоне поезда герой принимает после того, как из кармана его пальто пропадают купленные в подарок часы – символ безнадежно утраченного времени. Отчуждённость Майерса от семьи и общества подчеркивается его собственными словами: «Кроме его секретаря и нескольких бизнес-партнёров, не было ни одного человека, которому он должен был сообщить о своём отъезде»¹⁹⁶, а в финале рассказа символически воплощается в отцепленном от поезда вагоне, в котором остаётся герой.

Почти идиллические отношения между отцом и ребенком изображены в рассказе «Велосипеды, бицепсы, сигареты» (Muscles, Bicycles, Cigarettes, 1972). Главный герой, мистер Хэмилтон, разбираясь в подростковом конфликте с участием сына, вынужденно вступает в драку с отцом другого мальчика и становится воплощением мужественности в глазах ребенка: «А можно пощупать твои бицепсы?»¹⁹⁷; «Пап, а дедушка был такой же сильный, как ты?»¹⁹⁸. Сам Хэмилтон вспоминает драку, в которую был вовлечен его собственный отец, так словно «это всё, что должно быть в мужчине»¹⁹⁹. Подобное торжество маскулинности довольно редкое явление в творчестве Карвера, в котором обычно изображен слабохарактерный, терпящий поражение герой. Типичные герои Карвера – это отцы, которые разочаровывают

¹⁹⁵ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 168.

¹⁹⁶ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 396.

(“There was really no one, besides his secretary and a few business associates, that he felt it was necessary to tell he was going away”).

¹⁹⁷ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 154.

¹⁹⁸ Там же. С. 155.

¹⁹⁹ Там же. С. 154.

свои семьи, и сыновья, которые становятся плохими отцами, перенимающие поражения и неудачи по наследству²⁰⁰.

В рассказе «Шестьдесят акров» (Sixty Acres, 1969) главный герой, Ли Уэйт, получает известие о том, что на его территории кто-то незаконно охотится на уток. Ему предстоит найти нарушителей и наказать их, но Ли хочет избежать неприятностей и надеется, что охотники уйдут раньше, чем он их найдет: «Кто бы там ни был, он надеялся, что к его приезду они уже исчезнут, как уже бывало раньше»²⁰¹. Когда Ли Уэйт берёт в руки ружье, его сын спрашивает, собирается ли он зарядить его. Раздражаясь, герой замечает, что его дети – два мальчика – ходили за ним всё это время и хотели знать, «пристрелит ли он кого-нибудь в этот раз»²⁰². В результате Ли Уэйт находит нарушителей, но отпускает их безнаказанными, после чего чувствует сожаление о том, что не поступил иначе: «И всё же он не мог понять, почему он чувствовал, будто произошло что-то очень важное, какая-то оплошность. <...> “Думаю, мне следовало побольше их напугать”. <...> “Это моя земля”, добавил он. “Я мог бы даже убить их”»²⁰³. В конце истории морально поверженный Ли решает избавиться от земли, отдав ее в аренду. Автор оставляет своего героя сидящим на полу, с закрытыми глазами и ушами, подчеркивая его слабость и неспособность взаимодействовать с окружающим миром.

Тема разрушающейся семьи поднимается Карвером в рассказе «Where is everyone?» (1980). Повествование ведётся от первого лица и начинается с того, что главный герой вспоминает самый трудный период его жизни, когда он был безработным, много пил, а его жена изменяла ему с бывшим инженером. Тема алкоголизма является одной из главных в рассказе, поскольку все действующие лица являются членами клуба анонимных алкоголиков. Примечательным образом герой описывает свои отношения с детьми. Он прямо признается, что ненавидел их («I hated my kids during this time»), вступал в драку с сыном («I said I would kill him.

²⁰⁰ Lainsbury, G. P. The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2004. P. 100.

²⁰¹ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 52. («He hoped whoever it was would be gone when he got there, like the other times»)

²⁰² Ibid. P. 50.

²⁰³ Ibid. P. 56-57.

«Yet he could not understand why he felt something crucial had happened, a failure”. “I should've given them more of a scare, I guess.” <...> “My land,” he added. “I could've killed them”».

I said, “I gave you life and I can take it away” ») и представлял, что на смертном одре ударит каждого из своих детей («I would hope to have the strength to slap each of my kids»²⁰⁴). Размышляя о жестокости своих детей, герой вспоминает, как его сын однажды не пускал мать домой, а после избил её. В заключительной части рассказа герой неожиданно рассказывает о смерти своего отца во сне в состоянии опьянения. Подчеркивается обыденность того вечера: «Они обменялись парой фраз по поводу виски, как это всегда бывало»; «Позднее она сказала, что не заметила ничего необычного»²⁰⁵. При этом прослеживается явный параллелизм в судьбах отца и сына, начиная с того, что оба страдали от алкоголизма, и заканчивая тем, что в конце рассказа герой ложится спать в пижаме отца и просыпается от снежно-белого света и шума, по всей видимости означающего смерть: «Но я проснулся с рывком, пижама была мокрой от пота. Снежно-белый свет заполнил комнату. Рёв надвигался на меня. Комната страшно шумела. Я лежал. Я не двигался»²⁰⁶.

Описание смерти отца главного героя в рассказе почти идентично тому, как Карвер описывает последние часы жизни своего отца в эссе «My Father’s Life» (1984). Писатель сохраняет даже такую деталь, как громкий храп: «He was snoring so loud I couldn’t sleep»²⁰⁷. Помимо этого, Р. Карвер вспоминает случай, когда его мать не пускала пьяного отца домой, закрыв все двери, а после ударила его по голове тяжелым дуршлагом.

В эссе Карвер трогательно рассуждает об особенностях своих отношений с отцом, сходствах, различиях и взаимосвязи их судеб. Уже с первых строк читатель узнаёт, что отца писателя также звали Реймонд – обстоятельство, которое в день его смерти привело к определенного рода непониманию: «Когда он умер, моя мать позвонила жене, чтобы сообщить эту новость. Когда жена взяла трубку, мать выпалила: “Реймонд мертв!” На минуту жена подумала, что речь идёт обо мне.

²⁰⁴ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P.763.

²⁰⁵ Ibid. P. 768.

(«They had a few words about the whiskey, as they always did”; “She said later she noticed nothing out of the ordinary»)

²⁰⁶ Ibid. P. 771.

(«But I woke up with a start, the pajamas damp with sweat. A snowy light filled the room. There was a roaring coming at me. The room clamored. I lay there. I didn’t move»)

²⁰⁷ Ibid. P. 725.

Потом мать объяснила, о каком Реймонде она говорила, и жена сказала: “Слава Богу! Я думала вы о моём Реймонде”»²⁰⁸.

По мнению Айялы Амир, «символический резонанс этой истории подразумевает, что отличие сына от отца чрезвычайно важно для его существования – без него сын считается мертвым»²⁰⁹. Эссе содержит достаточно примеров как внешней схожести отца и сына (положение головного убора на фотографии), так и схожести их жизненных путей (алкоголизм, бедность, слабохарактерность), хотя иногда они словно оказывались на противоположных полюсах. Так, например, первым человеком, кому Карвер сообщил о рождении своего первенца был его отец, находившийся в том же госпитале на этаже выше.

Общее имя отца и сына имеет для Карвера глубоко символический смысл. Неслучайно он завершает свое эссе воспоминаниями о похоронах отца, самым ярким из которых было то, что он часто слышал их общее имя: «Что я действительно помню, так это то, как часто в тот день произносили наше имя, моё и моего папы. Но я знал, что они говорили о папе»²¹⁰. Закольцовывая повествование таким образом, писатель подчеркивает крепкую внутреннюю связь со своим отцом, неизбежно приводящую к проблемам самоопределения.

Темы преемственности и поиска идентичности являются ключевыми в одном из первых и самых загадочных произведений Карвера «Отец» (The Father, 1961). Напоминающий сцену из пьесы, рассказ повествует о семье, склонившейся над новорожденным ребенком, чтобы понять, на кого он похож. Одна из сестер предполагает, что ребенок похож на отца – единственного члена семьи, не участвующего в обсуждении, сидящего на кухне спиной к остальным. Но вопрос «А на кого похож отец?» неожиданно вызывает слезы на глазах девочки, ответившей, что он не похож ни на кого. Когда же они смотрят на отца, то видят его белое, ничего не выражающее лицо. Рассказ, окутанный таинственностью и

²⁰⁸ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P.719.

(«When my wife answered the phone, my mother blurted out, "Raymond's dead!" For a moment, my wife thought my mother was telling her that I was dead. Then my mother made it clear *which* Raymond she was talking about and my wife said, "Thank God. I thought you meant *my* Raymond" »).

²⁰⁹ Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Ayala. - Lexington Books, 2010. - 197 p. P. 147

²¹⁰ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P.727.

(«What I do remember is that I heard our name used a lot that afternoon, my dad's name and mine. But I knew they were talking about my dad»).

целиком состоящий из недосказанности, оставляет много вопросов и явно подразумевает скрытую драму, но так или иначе снова затрагивает проблемы отцовства, сходств и различий между отцом и ребенком.

Не менее противоречиво изображаются в рассказах Карвера отношения сына и матери. Мотивы лжи и угрозы становятся центральными в рассказе «Зачем же, дорогой?» (Why, Honey?, 1972). История уникальна тем, что повествование ведётся в форме письма, в котором мать рассказывает незнакомцу историю взросления её ребёнка – мальчика, который с пятнадцатилетнего возраста начал обманывать мать и лгать ей, в том числе и по пустякам, возможно, участвовал в издевательствах над кошкой и даже в убийстве человека, а после окончания колледжа добился успеха в политической карьере. Поведение и беспокойность матери безусловно вызывают сострадание, однако, немаловажным представляется тот факт, что картина, представленная читателю, субъективна и отражает лишь точку зрения одного из участников событий. Внимательное прочтение и попытка взглянуть на конфликт глазами сына приводят к выводу о двусмысленности некоторых эпизодов новеллы. Например, реакция мальчика на новость о смерти домашнего питомца выглядит весьма естественной и объяснимой: «он очень удивился и разнервничался, сказал, что мы должны найти негодяев, предложить награду за их поимку»²¹¹. В русском переводе остаётся незамеченной некоторая предвзятость матери, которая заявляет, что сын только делал вид, что удивлён («acted surprised and shocked»²¹²). К слову, основания, на которых она подозревает сына в живодёрстве – сосед видел, что один из мальчиков побежал в направлении их дома – представляются недостаточно вескими, тем не менее рассказ об этом происшествии становится первым в череде других примеров коварств сына.

Анализируя рассказ «Зачем же, дорогой?», Р. П. Раньон замечает признаки обсессивного поведения матери, вторгающейся в личное пространство ребёнка, и проводит параллели с поэтическим наследием писателя, где мать часто изображается как навязчивая и утомительная женщина, которая мучает своего

²¹¹ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 138.

²¹² Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P.129.

сына²¹³. Пожалуй, такая интерпретация имеет право на существование, тем более что поведение героини действительно напоминает манию преследования: она меняет имя, думает, что за ней следят, боится отвечать на телефонные звонки. Более того, женщина признаётся, что она «сама придумала эти страхи, стала бояться...», после того как долгое время безуспешно пыталась наладить с сыном связь по переписке²¹⁴. Ненадежность рассказчика по ходу повествования становится всё более очевидной, позволяя допускать иные прочтения данной истории, в которых резкое и подчас грубое поведение сына объясняется той мерой отчаяния, до которой могут довести молодого человека постоянные родительские подозрения и вторжения в его личную жизнь.

Карвер снова поднимет тему отношений стареющей матери и взрослого сына в рассказах последних лет «Коробки» (Boxes, 1986) и «Менудо» (Menudo, 1987). В обоих рассказах затрагивается мотив вины. В рассказе «Коробки» жизнь героя осложняется требованиями и обязательствами, которые накладывает на него мать, неудовлетворённая собственной жизнью. Особенностью поведения матери героя является то, что она очень часто переезжает – биографическая черта, присущая матери самого Карвера. Как рассказывает Тесс Галлахер, «эти переезды неумышленно гарантировали, что внимание и средства её двоих сыновей будут в её распоряжении на два месяца каждый год»²¹⁵. Мать героя изображается как человек, питающийся чувством вины: несмотря на то, что сын отговаривал её переезжать в его город, она беспрестанно высказывает ему своё недовольство погодой, людьми, общей обстановкой, упрекает его в том, что они редко видятся, и считает, что его девушка отнимает «привязанность, внимание и, возможно, даже деньги, которые иначе достались бы ей»²¹⁶. Недостаток любви и внимания превращает её в ревнивую, эгоистичную и по-своему коварную женщину, не готовую принимать во внимание чувства других людей.

²¹³ Runyon, R. P. Reading Raymond Carver. Syracuse: Syracuse University Press, 1992. P. 60

²¹⁴ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 144.

²¹⁵ Carver, Raymond and Bob Adelman. Carver Country: The World of Raymond Carver. Photographs by Adelman. Introduction by Tess Gallagher. New York: Scribner, 1990. P. 14.

²¹⁶ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 444.

Несколько иначе мотив вины в отношениях с матерью обыгрывается в рассказе «Менудо», герой которого с целью удобства и самоуспокоения разработал определенный график перечисления денежных средств матери, согласно которому он должен был отправлять деньги дважды в год: на день рождения и Рождество. Однако, упорядоченный ход жизни героя нарушается, когда между праздниками его мать просит купить ей радио. Герой может позволить себе эту покупку, но вместо этого, руководствуясь неким принципом, в весьма резкой манере отвечает на просьбу отказом, причём делает это дважды: по телефону и в письме. Вскоре после этого мать умирает, навсегда оставляя сына с тяжёлым чувством вины.

По справедливому замечанию К. Нессета, любовь в новеллистике Карвера это «непознаваемая и необратимая сила, форма болезни, не только усложняющая жизни персонажей, но и доминирующая над ними»²¹⁷. Тема любви в различных формах и вариациях поднимается в подавляющем большинстве рассказов писателя. Как отмечает М. Хемингсон, любовь в произведениях Карвера «тщетная и полная отчаяния; мужчины любят своих женщин в момент разрыва или развода»²¹⁸.

Одной из причин, по которым персонажи Карвера несчастны в браке, Дж. П. Лэйнсбери называет то, что мужчины в его рассказах принадлежат к последнему поколению до сексуальной революции в начале шестидесятых. «Эти мужчины были воспитаны так, что секс неразрывно связан с женитьбой и детьми»²¹⁹. Жениться молодыми было их судьбой, а наблюдать за более молодыми людьми, наслаждающимися относительной свободой – их пыткой. Одним из таких персонажей является Джерри из рассказа «Скажи женщинам, что мы идём» (*Tell the Women We're Going*, 1971) который женился «ещё до конца первого семестра»²²⁰. Ограничения в виде жены и детей, наложенные на молодость Джерри, в итоге приводят к ужасным последствиям: получив некоторую свободу, герой становится одержим двумя девушками на велосипедах, которых он сначала

²¹⁷ Nessel, K. This Word Love: Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver. *American Literature*. Vol. 62, No. 2. 1991. P. 293-294

²¹⁸ Hemmingson, Michael. The Dirty Realism Duo. Charles Bukowski and Raymond Carver On the Aesthetics of the Ugly. The Boro Press. 2008. P. 32.

²¹⁹ Lainsbury, G. P. The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2004. P. 267.

²²⁰ Карвер Р. О чем мы говорим, когда говорим о любви (сборник рассказов). Перевод И. Ющенко. 1981. С. 34.

преследует, а после жестоко убивает, вымещая на них всю накопившуюся злобу и обиду.

Мотив жестокости и насилия присутствует во многих произведениях, входящих в самый мрачный сборник рассказов Карвера «О чём мы говорим, когда говорим о любви» (*What We Talk About When We Talk About Love*, 1981). В титульном рассказе сборника во время спора о формах выражения любви Терри приводит в пример настоящей любви историю из собственной жизни о том, как бывший партнёр избивал её, угрожал убить и в итоге покончил жизнь самоубийством. Убийством заканчивается история персонажа рассказа «И третья вещь, которая доконала моего отца» (*The Third Thing That Killed My Father Off*, 1967), который забивает жену молотком, узнав об её изменах. Тема насилия также поднимается в рассказах «Мистер Неси-Кофе и мистер На-Все-Руки», «Серьезный разговор», «Популярная механика» и «Кое-что напоследок»²²¹.

Немаловажным является мотив самопожертвования одного из супругов, который нередко сопровождается эгоизмом другого. Герои Карвера вынуждены ограничивать свои желания или идти на уступки в угоду партнёру. Например, в рассказе «Жена студента» (*The Student's Wife*, 1964) героиня очевидно ответственна за воспитание детей и вынуждена работать для того, чтобы её муж продолжал обучение. Сам он при этом не слишком беспокоится о желаниях и комфорте супруги. Анализируя эту новеллу, А. Зальцман замечает ложное проявление заботы со стороны мужчины, который читает жене стихи перед сном, потому что ему нравится звучание собственного голоса²²². Пробудившаяся от сна супруга утомляет его расспросами и просьбами, и, в конце концов, он просит оставить его в покое. Персонажи, которые просят свои семьи пойти на определённые жертвы ради достижения собственных целей, встречаются также в рассказах «Что вы делаете в Сан Франциско?» и «Лихорадка» и предстают в образе матерей-художниц.

²²¹ Sandra Lee Kleppe. Women and Violence in the Stories of Raymond Carver, *Journal of the Short Story in English* [Online], 46 | Spring 2006. URL: <http://journals.openedition.org/jsse/497>

²²² Saltzman, A. M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1988. P. 50.

Тот же мотив самопожертвования ярко реализуется в рассказе «Тебе с ними детей не крестить» (They Are Not Your Husband, 1973), героиня которого не только обеспечивает семью, работая по ночам, но и по просьбе мужа ограничивает себя строгой диетой, несмотря на ухудшающееся самочувствие. Героиня рассказа «Дом Кока» идёт на жертвы ради бывшего супруга, чтобы помочь ему справиться с зависимостью, а женский персонаж рассказа «Уздечка» (The Bridle, 1982) оказывается в плену навязчивой идеи мужа выиграть на скачках. Примечательно, что во всех перечисленных случаях самопожертвование оказывается напрасным и безрезультатным и не способствует ни улучшению отношений между героями, ни их качества жизни.

Многие коллизии в сфере супружеских отношений, изображаемые в прозе Карвера, имеют биографическую основу. Известно, что во времена тяжелой стадии алкогольной зависимости первая супруга Карвера Мэриан была человеком, обеспечивающим семью. Биографические исследования К. Скленички, У. Сталла и С. Хэлперта, а также эссе самого Карвера свидетельствуют о сценах насилия между супругами, а также сложных отношениях между родителями и детьми в их семье. В частности, писатель называет годы родительства «свирепыми» и говорит, что в какой-то момент семейной жизни дети «забрались на водительское сиденье»²²³. Отвечая на вопросы о сходствах между его персонажами и членами его семьи, Карвер признаётся, что хотя он никогда не писал автобиографии, «есть некоторые ориентиры, линии и нити, ведущие от истории к реальному миру»²²⁴.

Подводя итог, стоит отметить, что в творчестве Реймонда Карвера находят воплощение ставшие чрезвычайно популярными в американской литературе второй половины XX века направления грязного реализма и минимализма. Эти понятия стоит рассматривать в комплексе, поскольку они дополняют друг друга. Термин «грязный реализм» прежде всего продиктован тематикой повествования, сосредоточенной на описании неприглядной стороны действительности, в то время

²²³ Carver, R. Fires: Essays, Poems, Stories. New York: Vintage-Random. 1984. P. 740.

²²⁴ Stull, William L. and Maureen P. Carroll, eds. Remembering Ray: A Composite Biography. Santa Barbara: Capra Press, 1993. P. 241.

как термин «минимализм» отражает способ повествования и в значительной степени определяет писательский инструментарий.

Творчество Реймонда Карвера сосредоточено на изображении кризисных периодов в жизни человека. Предметом его новеллистики становятся герои, страдающие от алкогольной зависимости, депрессии и анемии чувств. Поднимая, как кажется, вечные вопросы о семейных взаимоотношениях, Реймонд Карвер размышляет о проблемах родительского авторитета, взаимовлияния родителей и детей, насилия, самопожертвования и эгоизма. Семейное неблагополучие во всём его многообразии является центральной темой прозы писателя. Стилистически проза Карвера близка к направлению минимализма, тесно связанном с классическими принципами новеллы, среди которых традиционно выделяют критерии компактности, концентрированности, краткости, единства эффекта и экономичности использования языка. На раннем этапе творчества писателя большой вклад в создание узнаваемого минималистического стиля его прозы внёс редактор Г. Лиш, однако в поздних произведениях автора наблюдается эволюция минималистического стиля, который становится более многословным, но при этом сохраняет свои характерные свойства, благодаря точности языковой выразительности, приёмам недосказанности и опущения важных сюжетообразующих элементов.

Важную роль в творчестве писателя играет комическое начало. Юмор парадоксальным образом и усиливает, и смягчает мрачные тона повествования. Кроме того, можно говорить и о «геркулесовой работе смеха» по освобождению человеческого сознания от ложных идеалов, косности и страхов. Именно юмор позволяет героям Карвера, часто беспомощным людям, пребывающим в состоянии духовного паралича, найти выход из сложных положений и предоставляет возможность справиться с хаосом и абсурдностью бытия.

ГЛАВА 3. НОВЕЛЛИСТИКА Р. КАРВЕРА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА

3.1 Традиции А.П. Чехова и Э. Хемингуэя в рассказах Р. Карвера

Проблема взаимосвязей между отдельными произведениями, авторами и целыми литературными традициями необычайно разнообразна. В современном литературоведении укрепилось представление о разного рода типах взаимообусловленности между литературными произведениями. Литературные аналогии принято разделять на генетические связи, которые предусматривают воздействия идейно-творческого характера одного писателя на другого, и типологические схождения, когда в произведениях иноязычных и инонациональных литератур, созданных независимо друг от друга, прослеживаются общие черты и мотивы.

В своей книге «Теория сравнительного изучения литературы» (1979) Д. Дюришин отстаивает тезис о том, что «всякое восприятие инородных художественных ценностей не обходится без того, чтобы они определенным образом не перевоплощались в новой системе»²²⁵. Творческая активность воспринимающего элемента, авторская рефлексия художественных принципов и идей других писателей играет ключевую роль при подобного рода взаимодействии. Для описания данного явления в литературоведении используется понятие творческой рецепции. Творческая рецепция есть восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого собственных текстов.

Прозу Р. Карвера неоднократно, о чем он сам признавался, сравнивали с творчеством его знаменитого старшего современника Эрнеста Хемингуэя. Причиной этому является очевидное сходство в манере повествования писателей: подчеркнутая сухость и точность выражения, отсутствие эмоциональности и авторского комментария, стремление передать речь и изобразить поступки своих героев как есть, без прикрас. Карвер нередко упоминал о Хемингуэе в своих интервью и эссе, отмечая художественную ценность его ранних рассказов и

²²⁵ Дюришин, Д. Теория Сравнительного Изучения Литературы [Текст] / Диониз Дюришин, пер. со словацкого [и коммент. И. А. Богдановой, авт. предисл. Ю. В. Богданов, ред. Г. И. Насекина]. – М.; Прогресс. 1979. С. 14.

романов и то незабываемое впечатление, которое на него в подростковом возрасте произвела фотография Хемингуэя в газете, на которой он, улыбаясь, читал статью о собственной смерти. При этом, в 1987 году Карвер, по словам очевидцев, заявил, что говорить о влиянии Хемингуэя на его творчество бессмысленно, поскольку Карвер не пишет «рыбацких историй»²²⁶.

Хорошо известно, что в начале своей карьеры Р. Карвер писал пародии на рассказы Хемингуэя, высмеивая его культ корриды и героизма. Так, рассказ «Поклонники» (*The Aficionados*, 1963) завершается тем, что герой кричит «Я прощаю тебя!», а его возлюбленная на глазах зрителей буквально вырезает его сердце из груди. В рассказе «Пастораль» (*Pastoral*, 1963) сентиментальный и сострадательный главный герой, Гарольд, сталкивается с грубыми охотниками. Он не говорит, куда направился олень, за которым идет охота, и в ответ на него направляют оружие и оскорбляют.

Для Карвера свойственно отторжение всего героического и возвышенного. По наблюдению Тобиаса Вульфа, «Карвер высоко ценит способность переносить трудности, просто продолжая жить»²²⁷. Ему не близок герой Хемингуэя Роберт Джордан, который жертвует своей жизнью, чтобы спасти товарищей и возлюбленную от фашистов. Карвер признается в эссе «Дружба»: «Пожертвовал бы я своим местом в спасательной лодке, а следовательно - жизнью, ради кого-либо из моих друзей? Я не уверен, но <...> моим ответом будет совсем не героическое «нет»»²²⁸. Таким образом, можно говорить о дифференциальной форме рецепции, подчеркивающей отличие от воспринятого элемента.

Однако, отвергая героическую ипостась Хемингуэя и его героев, Карвер лишь отбрасывает маску Хемингуэя, образ охотника, любовника и мачо, тщательно создаваемый писателем на протяжении всей жизни. О феномене маски писателя размышляет Джеймс Олдридж в романе «Последний взгляд» (1977), повествующем о дружбе между Э. Хемингуэем и Ф. С. Фицджеральдом и их воображаемом путешествии в Вандею. Герой Олдриджа произносит:

²²⁶ Durante, F. *De Minimis: Raymond Carver and His World*. Gentry and Stull. 1990. P. 195.

²²⁷ Halpert, S. *Raymond Carver: An Oral Biography*. Iowa City: University of Iowa. 1995. P. 155.

²²⁸ Carver, R. *Fires: Essays, Poems, Stories*. New York: Vintage-Random. 1984. P. 221.

«Если к тебе приходит успех, если ты его действительно заслужил, как Эрнест и я, то с одной собственной индивидуальностью жизнь у тебя будет желтенькая. Ты должен заслониться спасительными копиями самого себя, сделать их наспех из того, что найдется под рукой — алкоголь, биржевые спекуляции, свары, вульгарность, истребление птиц, женщины, ложь. Все что угодно, лишь бы спрятать то единственное, что есть только у тебя и больше ни у кого»²²⁹.

Карвер тонко чувствует и понимает подлинную сущность Хемингуэя — дисциплинированного ремесленника, художника, мастерски описывающего сложные периоды отношений между людьми и конфликты супружеской жизни. Именно у этого Хемингуэя Карвер многое перенимал и учился технике писательского мастерства²³⁰.

В уже упомянутом рассказе «Поклонники», главный герой по пути на арену обращает внимание на холмы и признается, что их вид всегда напоминал ему «полулежащих большегрудых женщин, но теперь это кажется странным и грязным»²³¹. Проведенная телесная аналогия явно отсылает читателя к рассказу Хемингуэя «Белые слоны» (*Hills Like White Elephants*, 1927), о котором Карвер отзывался весьма комплиментарно, говоря, что, прочитав этот рассказ, писатель может многому научиться²³². Наиболее эмоциональную реплику героини рассказа «Так вот, я тебя очень, очень, очень, очень, очень прошу замолчать» Р. Карвер использует, чтобы озаглавить собственный сборник рассказов и одноименный рассказ «Прошу тебя, замолчи!».

«Белые холмы» — классический рассказ Хемингуэя, иллюстрирующий сформулированный им принцип айсберга, согласно которому писатель фиксирует лишь те «внешние» данные, отталкиваясь от которых читатель проникает в самую суть авторской мысли, открывает для себя художественную вселенную, отличную по своим масштабам с тем немногим, о чем прямо написано в произведении²³³. В

²²⁹ Олдридж, Дж. Последний Взгляд. (Перевод с английского Н. Тренивой и Б. Суриц) "Иностранная литература", No 12, 1978. С. 21.

²³⁰ Bethea, A. Raymond Carver's Inheritance from Ernest Hemingway's Literary Technique. *The Hemingway Review* 26(2). 2007. P. 89-104.

²³¹ Carver, R. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 636.

²³² Halpert, S. *Raymond Carver: An Oral Biography*. Iowa City: University of Iowa. 1995. P. 126.

²³³ Лидский, Ю.Я. Творчество Э. Хемингуэя. Киев. 1973. С. 86.

рассказе практически отсутствует какое-либо действие, герои выпивают и разговаривают, но их беседа намного серьезнее, чем кажется на первый взгляд. Читатель понимает, что герои обсуждают возможную операцию по прекращению беременности, при этом слова «аборт», «беременность», «ребенок» не произносятся. Здесь находят воплощение типичные атрибуты хемингуэвской прозы, такие как простота выражения мыслей, прямой синтаксис и отсутствие всеведущего рассказчика. Авторское посредничество в принципе сведено к минимуму, так что читатель словно остается один на один с героями рассказа, не имея возможности раскрыть всю последовательность событий.

Если говорить о структуре рассказа, то следует отметить, что, в отличие от традиционной новеллы, повествование не строится вокруг неожиданного сюжетного поворота и не приводит к кульминации и развязке. На первый взгляд, герои не продвинулись вперед по сравнению с началом произведения, но внимательно прочитывая реплики героини, читатель может предположить, что решение было принято. Тем не менее, судьба ребенка, равно как и судьба взаимоотношений между героями, остается неизвестной. Открытый финал рассказа способствует индивидуальной читательской интерпретации произошедших событий, а следовательно, более внимательному, детальному прочтению. Опускание важной информации, недосказанность А. Майер считает выдающейся чертой минималистической прозы²³⁴.

Р. Карвер развивает эту теорию, говоря, что «напряжение или даже чувство угрозы может создавать именно то, что не сказано, но подразумевается»²³⁵. В целом, умолчание является ключевым компонентом прозы Карвера. Читателю редко удастся увидеть ситуацию во всей полноте, чаще всего автор предлагает ему домыслить причины безрадостного положения своих героев. Нередко истории Карвера завершаются неожиданной фразой, приоткрывающей новое пространство для интерпретации. Так, в рассказе «Кулечки» герой встречается со своим отцом и слышит историю об отцовской измене, а по дороге домой понимает, что оставил в

²³⁴ Meyer, A. Raymond Carver. New York: Twayne. 1995. P. 29.

²³⁵ Carver, R. Fires: Essays, Poems, Stories. New York: Vintage-Random. 1984. P. 17.

баре сладости для жены. «“Мэри не нужны были конфеты или что-либо еще” — заключает герой. “Это было в том году. Теперь они нужны ей еще меньше»²³⁶. Почему жене героя не нужны конфеты? Что произошло? Ответы на эти вопросы читатель не получит. Карвер словно создает отдельную историю, состоящую из двух предложений, подобно Хемингуэю, который по легенде написал рассказ из шести слов: “Baby shoes: for sale, never worn”. Читателю ничего не известно ни о супруге главного героя, ни об истории их взаимоотношений, поэтому заключительные слова рассказа полны загадочности и тревоги. Марк Шенетьер заметил, что рассказы Карвера было бы справедливо открывать и заканчивать знаками вопроса. «Концовки его рассказов всегда шепчут словами С.Беккета “Make sense who may. I switch off”»²³⁷.

Открытый финал — традиционная черта рассказов Карвера. Его герои, словно театральные актеры, часто застывают, вглядываясь во тьму, как герой рассказа “Что там на Аляске?” (What’s In Alaska?, 1972). Действие рассказа, весьма традиционно для Карвера разворачивается на фоне похода в гости. Проводя время в компании общих друзей, главный герой рассказа, Джек, начинает подозревать свою супругу в измене, однако не предпринимает никаких действий. В финале рассказа герой собирается погасить свет, когда замечает что-то в коридоре. Автор оставляет героя в весьма комичном положении, с ботинком в руке, выжидающего, пока то, что ему померещилось в коридоре, пошевелинётся. Отсутствие какого-либо действия со стороны героя намекает на его пассивное участие в собственной личной жизни, разрушающейся у него на глазах.

Тема супружеской измены нередко затрагивается в других произведениях Карвера. Ральф, главный герой рассказа «Прошу тебя, замолчи!» (Will You Please Be Quiet, Please?, 1966), узнает об измене жены, случившейся несколько лет назад, и понимает, что его жизнь никогда не будет прежней. Эта история нетипично насыщена действием: герой ссорится с женой, уходит из дома, напивается, играет в азартные игры, его избивают, а по возвращении домой он занимается любовью.

²³⁶ Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 250.

²³⁷ Chénétier, M. “Living On/Off the ‘Reserve’: Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver.” Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature. Ed. Marc Chénétier. Carbondale: Southern Illinois UP. 1986. P. 176.

Однако, в рассказе присутствуют привычные для Карвера элементы повествования, такие как недосказанность, символизм и открытый финал.

В баре, герой замечает оленьи рога – символ супружеской измены. Вводя этот весьма банальный элемент в повествование, автор словно иронизирует над традиционным образным языком, в котором внешняя реальность резонирует с символическим значением. Это излюбленный прием Хемингуэя, который автор использует в рассказах «Белые слоны» (*Hills Like White Elephants*, 1927) – героиня стоит в солнечном свете, герой призывает её к себе в тень, или «Кошка под дождем» (*Cat In the Rain*, 1925) – женщина-протагонист идентифицирует себя с мокрой кошкой, заползающей под стол. Хемингуэй таким образом превращает объект или контраст света и тени в яркий символ.

Карвер, в свою очередь, прибегает к символике другого рода. Его внимание чаще направлено на внутреннюю форму слова: он словно отворачивает язык от внешнего мира, наполняя сами слова более значимым содержанием. Так, в последнем абзаце рассказа «Прошу тебя, замолчи!», описывающим поведение и чувства героя во время примирения с супругой, шесть раз встречается предлог “over”:

«He tensed at her fingers, and then he let go a little. It was easier to let go a little. Her hand moved over his hip and over his stomach and she was pressing her body over his now and moving over him and back and forth over him. He held himself, he later considered, as long as he could. And then he turned to her. He turned and turned in what might have been a stupendous sleep, and he was still turning, marveling at the impossible changes he felt moving over him».²³⁸

В данном контексте предлог указывает на направление движения, но в то же время сложно не принять во внимание многозначность этого слова, которое может означать и контроль, и превосходство одного над другим, и завершенность чего-либо. Завершая повествование таким образом, Карвер предоставляет читателю возможность выбора значения этого слова, и соответственно дальнейшей судьбы главного героя.

²³⁸ Carver, R. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 189.

Другая важная для Карвера символическая деталь – имя героя. В рассказе «Пылесос» (Collectors, 1975) главный герой ожидает почтальона, когда к нему является мужчина и заявляет о том, что проживающая по этому адресу миссис Слейтер выиграла бесплатную чистку ковров. Посетитель неоднократно пытается выяснить, является ли хозяин дома мистером Слейтером, но так и не получает ответа. В итоге посетитель проводит уборку, а когда почтальон наконец приносит письмо, забирает его себе и почти немедленно уходит. По словам А. Бетеа, «для Карвера типично приравнивать безымянных героев к беспомощным»²³⁹. Подобный феномен наблюдается в рассказах «Осторожно» (Careful, 1983), «Собор» (Cathedral, 1984), «Ночная школа» (Night School, 1971). В то же время упоминание имени героя, даже случайное, как в рассказе «Менудо» (Menudo, 1987), может символизировать готовность или способность героя упорядочить свою жизнь. Примечательно, что и в рассказе Хемингуэя «Белые слоны» читатель знает лишь имя главной героини, в то время как имя её партнёра остаётся неизвестным.

Безусловно, «Белые слоны» не единственный рассказ, отмеченный Карвером в творчестве Хемингуэя. В частности, он высоко ценил сборник «В наше время» за ритм и чёткое письмо, а особенно выделял рассказ «Кошка под дождем»:

«Ничего особенного не происходит, но очевидно, что отношения разрушаются»²⁴⁰.

Герои рассказа – двое американцев – проводят дождливый вечер в итальянском отеле. Американка смотрит в окно и замечает кошку, спрятавшуюся под столиком, ее муж, Джордж, в это время читает. Героиня рассказа высказывает свое недовольство нынешним устройством их жизни, в ее монологе слышится желание измениться, стать более женственной. Американка хочет новое платье и намерена отпустить длинные волосы, потому что ей надоело «быть похожей на мальчика»²⁴¹. Длинные волосы как символ женственности и красоты встречаются в других произведениях Хемингуэя («Райский сад», 1986) и Карвера («Перья», 1982). Более

²³⁹ Bethea, A. Raymond Carver's Inheritance from Ernest Hemingway's Literary Technique. The Hemingway Review 26(2). 2007. P. 98.

²⁴⁰ Gentry, M. B., and Stull, W. L. Conversations with Raymond Carver. Jackson: UP of Mississippi. 1990. P.17.

²⁴¹ Американская новелла XX века. [Текст]: [Сборник]: Пер. с англ. / [Сост. и вступ. статья, с. 5-24, А. Мулярника; Библиогр. справки Л. Кустовой]. – М.: Худож. лит., 1976. С. 341.

того, ряд исследователей считают, что желание взять кошку отражает подсознательное желание завести ребенка²⁴².

Безучастный и грубый Джордж лишь изредка отвлекается от своей книги, чувства и желания супругу его не интересуют. Он задает вопрос, но ответ уже не слышит, погружившись в чтение:

«– Куда же она девалась? – сказал он, на секунду отрываясь от книги.

Она села на край кровати.

– Мне так хотелось ее, – сказала она. – Не знаю почему, но мне так хотелось эту бедную киску. Плохо такой бедной киске под дождем.

Джордж уже снова читал»²⁴³.

Подобное поведение супруга изобразил Р. Карвер в рассказе «Уздечка», герои которого, семейная пара, владеющая небольшим мотелем вдали от города, едва ли разговаривают друг с другом. Повествование ведется от лица Мардж, женщины средних лет, которая чувствует себя трагически одинокой и втайне мечтает изменить свою жизнь и вырваться на свободу:

«Чем Швед еще занимается? Кроме фермерства?

Я не знаю, поэтому молчу. Но Харли уже занят своей программой. Вероятно, уже позабыл про свой вопрос»²⁴⁴.

Перечисление желаний героини встречается в рассказе Карвера «Жена студента». Начало этой истории кажется едва ли не идеальным: перед сном муж читает жене стихи Рильке. Однако, сон героини длится недолго и, проснувшись, она докучает мужу мелкими просьбами, воспоминаниями и вопросами. После некоторых размышлений героиня делится с супругом своими предпочтениями, и незаметно переходит к желаниям, меняя глагол *like* на *would like*, иногда повторяя слова хемингуэевской американки:

²⁴² Bethea, A. Raymond Carver's Inheritance from Ernest Hemingway's Literary Technique. *The Hemingway Review* 26(2). 2007. P. 90.

²⁴³ Американская новелла XX века. [Текст] : [Сборник] : Пер. с англ. / [Сост. и вступ. статья, с. 5-24, А. Мулярчика ; Библиогр. справки Л. Кустовой]. – М.: Худож. лит., 1976. С. 341.

²⁴⁴ Carver, R. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 501.

«Мне бы хотелось носить только красивую одежду. <...> И я бы хотела, чтобы у нас с тобой был настоящий дом, чтоб мы не переезжали каждый год с места на место»²⁴⁵.

Супруг же слишком устал или слишком безразличен, чтобы участвовать в этом разговоре. Он еще способен на физическое усилие (приносит бутерброд, растирает ноги, чтобы согреть), но эмоциональных сил у героя не осталось, о чем свидетельствует его реакция на вопрос жены: «Я хочу, чтоб ты оставила меня, наконец, в покое»²⁴⁶.

В этом рассказе также поднимается тема одиночества, непонимания и отчаяния. В отличие от американки Хемингуэя в рассказе «Кошка под дождем», героиня Карвера, кажется, осознает причину своей подавленности. Она плачет, обращает внимание, что даже во сне на её супруге лежит печать безнадежности, и в конце рассказа просит помощи свыше:

«Господи, пожалуйста, помоги нам, Господи»²⁴⁷.

Карвер чрезвычайно внимательно изучал рассказы Хемингуэя, о чем говорил сам в своих интервью. В одном из них он признается, что из рассказа «Кошка под дождем» больше всего Карверу запомнилась деталь, которая в русском переводе не получила никакого отражения:

«Деталь, которая не выходит у меня из головы - мужчина лежит на кровати и читает книгу, но его голова находится в той части кровати, где обычно находятся ноги, а ноги наоборот — в головной части»²⁴⁸.

Эта деталь в итоге найдет воплощение в одном из последних рассказов Карвера «Те, кто здесь спал» (Whoever Was Using This Bed, 1986), символизируя отсутствие гармонии и разлад в семейной жизни:

«Мы сидим там, где обычно, во время сна, находятся наши ноги, и смотрим на нашу измятую постель. Она выглядит так, будто те, кто здесь спал, покинули ее в спешке. Я знаю, что никогда больше не смогу посмотреть на эту постель, не

²⁴⁵ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 50.

²⁴⁶ Там же. С. 50.

²⁴⁷ Там же. С. 52.

²⁴⁸ Gentry, M. B., and Stull, W. L. Conversations with Raymond Carver. Jackson: UP of Mississippi. 1990. P.17.

вспомнив её в таком виде. С нами что-то происходит, но я пока точно не знаю что»²⁴⁹.

Ранние произведения Эрнеста Хемингуэя представляют наибольший интерес в контексте творчества Реймонда Карвера. В рассказах, написанных Хемингуэем в начале карьеры, обнаруживаются конфликты и мотивы, которые Карвер считал ключевыми для своего творчества. Писателей сближает тот факт, что оба они стремились к предельной точности повествования, не отягощая текст комментарием, но уделяя пристальное внимание деталям. Важнейшим приемом, определяющим специфику произведений писателей, является недосказанность. Однако, Р. Карвер расширяет спектр читательской интерпретации, предлагая не просто понять или увидеть то, что хотел сказать автор, но самостоятельно, опираясь на собственный жизненный и читательский опыт, решить судьбу героев. В этом смысле Карвер, несомненно, следует завету Хемингуэя, говорившего, что писать нужно так, чтобы прочитанное становилось частью личного опыта.

Разумеется, Э. Хемингуэй был далеко не единственным писателем, творчество которого так или иначе оказало влияние на литературное становление Реймонда Карвера. В своих эссе он высоко отзывается о новеллистике многих выдающихся авторов, в том числе Л. Даррелла, В. С. Притчетта, И. Бабея, Ф. О'Коннор, Дж. Чивера и др. Понравившиеся фразы из прочитанного Карвер выписывал на небольшие карточки, которые потом прикреплял на стену. На одну из этих карточек Карвер выписал цитату из Чехова «... и вдруг ему всё стало ясно», которая произвела на Карвера большое впечатление. Для него эти слова были наполнены «трепетом и возможностями»:

«Я люблю их простую ясность и подразумеваемый намёк на откровение. В них также существует и тайна. Что было непонятно до этого? Почему становится понятно только сейчас? Что случилось? Что теперь?»²⁵⁰.

Любопытно, что исследователям до сих пор не удалось найти рассказ, из которого была взята эта цитата, но присущее ей чеховское качество не вызывает

²⁴⁹ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 475.

²⁵⁰ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 729.

сомнения. Подобного рода короткие фразы, открывающие возможности для толкования, являются характерной особенностью прозы Чехова. Например, в рассказе «Ионыч» (1898) единственная и, при этом, весьма объемлющая характеристика литературных способностей Веры Иосифовны заключается в том, что её роман начинается со слов «мороз крепчал»²⁵¹. Тем самым подчёркивается литературная бесталанность и графоманство хозяйки дома. Другим примером подобного приёма из того же рассказа является авторская ремарка «И все почему-то вздохнули»²⁵². Умение Чехова одной короткой фразой сказать многое – именно то, что Карвер считал ключевым для собственного творчества.

Тезис о влиянии литературного наследия А. П. Чехова на современную мировую новеллистику давно не подлежит никакому сомнению. Само имя русского классика стало нарицательным, в разные годы многие выдающиеся писатели удостаивались от критиков и литературоведов званий национальных «чеховых»: английского – Кэтрин Мэнсфилд, американского – Шервуд Андерсон, канадского – Элис Манро и т.д. Как однажды признался Джон Чивер, ему тоже удалось оказаться среди, по крайней мере, десятка писателей США, удостоенных звания «американского Чехова». Реймонд Карвер тоже был в их числе.

Писатель никогда не скрывал своё восхищение новеллистикой Чехова, называя его одним из наиболее важных писателей для своего творчества, наряду с Ф. О’Коннор, В. С. Притчеттом, И. Бабелем. В комментариях к посвященному Чехову рассказу «Errand», Карвер пишет: «Что было ясно для меня так это то, что я видел возможность отдать дань уважения – если бы сумел сделать это правильно и уважительно – Чехову, писателю, долгое время так много значившему для меня»²⁵³.

Во время одного из своих интервью Карвер снова говорит о восхищении Чеховым: «Я большой почитатель рассказов Чехова, и я заимствую у Чехова на грани пародии»²⁵⁴.

²⁵¹ Чехов А.П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. — М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. С. 1998.

²⁵² Там же. С. 1999.

²⁵³ Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 1117.

«The only thing that was clear to me was that I thought I saw an opportunity to pay homage - if I could bring it off, do it rightly and honorably - to Chekhov, the writer who has meant so much to me for such a long time».

²⁵⁴ Gentry, Marshall Bruce and William L. Stull. Conversations with Raymond Carver. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1990. P. 16.

Изучение творчества Карвера в контексте литературной традиции Чехова составляет основу многих современных исследований. А. М. Зверев выделяет импрессионистическую ноту в творчестве обоих писателей: «У него (Карвера) тоже главенствует не событие как таковое, а сам тип мироощущения, заставляющий героев в самых обыденных обстоятельствах вести себя отнюдь не шаблонным образом, принимать непредсказуемые решения, которые исподволь готовятся всей их нелепо складывающейся жизнью. Карвера часто называют поэтом атмосферы и настроения, художником мимолетностей, приоткрывающих сокрытые человеческие драмы»²⁵⁵.

Сам Карвер пишет в своих заметках к сборнику «Если спросишь, где я» (*Where I'm Calling From: New & Selected Stories*, 1988) о том, что его склонность к малой прозе отчасти объясняется его любовью к поэзии и тому факту, что он в равной степени и поэт, и писатель²⁵⁶. Там же Карвер приводит определение рассказа, данное В. С. Притчеттом: «что-то, увиденное краешком глаза, мимоходом»²⁵⁷. И дополняет его: «Сначала — беглый взгляд. После — взгляд, наделённый жизнью, превращённый в нечто, что подсветит момент и, может быть, оставит его неизгладимый след в сознании читателя»²⁵⁸. Метафора «быстрого взгляда» (*glimpse*) является ключевой для работ Айялы Амир (*The Visual Poetics of Raymond Carver*) и Грэма Кларка (“Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence”), посвященных поэтике Карвера.

Импрессионистическое начало в прозе Карвера акцентирует Керри Максуйни в работе «*The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*» (2007), подчёркивая, что у рассказов обоих писателей «больше общего с лирическими стихотворениями, чем с романами»²⁵⁹. Тех же взглядов придерживается автор монографии об американском минимализме Роберт С. Кларк, возводящий новеллы Чехова и Карвера к литературному импрессионизму и имажизму. Сравнивая

²⁵⁵ Писатели США. Краткие творческие биографии / сост. и общ. ред. Я. Засурского, Г. Злобина и Ю. Ковалева. М., 1990. С. 174.

²⁵⁶ Carver, R. 2009. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 746.

²⁵⁷ Ibid. P. 748.

«First the glimpse. Then the glimpse given life, turned into something that will illuminate the moment and just maybe lock it indelibly into the reader's consciousness».

²⁵⁹ McSweeney, Kerry. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2007. P. 2.

рассказ Карвера «Собор» (Cathedral, 1981) и чеховскую «Попрыгунью» (1891), исследователь находит в них общее выражение «перцептивной и эпистемологической ограниченности» супругов²⁶⁰.

Чеховский рассказ «Попрыгунья» интересен ещё и наличием всевозможных деталей, на первый взгляд неприметных, но обладающих глубоким символическим потенциалом. Подчеркивая определенные объекты и действия, автор, словно кинооператор, направляет взгляд читателя. Ряд деталей, подсвеченных Чеховым в «Попрыгунье», активно использует в своей новеллистике Карвер. К таким деталям стоит отнести остриженные волосы Осипа – у Карвера символ кризиса в отношениях («Перья»), и волосы Ольги Ивановны, которые она «перебирает пальцами» — действие, символизирующее у Карвера легкомыслие и непонимание («Жирный»); большие пальцы кухарки Рябовского, которые она «обмочила во щах» привлекают внимание Ольги Ивановны, и она замечает неприглядность своей жизни — пальцы часто попадают в поле зрения героев Карвера: большие пальцы посетителя кафе («Жирный»), пальцы парикмахера («Покой»), пальцы ребёнка («Перья») и т.д.; диван, на котором проводит последние дни жизни Осип у Карвера неразрывно связан с мотивами одиночества и отчужденности («Консервация», «Осторожно»), импотенции и смерти («Мистер Неси-Кофе и Мистер На-Все-Руки»); наконец, зеркало, в которое смотрится Ольга Ивановна, осознавая свою гадкость, в рассказах Карвера также символизирует моменты идентификации и размышления над собственной жизнью («Джерри и Молли и Сэм», «Соседи», «Вы врач?»).

Ко всему прочему, писателей объединяет интерес к описанию драматизма повседневной жизни представителей среднего сословия. В творчестве Чехова этот слой населения изображён поистине масштабно, в центре повествования может оказаться чиновник на жаловании, конторщик, ремесленник, заводской рабочий, газетный сотрудник, технолог или инженер. По выражению И. Н. Сухих, чеховский хронотоп «заполняет “зияние” в мире русской классики XIX века»²⁶¹.

²⁶⁰ Clark R.C. American Literary Minimalism. Tuscaloosa, 2014. P. 56.

²⁶¹ Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 143.

В свою очередь американский читатель ценит Р. Карвера за то, что ему удалось возродить рассказ о «сегменте американского общества, забытом в погоне за процветанием»²⁶², жителях провинциальных городов преимущественно запада и северо-запада США. Как справедливо отмечает Е.М. Бутенина, герои Карвера «часто принадлежат к категории так называемых «синих воротничков», работников без особой квалификации (официанты, сиделки, разнорабочие), реже встречаются врачи и учителя, а иногда это просто люди без определённых занятий, заглушающие свою тоску и неустроенность алкоголем»²⁶³.

Все же наиболее интересным представляется провести сравнительный анализ ключевых тем и мотивов в новеллистике писателей, среди которых выделяются мотивы «слепоты» и прозрения, «немоты» и «глухоты», а также мотив футлярности.

Мотив «слепоты» отчётливо представлен в уже упомянутом рассказе «Попрыгунья». Ольга Ивановна «искала великих людей, находила и не удовлетворялась, и опять искала», совершенно не замечая талантов собственного мужа, обращая внимание только на его могучий «медвежий» лоб²⁶⁴. Лишь после смерти Дымова и слов Коростелёва героиня осознаёт, каким великим человеком был её муж, однако её прозрение наступает слишком поздно.

О схожей проблеме размышляют герои рассказа «Пассажир 1-го класса» (1886). Инженер Крикунов и профессор Пушкин, рассуждая о природе славы, приходят к выводу, что для обретения известности человеку нужно «не народу служить, а сделаться шулером, акробатом или певичкой»²⁶⁵. Иными словами, общество обращает внимание и возводит в культ разного рода пошлости, при этом не замечая, слепо игнорируя истинные добродетели.

В новеллистике Р. Карвера тема слепоты становится одной из ключевых в сборнике «Собор» и наиболее ярко раскрывается в одноимённом рассказе. Герой рассказа «Собор» негативно относится к слепому приятелю своей жены, Роберту, приезжающему к ним погостить. Рассказчик полон различных предубеждений на

²⁶² Short Story Criticism: Excerpts from Criticism of the Works of Short Fiction Writers. Vol. 213. Farmington Hills, 2015. P. 81.

²⁶³ Бутенина Е. М. Реймонд Карвер – «Американский Чехов» // Новый филологический вестник. 2018. №4 (47). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reymond-karver-amerikanskiy-chehov> (дата обращения: 22.04.2020)

²⁶⁴ Чехов А.П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. — М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. С. 637.

²⁶⁵ Там же. С. 1145.

счёт гостя, кроме того, он завидует той эмоциональной близости, которая явно ощущается в отношениях его супруги и Роберта.

Истинным слепцом в этой истории безусловно предстаёт сам протагонист: он не воспринимает поэзию своей жены, не обращает внимание на проблемы в их отношениях и не пытается понять свою супругу. По мнению Р. Кларка, главным отличием рассказчика от Роберта является «открытость Роберта к новому опыту»²⁶⁶. В то время как герой, закостеневший и наполненный всякого рода ограничениями, пребывает в плену стереотипов, Роберт готов учиться новому: «Я всегда стараюсь из всего извлекать полезную информацию. Учиться можно всю жизнь»²⁶⁷. Это стремление слепого к знаниям в конечном итоге приводит к духовному прозрению и озарению главного героя, когда рассказчик и Роберт вместе рисуют собор на бумаге.

В представленных рассказах писателей «слепота» героев может пониматься как неспособность видеть истинное. Однако, во многих новеллах Карвера слепота также символизирует состояние безысходности, апатии и тупика.

Так, в рассказе «Дом Кока» главный герой Уэс, осознав, что трезвый и благополучный период жизни подошёл к концу, «откинулся на спинку, скрестил руки на груди и закрыл глаза»²⁶⁸, а спустя некоторое время ещё и закрыл занавески, тем самым лишив себя возможности видеть океан. Джефффри Вулф особенно ценит способность писателя изображать происходящее глазами героев: «он лучше кого бы то ни было знал, куда должны смотреть его персонажи. Я не имею в виду точку зрения. Я говорю о том, куда падает их взгляд – что они видят и чего не видят»²⁶⁹.

Несколько иначе «слепота» героя показана в рассказе «Консервация». Герои – Сэнди и её потерявший работу муж – неспособны сопереживать друг другу: она не сочувствует его переживаниям из-за потерянной работы и уязвлённого самолюбия, он, в свою очередь, безразличен к её попыткам наладить эмоциональную связь. Автор демонстрирует неспособность героя видеть в эпизоде с чтением книги –

²⁶⁶ Clark R.C. American Literary Minimalism. Tuscaloosa, 2014. P. 148.

²⁶⁷ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 403.

²⁶⁸ Там же. С. 332.

²⁶⁹ Halpert, Sam, ed. Raymond Carver: An Oral Biography. Iowa City: The University of Iowa Press, 1995. P. 155.

герой держит книгу в руках, смотрит на страницы, но не читает: «Держа книгу в обеих руках, склонив голову над текстом, он, казалось, был погружен в чтение. Но спустя некоторое время Сэнди обнаружила, что он так и застрял где-то на второй главе»²⁷⁰. Неспособность героя продвигаться в чтении книги говорит об эмоциональном ступоре, а также усиливает общее ощущение состояния паралича, в котором пребывает герой.

Ещё одним немаловажным мотивом для новеллистики обоих писателей является мотив глухоты/немоты, т.е. неспособность героев с одной стороны услышать друг друга, а с другой стороны, невозможность высказаться. Яркой иллюстрацией этой проблемы в прозе Чехова является рассказ «Тоска» (1886), повествующий об извозчике Ионе, которому не с кем поделиться своим горем: «не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его?»²⁷¹. От своей тоски Иона сам теряет способность говорить: «Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья»²⁷².

В рассказе «Попрыгунья» молчание Ольги Ивановны в ответ на слова Дымова о защите диссертации приводит к окончательному эмоциональному разрыву между героями: «если бы Ольга Ивановна поделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей всё»²⁷³. Примечательно, что героиня не реагирует на новость отнюдь не со зла и не из подлости, а по причине непонимания: «она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала»²⁷⁴. К слову, и сам Дымов характеризуется как молчаливое, безропотное и непонятное существо. Характерен также эпизод, в котором герой, успокаивая Ольгу Ивановну после расставания с Рябовским, советует ей молчать: «Зачем? Надо молчать об этом. Надо не подавать вида...»²⁷⁵.

В творчестве Карвера проблема нарушенной коммуникации между людьми поднимается уже в первом сборнике рассказов (в частности, в рассказах «Никто

²⁷⁰ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. 160 с. С. 35.

²⁷¹ Чехов А.П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. — М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. — 1279 с. С. 952.

²⁷² Там же.

²⁷³ Там же. С. 647.

²⁷⁴ Там же. С. 647.

²⁷⁵ Там же. С. 645.

ничего не сказал», «А что там на Аляске?») и нарастает к сборнику «Собор», где становится ключевой. В рассказе «Витамины» бывший солдат, сидя в баре, показывает окружающим засушенное и сморщенное человеческое ухо на цепочке – сувенир на память о войне во Вьетнаме. Кирк Нессет склонен полагать, что этот предмет является «эмблемой всеобщей глухоты»²⁷⁶, заразившей персонажей сборника «Собор».

Герой рассказа «Перья» признаётся, что почти не разговаривает с женой: «Мы с ней вообще говорим все меньше и меньше. В основном, сидим у телевизора»²⁷⁷. Герои рассказа «Дом Чефа» не слышат друг друга, а фразы, которые они произносят, бессвязны и лишены смысла. Попытка коммуникации в финальной сцене рассказа «Консервация», когда муж Сэнди никак не реагирует на её слова, также напоминает разговор глухих: «Садись же, — повторила она. Он переместил тарелку из одной руки в другую. Но продолжал стоять»²⁷⁸.

Ещё одним не менее запоминающимся символом всеобщей глухоты принято считать ухо Ллойда, алкоголика, переживающего развод в рассказе «Осторожно». Утром в день визита бывшей жены герой обнаруживает ушную пробку в правом ухе и тщетно пытается избавиться от неё до тех пор, пока Инез не приходит ему на помощь. Ллойд признаётся, что он очень плохо слышит свою бывшую супругу, («Инес что-то сказала, он не разобрал что»; «Она сказала что-то еще»), однако даже после восстановления слуха Ллойд не способен услышать то, о чём пришла поговорить Инез: «Но у двери остановилась и что-то сказала. Он не слушал. Не хотел слушать. Он смотрел, как движутся ее губы, пока она не договорила то, что собиралась сказать»²⁷⁹. Подобное поведение героя А. Амир объясняет «психосоматической реакцией мужа, который отказывается слышать о новой жизни своей жены - стоящей в дверях в новом весеннем наряде и с новой сумкой – жизни, которая, кажется, исключает его»²⁸⁰.

²⁷⁶ Nessel, Kirk. The Stories of Raymond Carver: A Critical Study. Athens: Ohio University Press, 1995. P. 64.

²⁷⁷ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 394.

²⁷⁸ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. 160 с. С. 39.

²⁷⁹ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 303.

²⁸⁰ Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Ayala. - Lexington Books, 2010. P. 107.

Любопытно, что Ллойд испытывает сложности не только со способностью слышать, но и со способностью говорить: «Но когда она вернулась в комнату, так и не смог ничего сказать. Он не знал, откуда начать»²⁸¹. Таким образом, герой рассказа полностью лишён возможности коммуникации, что является симптоматичным признаком его одиночества и отчуждённости.

В рассказе «Осторожно» интерес представляет не только поведение героя, но и окружающая его обстановка. Как и в рассказе Ш. Андерсона «Одиночество», история Ллойда – это, «в сущности, гораздо больше история комнаты, чем история человека»²⁸². Квартира Ллойда описана весьма лаконично — две комнаты и ванная на последнем этаже трёхэтажного дома. Главной особенностью места проживания героя является скошенный потолок, из-за которого ему приходится то и дело наклоняться, сгибать голову, вставая с постели, «следить, как бы не удариться», доставая что-нибудь из холодильника, «нагибаться, чуть ли не вставать на колени» и, в целом, быть осторожным. Тесное пространство вокруг героя наряду с оказией, произошедшей с его ухом, в конце концов провоцируют появление у героя клаустрофобического страха проснуться посреди ночи вновь «неспособным слышать, с потолком, нависшим над головой»²⁸³. По наблюдению А. Амир, мысли героя «без сомнения отражают страх быть погребённым заживо», кроме того, «ограниченное пространство и низкий потолок экстернализируют границы его тела и угрожают вплотную приблизиться к Ллойд»²⁸⁴.

Многократно повторяющееся на протяжении рассказа слово «осторожно» позволяет провести аналогию между телом Ллойда – узким пространством, склонным к закупориванию, которое необходимо «открыть» – и бутылкой шампанского, которую герой «осторожно» открывает. В пользу этого сравнения говорит и то, как Ллойд описывает свои ощущения: «I feel like I'm talking inside a barrel»; «His head felt full and like it was awash with fluid»²⁸⁵. Таким образом, герой

²⁸¹ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПИРЕСС, 2007. С. 298.

²⁸² Андерсон Ш. Уайнсбург, Огайо. URL: http://lib.ru/INPROZ/ANDERSON_S/WINESBURG_OHIO_Golyshev.txt

²⁸³ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y.

«... unable to hear, the ceiling inches from his head».

²⁸⁴ Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Ayala. - Lexington Books, 2010. P. 109.

²⁸⁵ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 444.

представляет собой своего рода «человека в бутылке» – «закупоренного и осторожного, пытающегося сохранить себя в определённых границах и в то же время подверженного утечке»²⁸⁶. Образ жизни Ллойда говорит о том, что он, может быть, даже сам того не замечая, все больше отгораживается от реальности. Настоящее представляется ему неприглядным и пугающим, шампанское же позволяет отвлечься от насущных проблем и тревог, но в то же самое время всё больше запирает его в плену своей зависимости.

Хрестоматийным примером одинокого героя, который, «как рак-отшельник или улитка», старается «уйти в свою скорлупу» является чеховский «человек в футляре» Беликов, который «носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний»²⁸⁷.

Любопытно, что помимо всего прочего, уши героя также были заложены, только, в отличие от Ллойда, Беликов делал это намеренно. Стремясь укрыться от раздражающей и пугающей реальности, Беликов предпочитает обращаться к прошлому, а также ограничивает собственную жизнь всевозможными рамками – правилами и запретами. Главным девизом его предосторожности является фраза «как бы чего не вышло». Покой и умиротворение Беликов находит лишь в гробу – своём последнем и самом надёжном футляре: «выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»²⁸⁸.

Герой Карвера, также ведомый страхом и предосторожностью, в конце рассказа ложится на спину, накрывается одеялом, скрещивает руки на груди и закрывает глаза, тем самым притворяясь одновременно спящим и мёртвым. Ллойд убеждён, что единственным способом предотвратить повторные проблемы со слухом

²⁸⁶ Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Ayala. - Lexington Books, 2010. P. 109.

²⁸⁷ Чехов А.П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. — М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. — 1279 с. С. 1110.

²⁸⁸ Там же. С. 1122.

является ограничение движений во сне. Таким образом, как и в случае с Беликовым, попытка героя обрести контроль над своей жизнью заканчивается полной потерей свободы.

Мысль о том, что самозаключение в жёстких границах своего «футляра» исходит от стремления к свободе и одиночеству представляется чрезвычайно важной для Карвера. Его типичные герои прячутся от окружающего мира за стенами своих домов, наблюдая за жизнью из окон («Пылесос», «Видоискатель», «Уздечка», «Консервация»). Схожим образом ведёт себя герой рассказа «Купе» Майерс, после длительной разлуки решающий увидеть своего взрослого сына. Из окна поезда он видит дома фермеров и мечтает жить в одном из них, окружённым стенами: «Он подумал, что должно быть хорошо жить в доме, окруженном стеной»²⁸⁹. Оставшись в купе в одиночестве, Майерс считает это удачей (*considered himself lucky*), но в то же время чувствует себя одиноким, гуляя по Риму без группы. Предосторожность героя не спасает его от кражи часов, которые он собирался подарить сыну: «На всякий случай он хранил часы во внутреннем кармане. Теперь часов там не было»²⁹⁰. На протяжении всей поездки по Европе Майерс ощущает дискомфорт, переходящий в отвращение, при мысли о предстоящей встрече и, в конечном итоге, принимает решение остаться в поезде, обезопасив себя от неприятных разговоров, касаний и взглядов. Однако и на этот раз предосторожность героя не приводит ни к чему хорошему: по причине непонимания иностранного языка (снова мотив глухоты) он оказывается в чужом вагоне, теряет свой чемодан и движется в неизвестном направлении.

Люди в заточении нередко появляются в рассказах Карвера мимоходом, в небольших вставных историях, которые рассказывают друг другу герои. Например, в рассказе «Что там на Аляске?» один из участников разговора упоминает доисторического человека, найденного в ледяном блоке на Аляске. В контексте истории этот образ может символизировать обособленность героев и холод в их

²⁸⁹ Carver, R. 2009. *Collected Stories*. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 393.

«He thought this might be a good way to live-in an old house surrounded by a wall».

²⁹⁰ Ibid. P. 396.

«He had carried the watch in his inside coat pocket for safekeeping. Now the watch was gone».

отношениях. В рассказе «О чём мы говорим, когда говорим о любви» появляется образ средневекового рыцаря, закованного в своих доспехах. Доспехи рыцаря – тот же футляр, изначально призванный защитить, но часто становящийся причиной смерти от тяжести или удушения.

Не вызывает сомнения тот факт, что художественное восприятие творчества А. П. Чехова сыграло важную роль в творческом становлении Р. Карвера. Писателей сближает интерес к обыденной жизни простых людей, импрессионистическое изображение действительности, мастерство короткой фразы и выразительность художественной детали. Главными темами рассказов обоих прозаиков нередко становятся проблема коммуникации, человеческая замкнутость и одиночество. В ряде рассказов американского писателя прослеживаются варианты чеховского мифа, при этом, как истинный художник, Р. Карвер выделяет в творчестве предшественника определённые мотивы и темы, после чего углубляет и расширяет их проблематику. В частности, словно соглашаясь с Чеховским Иван Ивановичем, Карвер в своей новеллистике даёт широкую панораму человеческой футлярности, к которой с некоторыми оговорками можно отнести и фигуральную слепоту, глухоту и немоту его героев.

3.2 Образы чудаков в новеллистике Р. Карвера

В мировой литературе фигура «чудака» имеет глубокие исторические корни. Принято считать, что герои-чудаки функционально и генетически связаны с фигурами шута и дурака и являются своего рода модификацией этих образов. Объединяющей особенностью этих героев, по выражению М. М. Бахтина, является «форма бытия человека – безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя её»²⁹¹. Однако, стоит отметить, что в отличие от плутов и шутов, герои-чудаки не смеются над окружающими, а сами становятся объектами насмешек.

Чудаки появляются на страницах литературных произведений, относящихся к различным художественным эпохам, начиная с античности («Мизантроп» Менандра, 317/16 г. до н. э.), обрстая новыми смысловыми доминантами. По

²⁹¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 311.

выражению Н. А. Бакши, чудак – это «фигура-амплуа, менявшее свое содержание от века к веку, но сохранявшее своё зерно»²⁹². Например, чудаками эпохи Просвещения можно считать педантов, представленных в произведениях «Молодой учёный» Г. Лессинга и «Нежные сёстры» Х. Геллерта, в английской литературе чудачки имеют статус джентльменов («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», «Записки Пиквикского клуба»), в новеллистике М. Твена именуются «простаками», а в творчестве Ш. Андерсона — «гротесками». Так или иначе, объединяющим свойством героев является инаковость, непохожесть на других. Меняясь от эпохи к эпохе, «чудаки» «ведут через века свою определенную тему, улавливая некую важную сторону человеческого существования»²⁹³. Однако, представляется возможным выделить некоторые типологические черты героя-чудака. Как правило, это тихий, не особенно заметный герой, мысли и поведение которого отличаются от общепринятых, содержат в себе некую тайну, что делает его не похожим на других. В словаре русского языка В. И. Даля «чудак» определяется как «человек странный, своеобразный, делающий все не по-людски, а по-своему, вопреки общего мнения и обыка»²⁹⁴.

Важное пояснение к пониманию образа чудака даёт в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевский:

«Ибо не только чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались»²⁹⁵.

Эта интерпретация чудачества представляется необычайно важной, поскольку в таком случае герой-чудак, несмотря на свою непохожесть на других, передаёт всеобщую искаженность обычного хода жизни, воплощает в себе идеи отчуждения и одиночества.

²⁹² Бакши Н. А. Герой-"чудак" в австрийской и русской литературе XIX века: Грильпарцер, Гоголь, Лесков, Розетгер: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/geroi-chudak-v-avstriiskoi-i-russkoi-literature-xix-veka-grilpartser-gogol-leskov-rozegger> (дата обращения: 14.05.2022).

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 612-613.

²⁹⁵ Достоевский Ф.М. Полн. Собр. Соч. В 15-ти томах. Л.: Наука, 1991. Т 9. С. 394.

В американской литературе XX в. именно проблемы одиночества, взаимонепонимания и отчуждения становятся центральными. Одним из первых трагедию всеобщей разобщённости изобразил в своей книге гротесков Ш. Андерсон (1876-1941). Его новеллистический цикл «Уайнсбург, Огайо» (Winesburg, Ohio, 1919) представляет собой целую галерею чудаков, каждый из которых по-своему неуклюж, смешон или даже уродлив. При этом, за внешним чудачеством скрываются глубокие психологические травмы. Как объясняет С. М. Пинаев в статье «Психологический флюс» и трагедия отчуждения в творчестве Шервуда Андерсона», «едва ли не каждый рассказ посвящён кризисному душевному состоянию, психологическому надлому в жизни маленького человека. Герои Андерсона мучаются, тяготятся своей неприкаянностью. Но мало кто из них знает, что именно он хочет (даже если сам он думает, что знает)»²⁹⁶.

Герой-гротеск, по наблюдению М. В. Тлостановой, «непременно аутсайдер, одиночка, ведёт родословную ещё от мифа американского Адама, фронтирных легенд, через «простаков» Марка Твена <...> и дальше, к писателям середины XX в.»²⁹⁷. Гротеск как категория комического представляет собой «интенсивное комедийное преувеличение и заострение, придающее образу фантастический характер и условность»²⁹⁸, столкновение несовместимых свойств образа, «сближение разнородных элементов, в результате которого и возникает алогичное единство»²⁹⁹. На протяжении всего XX в. в искусстве происходило, по выражению А. М. Зверева, «расширение границ смехового мира»³⁰⁰, распространившегося и на область трагического. В результате во многих произведениях «над эпизодическим комизмом преобладает атмосфера катастрофы»³⁰¹.

²⁹⁶ Пинаев С.М. «Психологический флюс» и трагедия отчуждения в творчестве Шервуда Андерсона. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. Вып. 4. М., 2013. С. 31.

²⁹⁷ Тлостанова М.В. Гротеск в литературах Запада // Художественные ориентиры зарубеж. лит-ры XX в. – М., 2002. С. 416-417.

²⁹⁸ Боров Ю. Б. О комическом. М, «Искусство», 1957. С. 223.

²⁹⁹ Кобленкова Д.В. Проблема становления теории гротеска. // Новый филологический вестник. №2 (3). 2006. С. 29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-stanovleniya-teorii-groteska/viewer> (дата обращения: 24.03.2022).

³⁰⁰ Зверев А.М. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубеж. лит-ры XX в. – М., 2002. С. 378.

³⁰¹ Базилевский А.Б. Гротеск в литературах Восточной Европы // Художественные ориентиры зарубеж. лит-ры XX в. – М., 2002. С. 445.

Реймонд Карвер, несомненно, является достойным продолжателем традиции Ш. Андерсона. Герои его рассказов также страдают от трагического непонимания себя и окружающих, «тяжелого недуга некоммуникабельности»³⁰². Мужчины и женщины на страницах его произведений часто жаждут перемен, но либо не решаются на них, либо перемены не приносят им желаемого результата, отчего возникает ощущение безысходности.

Так, Эл, герой рассказа «Джерри, Молли и Сэм» (Jerry and Molly and Sam, 1972) переживает глубокий кризис, связанный с проблемами со здоровьем, начинающимся облысением и возможной потерей работы из-за сокращения. В попытке найти выход из сложившейся ситуации Эл заводит интригу на стороне, но это лишь добавляет головной боли, поскольку теперь ему приходится обманывать жену. Первым шагом к восстановлению порядка и контроля над происходящим, по мнению героя, должно стать избавление от домашнего питомца, собаки по имени Сьюзи. Вечером Эл тайно увозит собаку и оставляет её на улице, где прежде находился их дом. Там он предаётся воспоминаниям детства, и становится очевидно, что герой сам бы очень хотел сбежать от всех проблем и тревог взрослой жизни. Примечательно, что на обратном пути Эл не ощущает желаемого облегчения: «He didn't feel exactly unburdened or relieved, as he had thought he would feel»³⁰³. Более того, едва приехав домой и увидев реакцию своих детей на пропажу, он понимает, что совершил ужасную ошибку. Глядя на своё отражение в зеркале, герой осознает собственную безнравственность («immoral, that was the word») и повторяет: «Я думаю, что на этот раз совершил очень серьезную ошибку. Я думаю, что совершил самую серьезную ошибку из всех возможных»³⁰⁴. В результате герой отправляется на поиски собаки, обещая супруге, что как только он вернёт питомца, все будет хорошо («“I'll find the dog and then things will be all right,” he said»³⁰⁵), что противоречит его мыслям в начале истории. Заканчивается рассказ тем, что Эл

³⁰² Каули М. Дом со многими окнами. — М., 1973. С. 14.

³⁰³ Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 121.

³⁰⁴ Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 125.

«I believe I have made the gravest mistake this time. I believe I have made the gravest mistake of all».

³⁰⁵ Ibid. P. 126.

находит собаку, но та, вильнув хвостом, скрывается из виду, а Эл признаётся, что чувствует себя не так уж плохо.

Несмотря на попытки героя объяснить логику своих поступков в начале рассказа, его поведение кажется нелепым. В конце повествования это становится очевидным для самого героя, который бранится и называет себя «флюгером» (анг. weathervane) за свои непоследовательные действия. Вызывает улыбку не только алогический ход мысли героя, но и то, как резко он переосмысливает роль собаки в семейной жизни, наделяя её противоположными значениями. При этом, история, безусловно, трагическая. Герой признает, что плывёт по течению и теряет ощущение контроля над собственной жизнью: «Эл плыл по течению, и он знал, что плывёт по течению и не мог даже предположить, чем это всё закончится. Но он начал чувствовать, что всё начинает выходить из-под контроля. Абсолютно всё»³⁰⁶. Но в то же время герой убеждает себя, что пришло время мыслить ясно и действовать решительно: «It was time to do something, time for some straight thinking for a change»³⁰⁷. К сожалению, в отчаянной попытке вырваться из пассивного состояния и взять жизнь в свои руки герой оказывается не способен ни на что, кроме глупостей. Все, что ему остаётся — это принять свою беспомощность и отдаться потоку, выйти из которого невозможно.

Проблема отсутствия выбора и невозможности контроля поднимается в рассказе «Жирный» (Fat, 1971). Героиня рассказывает своей подруге об одном очень толстом посетителе кафе, в котором она работает официанткой. Размеры посетителя неоднократно подчёркиваются: «У него все большое», его пальцы «раза в три больше, чем у всех, — такие длинные, толстые и пухлые»³⁰⁸. Заслуживает внимания то, что посетитель, говоря о себе, использует местоимение «мы», словно единственного числа для него недостаточно. При этом, отмечается его опрятный вид и хорошие манеры, а также некоторое смущение: «Честно говоря, — говорит, — мы не всегда столько едим, — говорит. И пыхтит. — Вы уж простите»³⁰⁹.

³⁰⁶ Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. P. 117.

«Al was drifting, and he knew he was drifting, and where it was all going to end he could not guess at. But he was beginning to feel he was losing control over everything. Everything».

³⁰⁷ Ibid. P. 118.

³⁰⁸ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 74.

³⁰⁹ Там же. С. 75.

Героиня рассказа все больше проникается симпатией к толстяку и даже пытается защищать его от язвительных шуток коллег, которые смеются уже не только над ним, но и над самой девушкой. Во время очередного обмена репликами с посетителем, героиня начинает что-то чувствовать («у меня возникает какое-то странное предчувствие»³¹⁰) и признается ему, что она сама хотела бы набрать вес, но у неё не получается. В ответ он говорит о невозможности выбора: «Нам бы не хотелось, но у нас нет выбора. Выбора нет»³¹¹.

Примечательно, что героиня постепенно начинает отождествлять себя со своим посетителем. Принимая душ, она прикладывает ладонь к животу и размышляет о том, что было бы, если бы её ребёнок стал таким толстым. А чуть позже, против своей воли занимаясь любовью с Руди, героиня ощущает себя невероятно толстой, настолько, что партнёр перестаёт для неё существовать: «Мне кажется, что я жутко жирная, такая жирная, что Руди просто крошечный, и я его совсем не чувствую»³¹².

Очевидно, что героиня не удовлетворена собственной жизнью и при этом одинока. Даже её подруга, считающая историю «забавной», не способна понять её чувств и переживаний, а может только теребить «волосы своими изящными пальчиками»³¹³. Автор неслучайно подсвечивает эту деталь: изящные пальцы подруги противопоставляются длинным, толстым и пухлым пальцам посетителя, на которые героиня первым делом обращает внимание. Стоит сказать, что в произведениях Р. Карвера внешняя красота нередко коррелирует с внутренней пустотой, и наоборот, внешние несовершенства означают внутреннюю наполненность (достаточно вспомнить рассказы «Перья» или «Собор»). Для Карвера весьма традиционно проверять своего героя его/её отношением к внешней непривлекательности.

Героиня осознает, что в своём одиночестве она очень похожа на посетителя-толстяка и является таким же чудаком по сравнению с окружающими, как и он. Однако в отличие от толстяка, героиня ещё надеется на грядущие перемены, о чем

³¹⁰ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 77.

³¹¹ Там же. С. 78.

³¹² Там же. С. 78.

³¹³ Там же. С. 79.

непосредственно говорит в последней строке рассказа: «Моя жизнь скоро изменится. Наверняка»³¹⁴.

Тема отношения к внешнему виду остро поднимается в рассказе «Тебе с ними детей не крестить» (They are not your husband, 1973). На этот раз в центре повествования семейная пара, Эрл и Дорин. Главный герой безработный, в то время как его жена работает официанткой в кафе в ночные смены. Когда однажды Эрл заходит перекусить в это кафе, он случайно подслушивает разговор двух незнакомцев, которые обсуждают внешность Дорин в нелицеприятном ключе. Под влиянием услышанного Эрл начинает замечать явные недостатки во внешности супруги и спешит покинуть кафе, не оборачиваясь на звук своего имени. На следующее утро Эрл просит Дорин посмотреть на себя в зеркало и убеждает её сбросить вес. Поскольку известные им виды диет они позволить себе не могут, Эрл предлагает супруге на несколько дней просто перестать есть: «Тогда просто перестань есть. Ну, хотя бы денька два»³¹⁵. Как ни странно, Дорин соглашается с требованиями супруга, после чего Эрл покупает весы и принимается мучить супругу ежедневными взвешиваниями, записывая показатели на листке бумаги. По прошествии некоторого времени Эрл снова посещает кафе в смену Дорин и жаждет услышать от незнакомцев комплименты в адрес своей жены. Он провоцирует официантку и сидящего рядом мужчину на разговор, а также несколько проходит по залу в надежде подслушать случайные фразы, но все безуспешно. В конечном итоге, официантка спрашивает у Дорин о персонаже («character»), сидящем за баром, и, когда та отвечает «Это муженёк мой — продавцом работает»³¹⁶, все смотрят на Эрла, сидящего с натянутой улыбкой.

По наблюдению Жу Джиньёнг, с точки зрения композиции рассказ напоминает анекдот: «движущей силой рассказа становится создание юмористической кульминации»³¹⁷. Эрл представляет собой классического комического героя, который смешон и при этом не понимает, что смешон. Примечательно, что в

³¹⁴ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 79.

³¹⁵ Там же. С. 57.

³¹⁶ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 61.

³¹⁷ Zhou J. Black Humor in Raymond Carver's Short Fiction. Thesis (Ph. D.) – University of Hong Kong, 2004. 249 p. P. 148.

рассказе героя дважды, сначала косвенно, а затем напрямую, называют «joker». Первый раз это слово произносит один из мужчин, комментируя фигуру Дорин: «But some jokers like their **** fat». Второй раз, уже в конце истории, героя называет так официантка, обращаясь к своей коллеге: «Who is this joker, anyway?»³¹⁸. Как отмечает Э. Кэмпбелл, «поведение героя определило его в ту группу, принадлежать к которой он всячески противился — jokers»³¹⁹.

Все поступки героя несообразны ситуациям и противоречивы, он пытается применить к положению, уже не существующему и воображаемому, когда надо было бы применяться к реальной действительности. Например, вместо того, чтобы искать работу и обеспечивать семью («Ещё он ездил в магазин, редко когда — на собеседования»), герой каждое утро занимается измерениями веса собственной жены. Автор детально описывает процедуру взвешивания и подчёркивает оценивающее поведение героя: «Он смотрел на цифры на весах, потом смотрел в листок и либо одобрительно кивал головой, либо поджимал губы»³²⁰.

Как это часто бывает у Карвера, в название рассказа выведена фраза, которую произносит один из героев. По прошествии месяца Дорин говорит мужу, что её коллеги замечают бледный цвет её лица и беспокоятся о её здоровье, на что Эрл отвечает «Тебе с ними детей не крестить» (They are not your husband) и призывает супругу не обращать внимания на мнения других людей. В этой фразе наиболее ярко раскрывается эгоизм и лицемерие героя, а также подмена его ценностей: здоровье жены для него гораздо менее существенно, чем восстановление своего уязвлённого самолюбия. Совет Эрла никак не соотносится с его собственным поведением, ведь сам он с маниакальным стремлением жаждет услышать одобрительные комментарии о внешности супруги. В результате, автор, как правило, далёкий от дидактизма, выставляет своего героя на посмешище, и тому ничего не остаётся, кроме как держать улыбку, «пока не начало сводить скулы»³²¹.

³¹⁸ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г. - ПРЕСС, 2007. С. 54, 60.

³¹⁹ Campbell E. Raymond Carver. A Study of the Short Fiction. New York: Twayne, 1992. P. 19.

³²⁰ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г. - ПРЕСС, 2007. С. 58.

³²¹ Там же. С. 61.

Галерея чудак Р. Карвера была бы неполной без эксцентричных семейных пар, изображаемых, в частности, в рассказах «Соседи» (Neighbors, 1971) и «Идея» (The Idea, 1972). Герои рассказа «Соседи», Билл и Арлин, присматривают за квартирой соседей, пока те находятся в отпуске. В первой же фразе автор называет их «счастливой парой», но с одной оговоркой — им кажется, что располагающиеся на той же лестничной клетке Стоуны живут более яркой и полной жизнью. Получив доступ к соседской квартире, Билл начинает вести себя странным образом: он пьёт чужой виски, зачем-то ворует таблетки и сигареты, изучает содержимое ящиков и холодильника, наконец примеряет чужую одежду, в том числе элементы женского гардероба. Примечательно, что, находясь в чужой квартире, герой неоднократно смотрится в зеркало — часто повторяющийся символ у Карвера — словно надеясь увидеть в отражении другого человека. Поведение Арлин в рассказе не описывается подробно, но она также проводит в квартире Стоунов продолжительное время. Герои соглашаются, что забавно побывать в чужом доме: «Забавно, — сказала она. — Ну, ты понимаешь — вот так побывать в чужом доме»³²², и у них появляется мысль, что Стоуны могут никогда не вернуться: «Может, они не вернутся, — и тут же сама удивилась своим словам»³²³. Однако, их мечты рушатся, как только Арлин понимает, что оставила ключ внутри и захлопнула дверь, и герои не могут снова попасть в квартиру. В финальной сцене рассказа супруги стоят, опёршись на дверь, словно прячась от ветра и готовясь к чему-то: «Так они и стояли — обняв друг друга. Прижались к двери, будто прячась от ветра, и старались прийти в себя»³²⁴.

В рассказе затрагиваются темы свободы и поиска самоидентичности, но в то же время побега от реальности и ложных надежд. Герои действительно обретают некоторую свободу и вырываются из собственного заключения на работе и дома, их жизнь начинает играть новыми красками, но это мнимая свобода. Получив возможность пожить чужой жизнью, Билл и Арлин не избавляются от собственных проблем, а временно маскируют их, тем самым лишь приближая своё

³²² Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 103.

³²³ Там же. С. 104.

³²⁴ Там же. С. 104.

разочарование. Осматривая содержимое ящиков и примеряя чужую одежду, герои напоминают детей, оставшихся без присмотра взрослых. Несоответствие поступков героев их возрасту порождает комический эффект. Инфантильное поведение героев в итоге приводит к ничем не обусловленной идее, что Стоуны не вернутся, и их игра не закончится, однако эта идея обречена на провал, так же как герои обречены на возвращение в суровую и непривлекательную реальность.

Подобным образом действуют герои рассказа «Идея». На протяжении трёх месяцев героиня и её муж, Верн, подглядывают за соседом, который, в свою очередь, подглядывает за тем, как переодевается его собственная жена. Поскольку можно считать, что и читатель невольно подсматривает за действиями героя, Карвер в этом рассказе создаёт сложную трёхуровневую конструкцию вуайеризма. В очередной раз заметив соседа, герои оживляются и начинают пристально следить его действиями, попутно обмениваясь репликами. Становится очевидно, что это занятие является чуть ли не единственным развлечением в их не слишком интересной совместной жизни. Подсматривая за соседями, герои выигрывают возможность на время вырваться из рутины и забыть о собственных проблемах.

Герои-чудаки, представленные в рассказах Р. Карвера, нередко выступают в роли безучастных соглядатаев жизни, а если и решаются проявить участие, то непременно принимают странные решения и совершают бессмысленные поступки. При этом, их чудачества объясняются кризисным душевным состоянием и неспособностью обрести контроль над собственной жизнью. Внешне нелепые поступки героев отражают всеобщую неустроенность и духовное неблагополучие. Их попытки каким-то образом изменить свою жизнь, как правило, оканчиваются неудачей и кажутся читателю комичными, поскольку герои то и дело преследуют ложные цели. Иногда они совершают определённые поступки, но при этом в лучшем случае топчутся на месте, а за их ожиданием никогда не следует ожидаемого. Можно сделать вывод, что в рассказах Р. Карвера важнее не сами события, а тревожная неопределённость, которая и является содержанием жизни. Таким образом, герои рассмотренных рассказов гармонично дополняют галерею чудаков американской новеллистики XX века.

3.3 Особенности циклизации прозы Р. Карвера

На сегодняшний день проблема художественной циклизации представляет собой актуальное направление как в отечественном, так и в мировом литературоведении. Литературный цикл представляет собой систему организованных определенным образом произведений одного автора, объединённых на одном или нескольких уровнях (идейный, сюжетный, тематический), позволяющую передать авторский замысел.

По мнению И. В. Фоменко, авторские циклы обладают следующими чертами³²⁵:

- 1) цикл формируется как полижанровая структура, вторичное жанровое образование по отношению к первичным жанрово-видовым признакам отдельных произведений;
- 2) взаимодействие текстов рождает новые смыслы, недоступные при отдельном восприятии произведений, входящих в цикл;
- 3) писатель получает возможность воплотить авторскую концепцию.

Важнейшим свойством цикла является его «монтажная композиция». Смысл монтажного эффекта С. М. Эйзенштейн выразил с помощью известной формулы: $1 + 1 > 2$. Суть монтажной композиции, согласно С. М. Эйзенштейну, состоит в том, что «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»³²⁶.

М. Н. Дарвин отмечает, что «связь частей (отдельных произведений) в цикле качественно отличается от взаимодействия частей в самодостаточном литературном произведении прежде всего тем, что она не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но существует как возможность, активизирующая читательское восприятие»³²⁷. В связи с этим концептуальное значение в цикле приобретает последовательность частей. Основные мотивы развиваются от первого произведения к последнему, поэтому порядок их расположения является сюжетобразующим фактором.

³²⁵ Фоменко И. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1990. С.5.

³²⁶ Эйзенштейн С. Монтаж // Эйзенштейн С. Избр. собр. соч.: в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 157.

³²⁷ Дарвин М., Тюпа В. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. С. 8.

Особое значение в цикле приобретают связующие элементы, которые помогают добиться целостности повествования. В разных типах новеллистического цикла упор может делаться либо на предметно-тематических сближениях, либо на схожести внешней, текстовой формы. Л. Н. Гареева называет жанровыми признаками цикла общую атмосферу произведения, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особую пространственно-временную организацию, а также лейтмотивность повествования³²⁸.

Американские литературоведы Мэгги Данн и Энн Морис выделяют несколько принципов организации циклического произведения, в числе которых общее географическое положение («Дублинцы», Дж. Джойс), единый герой-протагонист («Уайнсбург, Огайо», Ш. Андерсон), тематическое единство («Три жизни», Г. Стайн) и единый стиль повествования («Путь к Горе Дождей», С. Момадей)³²⁹.

В настоящий момент в литературоведении не существует единого общепринятого термина для обозначения циклического произведения в малой прозе. В диссертации С. В. Нестеровой приводится типология новеллистических циклов на основании критерия открытости/закрытости внутренней структуры цикла. В порядке возрастания «скрепленности» элементов, автор выделяет циклы-сборники («Темные аллеи» И. Бунина), циклы с рамой, у которых нет внутренней жесткой формальной структуры («Повести Белкина» А. Пушкина), структурированные циклы («Голубая книга» М. Зощенко), циклы-романы («Записки юного врача» М. Булгакова)³³⁰.

В XX веке прозаический цикл становится более распространенным явлением, тексты объединяются на основании различных принципов (тематических, мотивных и др.), при этом зачастую цикл теряет формальный объединяющий признак — обрамление или раму. Под обрамлением традиционно понимается самостоятельный текст, взаимодействующий со всеми элементами цикла и соединяющий их в единое целое. Обрамление выстраивает композицию цикла,

³²⁸ Гареева Л. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: Вопросы поэтики. Ижевск: УдГУ, 2004. С. 21.

³²⁹ Dunn, M., Morris, A. The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition / M. Dunn, A. Morris. NY.: Twayne Publishers. 1995. P.5.

³³⁰ Нестерова С. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012. С. 12.

«именно в нем автором изначально прописывается и количество рассказов, и способ их группировки, и их последовательность, вводятся рассказчики и характеризуется ситуация рассказывания»³³¹. Значение обрамления подчеркивает С. Н. Бройтман: «...событие самого рассказывания, внутренне связанное с ситуацией выкупной рамки, начинает приобретать самостоятельное значение»³³². В отличие от обрамляющей истории, рама не имеет непосредственного отношения к композиции цикла и не становится частью его структуры. Чаще всего рама представляет собой начальный и конечный элементы — введение и послесловие.

Одним из первых форму цикла без обрамления и рамы предложил И. С. Тургенев. Записки охотника, по словам Ф. Л. Ингрэма, оказали существенное влияние на развитие прозаического цикла в XX веке³³³. Функцию обрамления в цикле-сборнике может выполнять заглавие, а основной циклообразующей связью становится система персонажей, которые могут быть как сквозными, так и не сквозными, однако объединенными на основании определенных признаков. Кроме этого, важным скрепляющим механизмом является тематическое единство произведений, входящих в цикл. В англоязычной литературе XX в. образцами прозаического цикла считаются сборники рассказов Дж. Джойса «Дублинцы» и Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо», объединённые на основании внутреннего принципа циклизации, ключевыми атрибутами которого является строго продуманная последовательность эпизодов, ассоциативная связь, лейтмотивность и тематическая общность. Наиболее важными для создания единства цикла, по мнению Ф.Л. Ингрэма, являются «динамические модели повторяемости и развития»³³⁴. Для иллюстрации своей мысли автор приводит параллели с движением колеса. Обод колеса представляет собой повторяющиеся элементы цикла,двигающегося вокруг тематического центра. По мере того, как элементы

³³¹ Бройтман. С. Историческая поэтика [Текст] /С.Н. Бройтман // Теория литературы: в 2.Т. Т. 2. - М.: Academia, 2004. С. 172.

³³² Ingram, Forrest L. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Library Genre [Text] / Forrest L. Ingram. - The Hague: Mouton. 1971. P. 10

³³³ Афонина Е. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005. С. 11.

³³⁴ Ingram, Forrest L. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Library Genre [Text] / Forrest L. Ingram. - The Hague: Mouton. 1971. P. 11.

(мотивы, символы, персонажи) повторяются и воспроизводятся, все колесо приходит в движение.

Хэлен Мастэрд в своей работе «The Lyric Cycle in German Literature» (1946) подразделяет лирические циклы на задуманные как единое целое и составленные автором (composed) и постфактум организованные в сборник (arranged)³³⁵. То же разделение кажется подходящим и для прозаических циклов. Примером первого типа цикла являются книга Дж. Стейнбека «Райские пастбища» (The Pastures of Heaven, 1932), с момента написания первой истории задуманная как цельное произведение. Организованные циклы представляют собой подобранные самим автором или редактором рассказы, которые соотносятся между собой на уровне ассоциаций или сопоставлений. Примерами подобных циклов можно считать книгу Ф. О'Коннор «На вершине все тропы сходятся» (Everything That Rises Must Converge, 1965) или Ф. С. Фицджеральда «Все эти юноши печальные» (All the Sad Young Men, 1926).

Прозаическое наследие Реймонда Карвера включает три сборника рассказов: «Прошу тебя, замолчи» (1976), «О чём мы говорим, когда говорим о любви» (1981) и «Собор» (1983), не считая сборника избранных сочинений «Если спросишь, где я» (1988).

Сборник «Прошу тебя, замолчи» состоит из 22 рассказов, написанных в период с 1960 по 1974 гг, включая самые ранние произведения автора, созданные в период обучения писательскому мастерству под руководством Джона Гарднера. Однако, рассказы в сборнике расположены отнюдь не в хронологическом порядке, а таким образом, чтобы их последовательность обеспечивала прочную ассоциативную связь. Продуманное расположение составных частей является одной из важных скреп художественного цикла. Заданная автором последовательность объединяет сюжеты всех звеньев, подводя читателя к концептуальному центру цикла, которым нередко оказывается финальное произведение.

³³⁵ Mustard, Helen M. The Lyric Cycle in German Literature. Momlngslde Heights, New York: King's Crown Press, 1946.

Самодостаточные тексты взаимодействуют между собой на уровне лексики, сюжета, композиции, а также уровне системы персонажей. В рассказах Карвера в центре повествования, как правило, оказываются мужчины и женщины чуть старше тридцати, желающие каким-то образом изменить свою жизнь к лучшему. Важное для автора понятие «между» (between) часто встречается в текстах для описания текущей занятости героя (between jobs, between stories), но в той же мере применимо для характеристики личной жизни героев, часто находящихся «между» отношений (на грани разрыва или после него), а также между «своим» и «чужим», подсматривая за другими людьми («Идея»), пользуясь их вещами («Соседи», «Никто ничего не сказал», «Вас бы на моё место») или заводя интриги на стороне («Вы врач?», «Джерри и Молли и Сэм»). Однотипность персонажей является важным инструментом художественной циклизации Карвера. В сборнике нет ни одного сквозного персонажа, но при этом герои разных рассказов обладают рядом схожих типологических черт, позволяя посредством ассоциативного соотношения сформировать метаобраз карверовского героя: одинокого, неудовлетворенного имеющимся положением вещей человека на распутье. В целом, подобная характеристика подходит для описания жизни самого Реймонда Карвера в первой половине 70-х годов. К 1975 г. Карвер и его супруга Мэриан страдали от тяжелой формы алкоголизма, растущих долгов и семейных конфликтов, нередко заканчивающихся насилием. Поняв к этому времени, что ценой, которую приходится платить за алкогольную зависимость, является суицид, быстрый или медленный, Карвер вступает в 1975 г. «с намерением изменить свою жизнь»³³⁶.

Тема перемен затрагивается уже в первом рассказе сборника «Жирный». В последней фразе героиня предвкушает грядущие перемены: «Моя жизнь вот-вот должна измениться. Я это чувствую»³³⁷. Высказывание героини можно считать ключевым для всего цикла, поскольку ощущение неудовлетворённости жизнью и предчувствие перемен, которые «вот-вот» наступят, так или иначе испытывают едва ли не все персонажи сборника. Например, герои рассказов «Джерри и Молли

³³⁶ Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 275.

³³⁷ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 80.

и Сэм» и «Что это?» произносят почти идентичные фразы, обещая грядущие перемены к лучшему: "Everything's going to be all right. I promise you," he said"³³⁸; "Things are going to be different!"³³⁹.

Однако, желаемые перемены в мире Карвера редко воплощаются в жизнь, в основном приводя персонажей лишь к большему разочарованию. Исключением можно назвать заключительный рассказ сборника «Прошу тебя, замолчи!» (1964), герой которого, узнав о неверности жены, осознает, что его жизнь навсегда изменилась. Герой понимает необходимость совершения определённых действий, но не может определить, каких именно. В результате он возвращается домой, ложится в постель и во время интимной близости с супругой изумляется «переменам, наплывавшим словно волны, переменам невозможным и чудесным, словно волны переворачивавшим его самого и всю его жизнь»³⁴⁰.

Открытый финал рассказа не даёт однозначных ответов о характере изменений, которые ощущает герой. Простил ли он свою супругу? Или, будучи неспособным изменить что-либо, просто сдался и последовал течению жизни, как герой рассказа «Джерри и Молли и Сэм»? Был ли у него выбор, или выбора все же не существует, как заявляет герой рассказа «Жирный»?

Первый и последний рассказы имеют принципиально важное значение с точки зрения композиционной целостности сборника. Если рассматривать сборник рассказов как циклическое произведение, то начало и конец — это «маркированные» фрагменты, обладающие метаинформативностью в отношении всего цикла»³⁴¹. Традиционная для циклов XIX в. однозначная маркировка начального эпизода введением, прологом или вступлением в циклах XX в. перестаёт быть обязательной и как следствие лишается традиционной функции обозначения единства текстов-эпизодов. На первый план выступают не причинно-следственные, а ассоциативные связи, возникающие за счёт схожих и тождественных мотивировок отдельных элементов цикла. Тем не менее, первый и

³³⁸ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 126.

³³⁹ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. P. 159.

³⁴⁰ Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987. 160 с. С. 131.

³⁴¹ Афонина Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005. 24 с. С.12.

последний фрагменты сохраняют свою обрамляющую и структурообразующую функции, поскольку в начале цикла вводятся ключевые мотивы, типологические персонажи и сюжетная парадигма, а в конце происходит итоговая концентрация ключевых элементов цикла.

Неслучайно в обрамляющих рассказах сборника присутствуют сцены сексуальной близости партнёров, происходящей, к слову, против воли протагонистов, и знаменующих перемены в их отношениях. В первом случае, героиня осознаёт своё одиночество и отчуждение, представляя себя «жирной», а своего партнёра «крошечным». Во втором случае герой напротив переживает некое обновление и примирение.

Заглавие сборника также играет особую роль, объединяя в целое все входящие в цикл эпизоды. Примечательно, что первоначальный вариант заглавия сборника, предложенный редактором журнала McGraw-Hill и утверждённый Г. Лишем, редактором Карвера, был «Поставьте себя на моё место» (Put yourself in my shoes), но Карвер настоял на изменении заглавия, по всей видимости считая название рассказа «Прошу тебя, замолчи!» более точным и подходящим для всего сборника.

По типу заглавий, «Прошу тебя, замолчи!» относится к символично-метафорическим и указывает на бессюжетность и лирическое повествование. Традиционно для Карвера, в название выносится фраза одного из героев рассказа. В данном случае это высказывание Ральфа в ответ на просьбу его супруги открыть дверь и выйти из ванной. Стоит отметить, что Ральф далеко не единственный персонаж сборника, призывающий своего собеседника замолчать. Так поступает и героиня рассказа «Жирный» («Он в этом не виноват, — говорю я, — так что заткнись»), и герой рассказа «Жена студента» («Я хочу, чтоб ты оставила меня, наконец, в покое, Нэн»), и героиня рассказа «Ну как?» («А ты не можешь немного помолчать?»), и героиня рассказа «Сигналы» («“Oh, shut up!” she said. “Can't you talk about something else?”»). Таким образом, эта фраза, выражающая нежелание продолжать диалог, передаёт общее для всего сборника настроение и ощущение нарушенной коммуникации.

Стоит отметить, что участие Гордона Лиша в формировании сборника было во многом определяющим. Именно редактор журнала *Esquire* лично отобрал двадцать два рассказа из по меньшей мере тридцати четырёх опубликованных Карвером на тот момент, вносил множественные правки, и компоновал рассказы таким образом, чтобы из отдельных произведений получился сборник. В частности, Лиш поменял названия нескольких рассказов, включая «Cartwheels» (позднее «How About This?») и «A Night Out» (позднее «Signals»). Кроме того, как пишет К. Скленика, «Лиш убирал детали, которые наделяли героев личной историей или делали окружающую обстановку особенной и личной»³⁴². В некоторых историях он «усиливал тональность угрозы и потери, придавая историям то, что Кларк Брэйс называл «призрачным сиянием»³⁴³. Известно, что рассказы «Жена студента» и «Прошу тебя, замолчи!» претерпели наибольшее количество правок и сокращений. Сюжетная линия и персонажи в значительной степени оставались неизменными, при этом Лиш концентрировался на выражении чувств героев.

На уровне повествовательной организации цикла единство достигается за счёт функционирования системы мотивов. Вариативно повторяющиеся в разных рассказах, они создают единое смысловое поле, приближают читателя к пониманию авторской концепции. Среди ключевых повторяющихся мотивов сборника стоит отметить мотив измены, страха, мечтаний/воспоминаний и подмены идентичности. С первого рассказа сборника автор поднимает проблему самоидентичности, показывая героев, примеряющих на себя «маски» других людей. Героиня упомянутого рассказа «Жирный» представляет себя толстой, в рассказе «Соседи» герои переодеваются в соседскую одежду и хозяйничают в чужой квартире, герой рассказа «Тебе с ними детей не крестить» притворяется незнакомцем, чтобы подслушать разговоры посетителей о своей жене, герой рассказа «Пылесос» так и не называет продавцу пылесосов своё имя, в результате чего продавец забирает письмо, предназначенное для хозяина дома, а героиня рассказа «Зачем же, дорогой?» переезжает и меняет имя, скрываясь от

³⁴² Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 282.

³⁴³ Ibid.

собственного сына. С мотивом самоидентичности связан образ зеркала, появляющийся во многих рассказах Карвера. С этим же может быть связана тема аренды/сдачи в наём, также нередко затрагиваемая в рассказах («Джерри и Молли и Сэм», «Ну как?», «Вас бы на моё место», «Шестьдесят акров»).

Отчётливо представлен в сборнике мотив воспоминаний или фантазий. Иногда герои предаются ностальгическим, приятным воспоминаниям, например, как герой рассказа «Велосипеды, бицепсы, сигареты», вспоминая своего отца, или герой рассказа «Джерри и Молли и Сэм», мысленно переносящийся в дни своего детства, время, свободное от тревог. Нередко, однако, воспоминания наоборот становятся причиной тревоги и страха, как в случае с Ральфом из рассказа «Прошу тебя, замолчи!», который помнит о супружеской измене жены и боится, что это не единственный обман; воспоминания о поступках сына держат в страхе героиню рассказа «Зачем же, дорогой?»; владелец большого участка земли Ли Уэйт из рассказа «Шестьдесят акров» также находится в плену своих страхов, помня о смерти своих братьев и боясь повторить их судьбу.

Страх героев может выражаться через их фантазии и сны. Например, героиня рассказа «Идея» представляет, что по всему её дому бегают муравьи; Арнольд, герой рассказа «Вы врач?» поднимаясь к квартире незнакомки, представляет, что падает с лестницы; герои рассказов «А что там на Аляске?» и «Утки» всматриваются в темноту из своих окон и им кажется, что они что-то видят и слышат; похожая ситуация описана во сне героя рассказа «Вечерняя школа», которому видится мужчина, заметивший незнакомца у своего окна, и от страха не способный ни двинуться, ни дышать, ни кричать.

Ещё один важный для сборника мотив – супружеской измены – более или менее ярко выражено присутствует в 10 из 22 рассказов. Тема измены может вводиться в рассказ посредством вставной новеллы («Вас бы на моё место») или на уровне подтекста, оставаясь за рамками представленной истории, но являясь причиной напряженности между персонажами или разрыва их отношений («Никто ничего не сказал», «Сигналы», «Вечерняя школа»). В ряде рассказов измена становится центральной темой, причём супружескую верность могут нарушать как мужские

(«Вы врач?», «Джерри и Молли и Сэм», «Что это?»), так и женские персонажи («Что вы делаете в Сан Франциско?», «А что там на Аляске?», «Прошу тебя, замолчи!»).

Помимо всего прочего, целостность картины в сборнике Р. Карвера создаётся посредством последовательной цепочки ассоциаций как на лексическом уровне, так и на уровне образов, а также сквозных деталей, переходящих из одного рассказа в другой. Незначительная реплика одного из персонажей или случайно увиденный предмет зачастую образуют ассоциативный «мостик», переносящий читателя в следующий рассказ.

Например, партнёр героини рассказа «Жирный», вспоминая крайне бессодержательную историю из своего детства, говорит о соседском мальчике («He was a neighbor»). Следующий рассказ сборника называется «Соседи» (Neighbors, 1971). В этом рассказе Билл примеряет соседские шорты-бермуды («He looked until he found Bermudas»), а уже в следующем рассказе «Идея» сосед, за которым подсматривают герои, одет во «что-то похожее на шорты-бермуды» («wearing a T-shirt and something like Bermuda shorts»). В конце рассказа «Идея» героиня поднимает занавески («Finally I raised the shade in the kitchen and looked out»), и также поступает героиня следующего рассказа «Тебе с ними детей не крестить» Дорин («Doreen came into the bedroom and raised the shade»). В конце рассказа Дорин спрашивают о её муже («Who is this character? Who is this joker, anyway?») – тот же вопрос («Who is this?») дважды звучит в начале следующего рассказа «Вы врач?» («“Who is this?” a woman asked. “Well, who is this?” he said»). Герой этого рассказа, выходя из квартиры своей новой знакомой вспоминает о мальчике, которого он не видел («He remembered the other child then – the boy. Where was he?») – в следующем рассказе «Отец» члены семьи, за исключением отца, который сидит на кухне, стоят вокруг новорожденного мальчика и пытаются понять, на кого он похож. Когда дети задаются вопросом, на кого похож их отец, одна из них отвечает «Why, nobody!» – название следующего рассказа, повествование в котором ведётся от лица мальчика, «Nobody said anything». Мальчик, с которым главный герой рыбачит, дважды высказывает сожаление о том, что у него нет с собой оружия («I wish I had my gun»)

– герой следующего рассказа «Шестьдесят акров» Ли Уэйт, собираясь на осмотр территории, берёт с собой двуствольное ружьё. Кроме того, его пожилая мать имеет привычку не говорить по несколько дней («sometimes she went two days without saying something»), снова отсылая читателя к названию предыдущего рассказа. Поймав нарушителей, Ли не знает, как с ними поступить и, когда один из них спрашивает «What are you going to do?», Ли отвечает вопросом на вопрос («What do you think I'm going to do?»), а чуть позже герой замечает, что у него трясутся колени («When he stood still, waiting, his knees unaccountably began to shake»). Герой следующего рассказа «А что там на Аляске?» также не способен ответить на часто повторяющийся вопрос о своих планах («Mary, what am I going to do up there?»), а его колени дрожат («His knees trembled»). Перед сном супруга героя просит принести ей пива – следующий рассказ «Вечерняя школа» начинается со сцены в баре, где герой пьёт пиво с двумя незнакомыми женщинами, которые периодически посмеиваются над чем-то, что герой не понимает («It's a private joke»). Одна из них спрашивает о машине («So do you have a car?») – такой же вопрос задаёт незванный продавец в следующем рассказе «Пылесос» («Do you have a car? he asked»), который также смеётся без видимой причины и рассказывает о Рильке и Вольтере. Безымянный протагонист рассказа «Пылесос» ждёт письма с информацией по работе, а уже в следующем рассказе «Что вы делаете в Сан Франциско?» повествование ведётся от лица почтальона. Герой рассказа, от которого ушла жена, также ждёт письма, в основном, сидя на крыльце – на крыльцо выходит героиня рассказа «Жена студента», мучаясь от бессоницы и одиночества. Незадолго до этого, перед сном, её муж читает поэзию Рильке («He had been reading to her from Rilke, a poet he admired»)³⁴⁴.

По мере развития сборника, ассоциации становятся более комплексными и менее последовательными. Например, 14-й по порядку рассказ «Вас бы на моё место» включает детали из нескольких предыдущих рассказов: герой пылесосит («Пылесос», №11), героев обвиняют в использовании чужих вещей («Соседи», №2) и нарушении договора аренды («Шестьдесят акров», №8).

³⁴⁴ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y.

Те же принципы художественной циклизации применяются во втором сборнике рассказов Р. Карвера «О чём мы говорим, когда говорим о любви», вышедшем в 1981 г. также под редакцией Г. Лиша. Стоит отметить, что и в этот раз заглавие сборника менялось в процессе подготовки к публикации, только теперь на своём варианте настоял Лиш. Рабочим названием самого Карвера было «Столько воды кругом – и так близко» (англ. *So Much Water So Close To Home*), возможно подразумевавшее, что «все тонут, не только в отдалённых реках, но и возле дома»³⁴⁵. Однако, редактор снова сменил акцент, выбрав другое название.

Исследователи творчества Карвера сходятся во мнении, что в их втором совместном сборнике влияние Лиша значительно возросло и даже стало подавляющим. В этом признавался и сам Лиш, говоря, что редактировал сборник «О чем мы говорим...» более агрессивно, чем первую книгу, поскольку в нём «было больше того, что нужно сохранить»³⁴⁶. Он также заявлял, что Карвер после успеха первого сборника и избавления от зависимости, возможно, считал себя большим писателем и писал более свободно, а следовательно, ему (Лишу) приходилось больше редактировать.

Известно, что Г. Лиш редактировал сборник «О чём мы говорим...» в два этапа. Первый вариант правки, несмотря на смену заголовка и другие изменения, вполне устроил Карвера, который, изначально обратившись к своему редактору и другу, просил его «добавить в рассказы больше мышц»³⁴⁷. Однако, менее чем через месяц Карвер получил от Лиша новый вариант сборника и был поражён. В письмах к своему редактору Карвер едва ли не умоляет Лиша вернуться к первому варианту, говоря, что, если книга будет опубликована в настоящем виде, он «никогда больше не сможет писать рассказы»³⁴⁸. Тем не менее, редактор был непреклонен, Карвер вскоре отступил, и книга была опубликована в том виде, который определил Гордон Лиш. К счастью, сохранившиеся первоначальные варианты рассказов из сборника ясно дают понять, какого рода изменения были внесены. Ряд рассказов

³⁴⁵ Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 354.

³⁴⁶ Ibid. P. 360.

³⁴⁷ Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 355.

³⁴⁸ Carver, R. 2009. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y.P. 993.

получили новые названия («The Bath» вместо «A Small, Good Thing», «Mr. Coffee and Mr. Fixit» вместо «Where Is Everyone?», «Everything Stuck To Him» вместо «Distance», «What We Talk About When We Talk About Love» вместо «Beginners»), главные герои стали безымянными, практически исчезли второстепенные персонажи и полностью – описания погоды и пейзажа, а также концовки, содержащие момент «озарения».

Получившийся сборник обладает тем качеством, которое Э. А. По называл ключевым при создании стихотворения или новеллы – единством эффекта. Действительно, намеренная сжатость и недосказанность, мрачность затрагиваемых тем, безликие персонажи, равномерный тон повествования – всё это придаёт сборнику характер цельного произведения, близкого к поэтическому жанру. В исправленных Лишем концовках рассказов «The Bath», «Tell The Women We're Going», «After the Denim» и «So Much Water So Close to Home» присутствует ощущение задержанного дыхания и надвигающейся катастрофы. Сборник пронизывают мотивы смерти, пьянства, неверности, насилия и покинутости.

Помимо общности мотивов, структуру сборника поддерживает система ассоциаций и образов. Как и в сборнике «Прошу тебя, замолчи!» незначительная деталь из одного рассказа может стать смыслообразующей в соседнем. Например, герой рассказа «Viewfinder» в ответ на навязчивые расспросы гостя советует тому «пить свой кофе»: «Drink your coffee». Название следующего рассказа «Mr. Coffee and Mr. Fixit», а герой идущего следом рассказа «Gazebo» занимается ремонтом в мотеле, но из-за пристрастия к выпивке перестаёт чистить бассейн и чинить краны («I didn't fix any more faucets...»). Таким образом, создаётся целая ассоциативная цепочка, в которой каждый элемент скрепляется с предыдущим и последующим. Если это было сделано намеренно, данный приём также стоит отнести к заслугам Г. Лиша, который на стадии редактирования поменял название рассказа «Where Is Everyone?» на «Mr. Coffee and Mr. Fixit».

По словам, К. Скленики, Лишу удалось сформировать книгу, которая сильнее, чем её части, и придать сборнику из семнадцати рассказов единый эффект -

«сделать из сугроба снеговика»³⁴⁹. Однако, сборник получил и немало критических отзывов. Например, на первой странице New York Times Book Review М. Вуд отметил отсутствие доброты и снисходительный тон некоторых рассказов сборника, а также сказал о том, что автор «повторяет самого себя, превращая своё интуитивное чутьё в программу»³⁵⁰. Схожим образом высказался Дж. Атлас в Atlantic Monthly: «Первый сборник Карвера был более сильным, более «литературным» и представлял мастерство изображения устной американской речи, напоминая Ринга Ларднера и Шервуда Андерсона. Новая книга, вдвое короче, кажется тонкой, уменьшенной ... его сдержанность теперь кажется упрямой, деланной»³⁵¹.

Подготавливая третий сборник рассказов, Реймонд Карвер, к тому моменту избавившийся от алкогольной зависимости и наладивший личную жизнь, существенно ограничил полномочия Г. Лиша, доверяя ему лишь выбор обложки и порядок расположения рассказов. Критики отмечали, что третий сборник автора символизировал новый этап его творчества, характеризующийся переходом от сухого минималистического повествования к более выразительному и оптимистическому.

«Собор» представляет собой цикл из двенадцати историй о людях, отчужденных друг от друга, страдающих от одиночества, разочарованных в жизни. И все же, по сравнению с предыдущими сборниками, в третьей книге Карвера гораздо меньше обнажённой боли и страданий, а в некоторых рассказах появляется ощущение надежды на изменения к лучшему («Если спросишь, где я», «Жар», «Маленькая радость», «Собор»). Рассказы сборника связаны друг с другом на разных уровнях структуры: лексическом, сюжетном, тематическом, уровне системы персонажей. Связь возникает за счёт общности темы (все тексты об отчуждении и одиночестве), повторяющихся мотивов (зависимость, глухота, слепота), общих композиционных элементов (воспоминания героев) и типологически сходных образов героев. Как и в случае с предыдущими сборниками, здесь реализуется обзорный принцип

³⁴⁹ Sklenicka C. Raymond Carver: A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 369.

³⁵⁰ Wood, M. New York Times Book Review.

³⁵¹ Atlas, James. "Less Is Less." The Atlantic 247.6 (June 1981): 96-98.

композиции, для которого единый фабульный стержень не является определяющим фактором. Согласно этому принципу, организующим центром является единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается материал.

Функцию обрамления в рассматриваемом цикле выполняет заглавие — оно объединяет все входящие в него эпизоды-тексты. Символично-метафорическое заглавие «Собор» указывает на бессюжетность (предельную ослабленность сюжетных линий) и лирическое повествование.

Собор изображён на обложке сборника 1989 года наряду с другими ключевыми образами цикла: телевизором, алкоголем, сигаретами, одиноким мужчиной, но в повествовании этот образ возникает лишь единожды. Герой заключительного рассказа сборника с одноимённым названием пытается изобразить собор на бумаге, осознав собственную неспособность описать это явление словами. Собор является местом объединения верующих, и именно мотив объединения является для Карвера ключевым, который он противопоставляет отчуждённости и одиночеству своих героев. Таким образом, можно говорить о принципиальной важности заглавия цикла для его поэтики. Заглавие локализует цикл как единый текст, в то же время все эпизоды цикла обретают особую функцию в соотношении с общим названием.

Рассматривая цикл с точки зрения композиции, стоит отметить важность рамочной конструкции «начало-конец», определяющей единство любого текста.

Открывает цикл рассказ «Перья», повествующий о молодой паре, которая решает изменить свою жизнь и стать родителями после поездки в гости к семье друзей. Однако, со временем молодые люди понимают, что рождение ребёнка только отдалило их друг от друга.

Заключительным рассказом цикла является уже упомянутый «Собор». В центре сюжета семейная пара, в гости к которой приезжает слепой приятель жены, Роберт. Главный герой — мужчина средних лет с весьма ограниченными и стереотипными взглядами — в присутствии гостя держится обособленно, мысленно оценивая его поведение. После ужина мужчины остаются наедине перед включённым

телевизором, по которому идёт программа о средневековых соборах. Герой пытается объяснить Роберту, как выглядит собор, но ему не удаётся подобрать слова. Тогда Роберт предлагает нарисовать собор вместе. Этот процесс неожиданно становится для героя своего рода духовным откровением.

Первый и заключительный рассказы сборника перекликаются на эмоциональном, сюжетном и идейном уровнях.

Стоит отметить, что оба рассказа написаны от первого лица, где в роли рассказчика выступает женатый мужчина средних лет. Характерным является отношение автора к имени своего рассказчика. В первом рассказе имя героя (Джек) упоминается единожды, а во втором – вовсе не упоминается. Данная деталь не случайна и подчеркивает важную проблему героев Карвера, встречающуюся в большинстве рассказов сборника – проблему самоидентификации человека, его отрешенность от собственной жизни. Вместо того, чтобы обратить критический взгляд на самого себя и трезво оценить собственные проблемы, герои сборника создают иллюзии благополучия («Дом Кока»), положительных изменений во взаимоотношениях с близкими («Купе») или в борьбе с зависимостью («Осторожно»), пытаются отвлечься с помощью алкоголя («Если спросишь, где я», «Осторожно», «Собор») или вовсе впадают в состояние бездействия («Консервация»).

Сюжетной основой обрамляющих рассказов является визит гостей. Изменения, происходящие в жизни героев, непосредственно связаны с ситуацией взаимодействия с «третьим лицом». При этом, характерной особенностью третьего лица, дополняющей параллелизм рассказов, является наличие некоего физического отклонения. В рассказе «Перья» герои поражены уродливостью ребенка хозяев дома, который охарактеризован героем как «уродец». В рассказе «Собор» только жена главного героя обращается к гостю по имени, в то время как сам главный герой называет Роберта не иначе как «слепой». Как следует из приведенных примеров, автор проводит параллели на уровне референции, что позволяет сделать выводы о мировосприятии героев, которое ограничено внешними рамками.

Символичным и кульминационным моментом обеих историй становится тактильный контакт героя и «юродивого». Героиня рассказа «Перья» Фрэн настойчиво просит Оллу показать ей ребёнка, и, заметив его уродливость, не отвергает, но наоборот берет на руки, прижимает к себе, позволяет играть с волосами, преодолевая таким образом определенный барьер. Именно в тот вечер в молодой женщине пробуждается желание самой стать матерью. Проблема, однако, заключается в том, что для главного героя барьер физического несовершенства остаётся непреодоленным. Говоря об изменениях в отношениях с супругой, он останавливается на внешних деталях (постриглась, набрала вес), не способный понять и объяснить истинную причину их разобщённости.

Развязка рассказа «Собор» тоже во многом завязана на физическом контакте. Главный герой неожиданно для самого себя достигает духовного просветления во время рисования собора закрытыми глазами вместе со слепым. Он обретает свободу: «Но было такое чувство, что я парю в открытом пространстве». Полученный опыт не только оказывает воздействие на его собственное мироощущение, но и приближает его к пониманию чувств супруги. В начале произведения герой рассказывает о том, как несколько лет назад его жена позволила слепому дотронуться до её лица. Момент тактильного контакта стал для героини эмоциональным потрясением, которое впоследствии послужило основой для написания стихотворения. Герой признается, что он не понимает поэзию, а потому не оценил произведение супруги: «Я помню, что слушал скорее из вежливости. Конечно, ей я об этом не сказал. Может быть, я плохо разбираюсь в поэзии»³⁵². Финальная сцена рассказа, однако, оставляет надежду, что герой и его супруга смогут достичь эмоционального и чувственного понимания.

Ещё одним перекликающимся моментом, характеризующим повествовательную структуру обоих текстов, является использование риторических вопросов. Рассказчик словно пытается задействовать читателя, то рассуждая о философских вопросах, как в первом рассказе («Что тут скажешь?»³⁵³), то просто přátельски

³⁵² Карвер Р. Собор. Авторский сборник. М.: Известия, 1987. С. 45.

³⁵³ Там же. С. 39.

поясняя те или иные моменты повествования, как в последнем («Откуда я все это знаю? Она сама мне рассказала»; «Её офицер — какая разница, как его звали? Просто друг детства — с него и этого хватит»³⁵⁴). Характерно, что подобное обращение рассказчика к читателю обнаруживается только в первом и заключительном рассказах цикла.

Важным связующим элементом, обуславливающим единство цикла на уровне организации повествования, является система мотивов. Ярко выражены и связаны между собой мотивы алкоголя, включенного телевизора, глухоты, страха, неуверенности, непонимания и отдаления друг от друга. Являясь своеобразным обрамлением сборника, повторяющиеся мотивы выполняют монтажную функцию, объединяя отдельные рассказы в целостное произведение. Кроме этого, начальный и конечный фрагменты цикла обладают метаинформативностью в отношении всего цикла, поскольку в них концентрируются основные мотивы и темы.

Почти все герои Карвера страдают от разобщённости, которая может быть как моральной, так и физической. Герои рассказа «Дом Чефа» — разведённая семейная пара. Их дети переехали в другие города, а временные партнеры не имеют для них значения, поэтому герои предпринимают попытку восстановить прежние отношения. Некоторое время они чувствуют себя счастливыми в чужом деревенском доме вдали от города, но это благополучие иллюзорно, и оно подходит к концу, когда героев вынуждают покинуть дом.

В рассказе помимо разобщённости ярко представлен мотив нарушенной коммуникации (в одной из последних сцен рассказа герои не слышат друг друга) и отсутствия личной ответственности за свои поступки (герой обвиняет дочь хозяина дома, из-за которой им приходится уезжать). Ключевой сюжетной ситуацией повествования является восстановление прежних отношений.

Схожие мотивы преобладают в рассказе «Купе». Главный герой, Майерс, обрек себя на жизнь в одиночестве и осознаёт это, когда отправляется в тур по Европе, чтобы встретиться с сыном. После развода он почти не общается с людьми и не вступает в близкие отношения:

³⁵⁴ Карвер Р. Собор. Авторский сборник. М.: Известия, 1987. С. 40.

«Действительно, кроме его секретаря и нескольких бизнес-партнёров, не было ни одного человека, которому он считал нужным сообщить о своём отъезде»³⁵⁵.

Герой предпринимает попытку восстановить отношения сыном, но чувствует неуверенность, не знает, о чем и как говорить с близким человеком. Незначительное происшествие – пропажа часов, подарка для сына – заставляет героя отказаться от намерения увидеть своего ребенка. Более того, Майерс считает, что именно сын был причиной разрыва его отношений с женой и по-прежнему чувствует злость.

«Этот мальчик уничтожил молодость Майерса, превратил девушку, за которой он ухаживал, и на которой женился, в нервную алкоголичку»³⁵⁶.

Майерс остается в поезде, но по ошибке попадает не в свой вагон, а в вагон второго класса. В итоге он находит успокоение и засыпает лишь в обществе незнакомых ему людей, двигаясь в неизвестном ему направлении, таким способом частично преодолевая собственную изоляцию.

Ярким воплощением темы одиночества является рассказ «Уздечка». В предпоследний по порядку рассказ автор включает отсылки к ключевым мотивам, встречающимся в предыдущих рассказах. Повествование ведётся от лица Мардж, замужней женщины, следящей за порядком в придорожном мотеле. Героиня рассказывает о минувших событиях в настоящем времени, что отсылает читателя к рассказу «Дом Кока». Центральной сюжетной линией произведения является пребывание в мотеле семьи Холитц (мотив приезда в гости). Вскоре Мардж узнает, что глава семьи лишился работы, и, как следствие, привычного образа жизни, а дом отняли за долги. Эти детали отсылают нас к рассказу «Консервация», в котором сюжет разворачивается на фоне потери работы главным героем, и физическим и моральным онемением, возникшим в результате этого.

В рассказе «Консервация» отчётливо проявляется мотив глухоты или нарушенной коммуникации, который ранее метафорически, в виде серной пробки

³⁵⁵ Carver, R. Cathedral. N.Y.: Vintage Contemporaries Edition. 1989. P. 51.

³⁵⁶ Ibid. P. 54.

в ухе героя, был представлен в рассказе «Осторожно». Харли, муж Мардж, задает вопросы и немедленно включает телевизор, поскольку ответ его не интересует:

«А чем еще швед занимается? Кроме фермы?

Я не знаю и потому молчу. Но Харли уже прилип к телевизору. Он, наверно, забыл о своем вопросе»³⁵⁷.

Телевизор как символ обособленности супругов является сквозным для сборника и встречается в ряде рассказов («Консервация», «Осторожно», «Собор»).

Мардж можно назвать типичным персонажем Карвера, страдающим от невозможности адекватно и полноценно высказаться. Эта типичность персонажа проявляется на уровне реплик, когда Мардж буквально говорит словами героев предыдущих историй цикла. Например, вспоминая визит к одной из пар, Мардж упоминает о неловкости, возникшей одновременно между ней и её мужем: «Харли посмотрел на меня так, что я поняла — и он думает о том же»³⁵⁸. Похожая ситуация встречается в рассказе «Перья»: «Фрэн пожала плечами. Будто хотела сказать: А мне-то что? В смысле: день все равно угроблен»³⁵⁹. В обоих случаях эти фразы приводятся в контексте ситуаций, сложившихся до кризиса в отношениях, и могут служить примерами былого взаимопонимания между супругами. Однако теперь героиня страдает от недостатка общения и отсутствия каких-либо действий со стороны мужа: «Подождала, может, он еще что скажет. Но он больше ничего не сказал»³⁶⁰.

Карвер мастерски вплетает в канву повествования отсылки к предыдущим рассказам и проводит параллели на уровне деталей. Будь то рассказ Бетти о первой жене, которая оставила мужа с двумя детьми («Жар»), прекращение коммуникации между героиней и Бетти («Перья»), жизнь, проходящая мимо героини («Осторожно»), или мечта о других местах, которые могли бы кардинально изменить жизнь («Витамины»).

³⁵⁷ Карвер Р. Собор. Авторский сборник. М.: Известия, 1987. С. 59.

³⁵⁸ Там же. С. 60.

³⁵⁹ Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б. С.Г.- ПРЕСС, 2007. С. 371.

³⁶⁰ Карвер Р. Собор. Авторский сборник. М.: Известия, 1987. С. 62.

Несмотря на то, что персонажи сборника не являются сквозными, автор наделяет своих героев свойствами типичных городских жителей. Все они являются представителями среднего или ниже среднего класса и не отличаются яркой индивидуальностью. Герои испытывают похожие трудности с самоутверждением в обществе, межличностным общением, отношениями в семье, что позволяет читателю не чувствовать резкой перемены между окончанием одного произведения сборника и началом другого. Схожесть героев, их судеб и проблем способствует формированию единства всех текстов.

Несмотря на то, что на первый взгляд сборник «Собор» кажется лишь набором рассказов, подобранных по схожей тематике, при внимательном чтении становится очевидно, что перед нами ни что иное, как тщательно выстроенный, концептуальный цикл, главенствующая тема которого – человеческое одиночество, отчуждение людей от друга и попытка преодоления этого одиночества.

В каждом рассказе цикла присутствуют мотивы, которые поддерживаются и получают развитие в других рассказах. Тем самым создается необходимая для цикла глубинная связь элементов. С точки зрения внутреннего построения, текст представляет собой цикл-сборник. Обрамляющая конструкция цикла также способствует образованию смыслового единства. Несмотря на схожесть сюжетов начального и заключительного рассказов, их концовки принципиально отличаются. Полное разочарование и непонимание героя в первом рассказе противопоставляется катарсису, дающему надежду на преображение в последнем. Таким образом, выражается авторская концепция, а также ключевая идея, состоящая в том, что только в единении с другими, а не в изоляции, человек может обрести покой и стать свободным.

Подводя итог, стоит сказать, что важную роль в формировании художественного метода Реймонда Карвер сыграла рецепция творчества выдающихся прозаиков начала XX века А. П. Чехова и Э. Хемингуэя. Отличительной особенностью прозы этих писателей является языковая компрессия, ограниченность эмоциональности, стремление к точности слова и выразительности детали, что придаёт их рассказам характер лирической поэзии. Средствами создания точности изображения, которые

перенимает и развивает Карвер, становятся импрессионистическое повествование Чехова и сухой репортёрский стиль изложения Хемингуэя. Кроме того, чрезвычайную важность для всех трёх писателей играет широкое использование подтекста, что позволяет им наполнить небольшие по объёму произведения более глубоким содержанием и сделать читателя активным участником процесса. Помимо схожих стилистических принципов, заслуживает внимания то, как Карвер интерпретирует ключевые темы и мотивы прозы своих предшественников, такие как футлярность и неспособность к коммуникации Чехова или одиночество в браке и культ мужественности Хемингуэя.

В повествовании о маленьких отклонениях и странностях, нарушающих привычную рутину, Карвер является продолжателем традиции изображения чудаков и прямым последователем Ш. Андерсона. Его герои также страдают от некоммуникабельности и их нелепые поступки продиктованы глубоким внутренним кризисом.

Анализ сборников рассказов Реймонда Карвера позволяет сделать определённые выводы о характере художественной циклизации в его творчестве. Во многом, основные принципы циклизации остаются в рамках традиции, заданной писателями модернистами в начале XX в. и, в первую очередь Дж. Джойсом: отдельные рассказы объединяются согласно внутреннему принципу циклизации, с характерным для него отсутствием сквозных персонажей, переходящей из рассказа в рассказ фигуры рассказчика или объединяющей ситуации. Циклы Карвера не объединяются на основании общего географического положения, поскольку место действия в его рассказах весьма условно. Необходимое для цикла единство достигается путём создания общей мотивной структуры, системы сквозных образов и повторяющихся ассоциаций, а также изображению типологически схожих образов героев. Жанрово-стилевая общность элементов цикла и единая типология конфликтов также являются неотъемлемыми скрепами циклического образования. Все эти факторы, активно взаимодействуя, обеспечивают процесс внутреннего структурирования цикла, в результате чего возникает устойчивое смысловое поле. Связь между составляющими элементами цикла – ассоциативная,

подчёркнутая повторяющимися словами, многозначными и перекликающимися названиями, а также ритмом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр новеллы, берущий начало во время эпохи Возрождения в Италии, на протяжении пяти веков эволюционировал, развивался и претерпевал множественные изменения. В XIX веке малый прозаический жанр, способный передать особенности национального менталитета и мировосприятия, занял ведущее положение в американской литературе. Ход развития новеллы определяет её жанровые признаки, такие как краткость, композиционное единство и единство эффекта, достоверность и точность бытовой детали, опора на устный рассказ и юмор, неопределённость и неоднозначность смысла, а также центростремительность сюжета. Все эти признаки составляют американский канон новеллы, сформировавшийся к концу девятнадцатого столетия.

В XX веке структура новеллы и её основополагающие черты переосмысливаются и получают новый виток развития, на первый план выдвигается психологизм и внутреннее действие, большее внимание уделяется художественной детали и суггестивным элементам, а традиционная для жанра остросюжетность перестаёт быть доминантным признаком. Нарушается привычная структура, состоящая из экспозиции, кульминации и развязки, перестаёт звучать авторская оценка, вместо этого читатель привлекается к самостоятельной интерпретации и сотворчеству. Более того, для новеллы нового типа характерен намеренный отказ от сюжетности как таковой, вместо этого центр тяжести переносится в план внутренних переживаний, на основе повседневной реальности рисуется психологический этюд.

Все ключевые принципы малой прозы XX века находят воплощение в творчестве выдающегося американского писателя Реймонда Карвера, которого справедливо называют одним из тех, кто способствовал возрождению популярности новеллы в США. Одной из главных заслуг писателя считается то, что в своих рассказах он отобразил широкую панораму американской действительности с той стороны, которую можно считать изнанкой американской мечты. Герои Карвера почти всегда переживают трудности, связанные с потерей работы, кризисом семейных отношений, душевным разладом и утратой контроля над жизненной ситуацией.

Намеренная упрощённость содержания и манеры письма, скупость и точность в выборе языковых единиц позволяет считать прозу Карвера образцом минимализма в литературе, а акцент на патологиях человеческих отношений, изображении разрушительных последствий алкогольной зависимости и привычного для обычного современного американца потребительства делает его близким к направлению грязного реализма. При этом, стилистика новелл Карвера гармонично сочетается с их тематикой, и форма в комбинации с содержанием производит единое впечатление и сильный эффект.

Присутствующий в ранних рассказах писателя узнаваемый минималистический стиль во многом следствие редакторской правки Гордона Лиша, который придавал структуре рассказов более стройный вид, убирая из них оценочную лексику, описательность и сюжетные подробности. Несмотря на то, что Карвер соглашался с большинством изменений, делать справедливый вывод об особенностях минимализма самого писателя представляется возможным лишь на основании его поздних произведений и тех рассказов, которые были опубликованы в неотредактированных версиях. Стиль собственно Карвера не настолько радикален, но его ключевые принципы – точность языковой выразительности, недосказанность, сухость и безэмоциональность диалогов – сохраняют характерное минималистическое качество. При этом, в произведениях, созданных в последние годы жизни писателя отчётливо заметны тенденции к более развёрнутому реалистическому стилю повествования.

Центральным предметом творчества писателя являются семейные взаимоотношения, показанные в моменты кризиса или после него. В своих рассказах писатель даёт высказаться и запуганным, одиноким родителям, и оставленным без присмотра детям, и запутавшимся супругам, не понимающим, что и в какой момент в их жизни пошло не так, и соседям, которые иногда прямо вмешиваются в чужие семейные драмы, а иногда остаются безучастными, но активными наблюдателями. Новеллы Карвера воспринимаются как истории, рассказанные разными людьми, участниками событий, в то же время, многие коллизии, изображённые в его творчестве, имеют биографическую основу, отсылая

к тем или иным этапам жизни писателя и усиливая лиричность и проникновенность его прозы. На первый взгляд может показаться, что предметом многих новелл Карвера являются совершенно обычные, повседневные дела, такие как поход в гости, встреча с отцом, визит почтальона или покупка ботинок. Между тем, на фоне непримечательных, рутинных событий изображаются важные, зачастую поворотные моменты в жизни персонажей. К ключевым мотивам, повторяющимся во многих рассказах Карвера, можно отнести мотивы утраты авторитета и контроля, мотивы скрытой или явной агрессии и насилия, мотивы самопожертвования и эгоизма.

Несмотря на достаточно мрачную тематику прозы, важной особенностью стилистики Карвера является тонкий юмор, смягчающий тональность произведений. Тем героям его рассказов, которым удаётся иронически относиться к собственным неудачам и превратностям судьбы, эта способность помогает справиться с хаосом и абсурдностью бытия, преодолеть косность мышления и выйти из состояния духовного паралича. Юмор в новеллах Карвера, как правило, построен на разного рода несоответствиях и нередко выполняет терапевтическую функцию. Изображая своих героев в порой комичных ситуациях, автор не высмеивает их и вообще избегает каких-либо оценок, отдавая поведение героев на суд читателю.

Понимание цели писательского искусства как правдивого и точного изображения жизни сближает Реймонда Карвера с А. П. Чеховым и Э. Хемингуэем, чьё творчество сыграло определяющую роль в изменении структуры и характера новеллы в XX веке. В первую очередь писателей объединяет пристальное внимание к деталям, перенос значительной доли смыслового содержания в подтекст и минимальный авторский комментарий. Следуя заветам Хемингуэя, Карвер пишет просто и точно, чтобы прочитанное становилось частью духовного опыта читателя, а ориентируясь на прозу Чехова, создаёт свои ёмкие и точные этюды и импрессионистические образы. Помимо стилистических сходств, заслуживает внимания и тематическая близость в творчестве писателей. Во многих рассказах писатель заочно полемизирует со своими предшественниками, по-своему и с новой

интонацией в мировой литературе раскрывая ключевые для их творчества темы и мотивы.

Традиционно для новеллы XX века, в рассказах Карвера непосредственные события являются фоном для раскрытия внутренних конфликтов и средством создания настроения тревожной неопределённости. В духе литературы абсурда, герои Карвера, потерявшие жизненные ориентиры, совершают бессмысленные поступки, принимают необдуманные решения и возлагают ложные надежды. Повествование о растерянных и по-своему комичных героях продолжает традицию изображения чудаков в американской и мировой литературе, внешне нелепые поступки которых отражают всеобщую неустроенность.

Немаловажным аспектом изучения творчества Р. Карвера является особенность художественной циклизации в его творчестве. Тенденция к объединению отдельных произведений малой прозы в циклы исторически присуща жанру новеллы, поскольку, объединяясь, элементы дополняют друг друга и представляют более целостную картину. Р. Карвер совместно с Г. Лишем создаёт свои циклы в традициях модернизма, скрепляя отдельные рассказы по принципам тематического единства и единого стиля повествования. Системообразующее значение для циклов Карвера имеет заглавие, неизменно символично-метафорическое и связанное с финальным (в сборнике «О чём мы говорим...» предфинальным) произведением цикла, в котором в полной мере раскрываются все ключевые мотивы сборника. Таким образом, последовательность, выбранная автором, также является важнейшим связующим элементом цикла. Целостности циклического образования Карвера также способствует то, что начальный и конечный фрагменты, хотя и не являются классическим обрамлением, выполняют структурообразующую функцию, поскольку в них перекликаются основные мотивы и сюжетные элементы цикла.

В целом, новеллистика Реймонда Карвера представляет собой образец тонкой, выверенной, глубокой, самобытной психологической малой прозы, производящей сильный эффект на читателя благодаря сочетанию мрачной тематики, динамичности диалогов, сухости авторского комментария и поэтике умолчания.

Рассказы писателя приобретают дополнительные интерпретации, незамеченные ранее смыслы с каждым следующим прочтением и обрастают новыми интертекстуальными связями внутри циклов. Новеллистика Карвера сочетает в себе как классические признаки новеллы, такие как единство предмета, краткость, отсутствие описательности, юмор, так и признаки, характерные для новелл XX века, включая бессюжетность, обыденность тематики, психологизм, суггестивность и внимание к деталям. И вместе с тем, произведения этого автора нельзя ни с кем спутать: он несомненно — новое слово в американской новеллистике, один из самых значительных писателей своего поколения. Опираясь на опыт А. П. Чехова, Э. Хемингуэя, Ш. Андерсона, Дж. Джойса и других выдающихся писателей предшествующей традиции, Реймонд Карвер модифицирует американскую новеллу и во многом определяет пути развития жанра на десятилетия вперед.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I. Художественные тексты и источники

1. Американская новелла XIX века. Сборник в 2х т. Сост. и вступ. статья А.И. Старцева. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. – 519 с.
2. Апдайк Дж. Голубиные перья: рассказы. М.: Азбука, 2005. – 384 с.
3. Бабель И. Соч. в 2-х томах/ Сост. и ред. А.Н. Пирожкова. – М.: Худож. лит., 1990. – 574 с.
4. Бирс А. «Словарь сатаны» и рассказы. М.: Худож. лит., 1966. – 287 с.
5. Гарт Ф. Б. Трое бродяг из Тринидада. Авторский сборник. Пред. Ковалев Ю. М.: Детская литература, 1989. – 304 с.
6. Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Худ. лит., 1978. – Т. 6. – 480 с.
7. Генри О. Избранные новеллы. М.: Правда, 1978 г. – 448 с.
8. Готорн, Н. Избранные произведения: в 2-х т. / Н. Готорн; пер. с англ. А. Долинина. - Л.: Худож. лит., 1982. – Т. 2. – 512 с.
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. - Петроград: Лит. изд-во отд. ком. нар. просвещения, 1918. – Т. XXII. – 375 с.
10. Джойс Дж. Дублинцы: Рассказы / Пер. с англ.; под ред. И. Кашкина. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
11. Джеймс, Г. Повести и рассказы / Г. Джеймс; пер. с англ., сост. и вступ. статья А. Зверева; комм. Н. Рак. - Л.: Худож. лит, 1983. – 688 с.
12. Ирвинг В. Новеллы. Предисл. Ю. В. Ковалева. - М.: Прогресс, 1982. – 301 с.
13. Карвер Р. Собор. М.: Известия, 1987 г. – 160 с.
14. Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М.: Б.С.Г. - ПРЕСС, 2007. – 592 с.
15. Карвер Р. О чем мы говорим, когда говорим о любви (сборник рассказов). Перевод И. Ющенко, 1981. – 57 с.
16. Лондон Дж. Северные рассказы. М.: Эксмо, 2021. – 416 с.
17. Олдридж Дж. Последний Взгляд. (Перевод с английского Н. Тренивой и Б. Суриц) "Иностранная литература", No 12, 1978. – 256 с.

18. По Э.А. Полное собрание рассказов / Ред. А.А. Елистратовой и А.Н. Николукина. М.: Наука, 1970. – 800 с.
19. Сэлинджер Дж. Д. Девять рассказов. М.: Эксмо-Пресс, 2020. – 288 с.
20. Трудно быть хорошим. Новейшие американские рассказы. Составитель: М. Бородина. М., Молодая гвардия. 1990. – 320 с.
21. Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. Рассказы. М.: Эксмо, 2021. – 512 с.
22. Фолкнер У. Собрание рассказов. М.: Наука, 1977. – 634 с.
23. Чехов А. П. Полное собрание повестей, рассказов и юморесок в двух томах. Том 1. — М.: «Издательство АЛЬФА КНИГА», 2017. – 1279 с.
24. Чивер Дж. Исполинское радио: рассказы. М.: Азбука, 2004. – 416 с.
25. Anderson, Sh. Winesburg, Ohio, ed. Malcolm Cowley. New York: Viking Press, 1960. – 247 p.
26. Carver, R. Collected Stories. Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y. 2009. – 1038 p.
27. Carver, R. Cathedral. New York: Knopf, 1983. – 224 p.
28. Carver, R. Where I'm Calling From: New and Selected Stories. Franklin Center, PA: Franklin Library, 1988; New York: Atlantic Monthly, 1988. – 544 p.
29. Carver, R. Will You Please Be Quiet, Please? New York: McGraw-Hill, 1976. – 251 p.
30. Carver, R. Beginners. UK: Jonathan Cape, 2009.
31. Carver, R. All of Us: The Collected Poems. Ed. William L. Stull. London: Collins Harvill, 1997.
32. Ford, R. The Ultimate Good Luck. New York: Vintage, 1986. – 203 p.
33. Hemingway, E. Green Hills of Africa. New York: Scribner, 1935. – 208 p.
34. James H. The Complete Tales. N. Y., 1962, vol. 1. – 522 p.
35. Twain, M. Report to the Buffalo Female Academy // Critical Approaches to Mark Twain's Short Stories. P. 4—5.
36. Twain, M. Notebooks and Journals / Ed. F. Anderson. Berkeley Univ Cal. press, 1975. Vol. 2. – 300 p.

37. Weems M. L. The Life of George Washington: with curious anecdotes, equally honourable to himself and exemplary to his young countrymen) [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/lifeofgeorgewashweem> (Дата обращения: 23.07.2021).

II. Научная литература

38. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.

39. Анцыферова О. Ю. «Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям». Иваново: Иван. гос. ун-т., 1998. – 210 с.

40. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005. – 22 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla> (дата обращения 30.10.2020).

41. Базилевский А.Б. Гротеск в литературах Восточной Европы // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. – М., 2002. – 568 с.

42. Бакши Н. А. Герой-"чудак" в австрийской и русской литературе XIX века: Грильпарцер, Гоголь, Лесков, Розеггер: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/geroi-chudak-v-avstriiskoi-i-russkoi-literature-xix-veka-grilpartser-gogol-leskov-rozegger> (дата обращения: 14.05.2022).

43. Балашов Н. И., Михайлов А. Д., Хлодовский Р. И. Эпоха Возрождения и новелла // Европейская новелла Возрождения. М., 1974. С. 5 - 32. [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature3/balashov-mikhaylov-khlodovsky-74.htm> (дата обращения: 23.09.2021).

44. Балдицын П. В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы / П. В. Балдицын. - М.: ВК, ЗАО Изд-во ИКАР. 2004. – 300 с.

45. Балдицын П. В. Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М., 1987. С. 11-35.

46. Балдицын П. В. Новеллистика Амброза Бирса. История литературы США. Литература последней трети XIX в. 1865-1900. Том IV. М.: ИМЛИ РАН. – 571 с.

47. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М: Изд-во Московского ун-та. 1987. С. 387 - 422.
48. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
49. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы // Работы 1920-х годов. Киев: Отчизна, 1994. С. 284 - 318.
50. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. – 363 с.
51. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск; Изд-во Иркут, ун-та, — 1987. – 120 с.
52. Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. – 128 с.
53. Благодёрова Е. И. Идеино-художественное своеобразие малой прозы Н. Готорна в контексте американского романтизма: автореферат дисс. ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.03. Белорусский государственный университет. - Минск, 2017. – 24 с.
54. Бобрикова Е. Н. Средства связности текста в литературе “потока сознания”: на материале романа Джеймса Джойса "Улисс". - Ростов-на-Дону, 2008. – 156 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta.htm>.
55. Борев Ю. Б. О комическом. М.: «Искусство», 1957. – 270 с.
56. Бройтман С. Историческая поэтика [Текст] /С.Н. Бройтман // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. - М.: «Академия», 2004. – 368 с.
57. Булашова Н. М. Поэтика рассказов Д. Г. Лоуренса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. – 19 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-rasskazov-d-g-lourensa> (дата обращения 12. 02. 2020).
58. Бурцев А. А. Английский рассказ конца XIX-начала XX века. Проблемы типологии и поэтики. М., 1990: дисс. ... д-ра филол. наук. – 350 с.
59. Бурцев А.А. Судьбы английского короткого рассказа // Вопросы литературы. М., 1987. № 6. С. 257 - 264.

60. Бутенина Е. М. Реймонд Карвер – «Американский Чехов» // Новый филологический вестник. 2018. №4 (47). – С. 247-254. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reymond-karver-amerikanskiy-chehov> (дата обращения: 11.06.2020).
61. Ващенко И. В. Теория новеллы в творчестве Пауля Хейзе // Вестник ВятГУ. 2010. №2-2. – С. 169-172. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-novelly-v-tvorchestve-paulya-heyze> (дата обращения: 19.12.2021)
62. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
63. Виноградов В. В. О литературной циклизации // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. – С. 45 - 62.
64. Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. М.: Советский писатель, 1972. – 423 с.
65. Воннегут К. Вампиреры, фома и гранфаллоны. М.: АСТ, 2017. – 288 с.
66. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера [Текст] / АН СССР. Ин-т науч. информации по обществам. наукам. Ин-т США. - Москва: Наука, 1975. – 110 с.
67. Гареева Л. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: Вопросы поэтики. Ижевск: УдГУ, 2004. – С. 19-27.
68. Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса // Джойс Дж. Избранное / Пер. с англ. И. Романович, И. Кашкина и др. М.: Радуга, 2000. – С. 7 - 18 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature3/genieva-00.htm> (дата обращения 13.10.2021).
69. Гильдина А. М. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. - Челябинск, 2003. – 189 с.
70. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века. США. М.: Академия. 2008. – 480 с.
71. Гринева М.В. Тема семьи и ее художественное воплощение в новеллистическом цикле Джона Апдайка "Слишком далеко идти": автореферат дис. ... кандидата

- филологических наук: 10.01.03 / Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. - Нижний Новгород, 2005. – 22 с.
72. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Спб.; М., 1882. Т. 4. – 669 с.
73. Данилина Т. М. Учитель и ученик: Т. Драйзер и Дж. Т. Фаррелл // Американистика: актуальные подходы и современные исследования. Межвуз. сборник науч. трудов. Том Выпуск 7. под ред. Т.В. Алентьевой, М.А. Филимоновой. Курск, 2015. – С. 248-255.
74. Дарвин М., Тюпа В. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. – 293 с.
75. Де Токвиль А. Демократия в Америке. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Tokville.Democracy.2.pdf>. – С. 66-67 (дата обращения 13.10.2021).
76. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман, Киев, 1985. – 246 с.
77. Денисова Т.Н. Джек Лондон // История литературы США, Т.5 М., 2009. – С. 326-388.
78. Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
79. Долинин К.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985. – 304 с.
80. Долинин А. А. Малая форма и её великаны // Американская новелла XX века. - М.: Радуга, 1989. – С. 529-545.
81. Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.
82. Дюришин Д. Теория Сравнительного Изучения Литературы [Текст] / Диониз Дюришин, пер. со словацкого [и коммент. И. А. Богдановой, авт. предисл. Ю. В. Богданов, ред. Г. И. Насекина]. - Москва; Прогресс, 1979. – 317 с.
83. Егорова И. В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009. – 22 с.
84. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Дисс. д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. – 496 с.

85. Евнина Е.М. Мопассан и его рассказы [Текст] / Е.М. Евнина // Guy de Maupassant. Contes et nouvelles choisis. - М.: Прогресс, 1976. – С. 9-10
86. Елистратова А. А. Из истории английской новеллы // Интернациональная литература. № 9. М.: Художественная литература, 1935. – С. 247 - 254.
87. Еремкина Н. И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие // Теория и практика общественного развития. № 4. Краснодар: Хорс, 2010. – С. 293 - 297.
88. Еремкина Н. И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Т. Гарди): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. – 23 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda> (дата обращения: 10.06.2021).
89. Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. – 23 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf> (дата обращения: 02.09.2022).
90. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. М.: УРСС, 2004. – 520 с.
91. Жирмунский В. М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. – С. 249 -284.
92. Засурский Я. Н. Теодор Драйзер [Текст]: Жизнь и творчество / Я.Н. Засурский. - Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 320 с.
93. Затонский Д. В. Жанровое разнообразие современной прозы Запада, Киев: Наукова думка, 1989. – 306 с.
94. Зверев А. М. Эдгар Аллан По // История литературы США в пяти томах. Т. 3. М.: Наследие, 2000. – С. 172 - 221.
95. Зверев А. М. Тридцать пять штрихов к портрету Америки. Современная американская новелла. М.: Радуга, 1989. – С. 3-19.
96. Зверев А. М. Сэлинджер: тоска по неподдельности // Сэлинджер Дж. Выше стропила, плотники. - Харьков, 1999. – С. 455-471.

97. Зверев А. М. «Одноэтажная Америка» - сегодня // Карвер. Р. Сбор. М.: Известия, 1987. – С. 5-11.
98. Зверев А. М. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубеж. лит-ры XX в. – М., 2002. – 568 с.
99. Зотова Л. И. Поэтика «малой» прозы Р. Киплинга 1880-х гг.: дисс. канд. ... филол. наук. Саранск, 2012. – 196 с.
100. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. – 406 с.
101. Иванова Е.Р. Модернизация жанра новеллы в литературе немецкого бидермейера // Историческая поэтика жанра: сб. докл. Всерос. научн. конф. Биробиджан, 2006. – С. 76-77.
102. Кашина Н.В. Жанр как эстетическая категория. М.: Знание, 1984. – 64 с.
103. Каули М. Дом со многими окнами. — М., 1973. – 328 с.
104. Кобленкова Д.В. Проблема становления теории гротеска. // Новый филологически вестник. №2 (3). 2006. – С. 26-36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-stanovleniya-teorii-groteska/viewer> (дата обращения: 24.03.2022).
105. Ковалев Ю. В. Заметки об английской новелле // Английская новелла XIX-первой половины XX века. Л.: Лениздат, 1961. – С. 498 - 525.
106. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Художественная литература, 1984. – 296 с.
107. Ковалев Ю. В. Эдгар По // История всемирной литературы в 8 т. / Под ред. Г. П. Бердникова (гл. ред.), А. С. Бушмина, Ю. Б. Виппера (зам. гл. ред.) и др. Т. 6. М.: Наука, 1989. – С. 571-577 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature3/kovalev-89a.htm> (дата обращения 14.11.2020).
108. Ковалева И.С. Опыт прочтения постмодернистского текста. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.amstud.msu.ru/fulltext/texts/coufl995/kovaleva32.htm> (дата обращения 13.04.2021).
109. Кожин В.В. Новелла // Словарь литературоведческих терминов / ред. сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. – С. 239 - 240.

110. Колодина Н.И. Лейтмотив как средство опредмечивания художественной идеи // Понимание и интерпретация текста: сб. науч. тр. Тверь, 1994. – С. 140 - 144.
111. Конрад Дж. Предисловие к «Коротким рассказам» / Пер. с англ. И.М. Левидовой // Джозеф Конрад Избранное в 2 т. Т.2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – С. 671 - 678.
112. Коренева М. М. Предисловие к книге Френсис Скотт Фицджеральд. Избранные рассказы (на английском языке) — Moscow: Progress Publishing, 1979.
113. Корниенко А.А. Современная французская новелла в поисках новых форм [Текст]: монография / А.А. Корниенко. – Пятигорск: ПГЛУ, 2000. – С. 83-97.
114. Кудрявцева И. К. Жанрово-стилевое своеобразие малой прозы писателей Юга США 1930–1980-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Белорусский гос. ун-т. Минск, 2014. – 133 с
115. Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности. — Великий Новгород., 2017. – 284 с.
116. Лебедева О. В. Основные принципы циклизации английской новеллы второй половины XX столетия // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 4. Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2016. – С. 24 - 26.
117. Лебедева О. В. Синтез новеллы и очерка как одно из направлений развития английского малого жанра в XIX столетии // Международный научно-исследовательский журнал. №8 (50). Часть 5. Екатеринбург: ИП Соколова М. В., 2016. – С. 117 – 118.
118. Лидский Ю.Я. 1973. Творчество Э. Хемингуэя. Киев. – 436 с.
119. Лихачев Д.С. Великие стили и стиль барокко // Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. СПб.: Наука, 1999. – С.161 - 172.
120. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. – С. 148 - 160.
121. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
122. Лосев А.Ф. Канон // Философская энциклопедия: В 5 т. — Т. 2. — С. 418 — 419.

123. Малышева Э.Ф. Об эволюции французской новеллы. ПГУ: Университетские чтения, 2009. – 6 с.
124. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. – 278 с.
125. Михайлов А. В. Новелла / А. В. Михайлов // Теория литературы. В 3 т. Т.2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М.: Наука, 2003. – С. 592-595.
126. Морозова И.В. В сторону Твена: «Неповторимый летописец» Америки в зеркале русской литературы и критики / И.В. Морозова // Вопросы литературы. – 2010 - №5. – С. 484-487
127. Мохначева О. В. Трансформация канона остросюжетной новеллы в произведениях Ф. С. Фицджеральда [Электронный ресурс]. URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/moknacheva-transforma.html> (дата обращения: 10.12.2020).
128. Мулярчик А.С. Творчество Джона Стейнбека. – М.: Изд-во Московского университета, 1963. – 70 с.
129. Муратханова О. В. Художественное своеобразие рассказов У. Фолкнера: Формирование новеллистического цикла в прозе 1930-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Казан. гос. ун-т. - Казань, 2006. – 22 с.
130. Наумов, А. Жанр и действительность: о рассказе и новелле /А.Наумов //Звезда Востока. 1964. - №6. – С. 160-174.
131. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012. – 22 с.
132. Огнев А. О поэтике современного русского рассказа. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1973. – 219 с.
133. Оленева В. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев: Наукова думка, 1973. – 256 с.
134. Петровский М.А. Морфология новеллы // «Ars poetica». Вып. 1. М.: Изд-во ГАХН, 1927. – С. 69 - 100.

135. Пинаев С.М. «Психологический флюс» и трагедия отчуждения в творчестве Шервуда Андерсона. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. Вып. 4. М., 2013. – С. 29-37.
136. Пинский Л.Е. Комическое // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 162-163.
137. Писатели США. Краткие творческие биографии / сост. и общ. ред. Я. Засурского, Г. Злобина и Ю. Ковалева. М., 1990. – 624 с.
138. Пономарева Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2006. – 487 с.
139. Пospelов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. № 4. М.: Изд-во МГУ, 1978. – С. 17-18.
140. Пропп В. Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.
141. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального» человека. М.: Высшая школа, 1996. – 366 с.
142. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. Вып. 1. М.: Опыз, 1922. – 20 с.
143. Ржевская Н. Современная французская новелла: перевод с французского / [сост. Т. Ворсанова; предисл. Н. Ржевской]. - Москва: Прогресс, 1981. – С. 3-15.
144. Себежко Е.С. «Неслыханная простота» притчи // Себежко Е.С. От Конрада до Хилл. Этапы развития английской новеллы конца XIX-XX века. Калуга: Изд-во КГПУ, 2001. – С. 232-250.
145. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт -Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Ч. II. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2008. – С. 210 - 214.
146. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
147. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1982. – 155 с.
148. Соколова И. В. Современная английская новелла: дис.... канд. филол. наук. М., 1979. – 190 с.

149. Соколова И. В., Шишкова И. А. Герой современной американской новеллистики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 14. 2021. №11. – С. 3358-3363. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-sovremennoy-amerikanskoy-novellistiki> (дата обращения: 11.06.2021).
150. Соколова И. В. Американский рассказ XXI века // Наука и школа. 2020. №4. – С. 35-42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-rasskaz-xxi-veka> (дата обращения: 11.06.2022)
151. Спачиль О. В. Майлер Уилкинсон – новое имя в североамериканской чеховиане // Новый филологический вестник. 2022. №1 (60). – С. 299-308. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mayler-uilkinson-novoe-imya-v-severoamerikanskoy-chehoviane> (дата обращения: 11.06.2022).
152. Староверова Е. В. Американская литература. Шервуд Андерсон и новелла нового типа ("Шарики из бумаги") // Американская литература / Е. В. Староверова. - Саратов: Лицей, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/staroverova-amerikanskaya-literatura/shervud-anderson.htm>
153. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987 – 184 с.
154. Тamarченко Н.Д. Поэтика [Текст]: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. - Москва: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 357 с.
155. Танган О.Ю. Новеллистика в творчестве У. Фолкнера. Филологические науки. – 1987. – № 3. – С. 72-76.
156. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
157. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. Монография. СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 159 с.
158. Тлостанова М.В. Гротеск в литературах Запада // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. – М., 2002. – 568 с.
159. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
160. Тугушева М. П. Творчество Ринга Ларднера и некоторые черты американской новеллистики: Автореф. дис. ...канд. филолог. наук. — М, 1971. – 19 с.

161. Урнов Д. М. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизма М.: Наука, 1965. – С. 309 - 345 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm> (дата обращения 23.09.2016).
162. Фоменко И. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1990. – 31 с.
163. Хализев В.Е. Монтаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. Николукина А. Н. М.: Интелвак, 2001. – С. 586 - 587.
164. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. – 400 с.
165. Цветкова Н. А. Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. – 152 с.
166. Чеканов В.Н. Яблочный край Джона Чивера (Новеллистика Джона Чивера в свете борьбы идеологий) Л-ра: Радуга. – 1977. – № 4. – С. 184-189.
167. Шабликова Н. П. Жанровые и стилистические особенности современного американского рассказа // Вестник КГУ. 2007. №4. – С. 160-164. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-i-stilisticheskie-osobennosti-sovremennogo-amerikanskogo-rasskaza> (дата обращения: 11.06.2021);
168. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1. – 479 с.
169. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. II. М.: Искусство, 1964. – 566 с.
170. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. №6. Л., 1925. – С. 291 - 308. [Электронный ресурс]. URL: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html (дата обращения 12.06.2021).
171. Эпштейн М.Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – 752 с.
172. Юнович М. Новелла // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 8. — М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. — Стб. — С. 114—129.
173. Adelman, Bob. Carver Country: The World of Raymond Carver. New York: Arcade Publishing, 1990. – 208 p.

174. Aldridge, John W. *Talents and Technicians: Literary Chic and the New Assembly-Line Fiction*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992. – 160 p.
175. Altman, Robert. Introduction to *Short Cuts: Selected Stories by Raymond Carver*. New York: Vintage Books, 1993. – P. 7-10.
176. Amir, Ayala. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2011. – 198 p.
177. *Aspects of the Modern Short Story: English and American* / ed. by A.C. Ward. - N.Y. 1968. – 350 p.
178. Atlas, James. *Less is Less: Review of What We Talk About When We Talk About Love by Raymond Carver*. *Atlantic Monthly* June 1981. – P. 96-98.
179. Barth, J. *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-1994*. New York: Backbay, 1995. – 392 p.
180. Barthelme, F. *On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Bean*, *New York Times Book Review*, 3 April 1988. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/1988/04/03/books/on-being-wrong-convicted-minimalist-spills-beans.html> (дата обращения 12.06.2020).
181. Bates, H. E. *The Modern Short Story*. – Boston, 1972. – 232 p.
182. Bell, M. *Less Is Less: The dwindling American short story [sic.]* *Harper's* 272, April 1986. – P. 64-69.
183. Bethea, Arthur F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York: Routledge, 2001. – 344 p.
184. Bethea, A. *Raymond Carver's Inheritance from Ernest Hemingway's Literary Technique*. *The Hemingway Review* 26(2). 2007. – P. 89-104.
185. Blair, Walter. *Native American Humor*, New York, 1937. – 565 p.
186. Bloom, Harold, ed. *Raymond Carver: Comprehensive Research and Study Guide*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2002. – 87 p.
187. Boddy, Kasia. *American Short Story since 1950*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – 184 p.
188. Birkerts, Sven. *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow and Co., 1992. – 413 p.

189. Birkerts, Sven. The School of Lish. *The New Republic*. 1986. – P. 28-33.
190. Buford, B. *Granta* 8: Dirty Realism. London. 1983. URL: <https://granta.com/dirtyrealism/>
191. Campbell, E. Raymond Carver: A Study of the Short Fiction. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1985. – 198 p.
192. Chénétier, M. Living On/Off the ‘Reserve’: Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver. *Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature*. Ed. Marc Chénétier. Carbondale: Southern Illinois UP. 1986. – P. 164–190.
193. Clark, R.C. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa, 2014. – 359 p.
194. Dobozy, T. Towards a definition of dirty realism. The University of British Columbia. Vancouver, 2000. – 422 p.
195. Dunn, M., Morris, A. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* / M.Dunn, A.Morris. NY.: Twayne Publishers. 1995. – 226 p.
196. Durante, F. 1900. De Minimis: Raymond Carver and His World. Gentry and Stull. - P. 192–196.
197. Facknitz, M. A. “The Calm”, “A Small, Good Thing”, and “Cathedral”: Raymond Carver and the Rediscovery of Human Worth. *Studies in Short Fiction* 23 (1986). – P. 287-296.
198. Gentry, Marshall Bruce and William L. Stull. *Conversations with Raymond Carver*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1990. – 288 p.
199. Gilder, J. Less Is Less. *The New Criterion*, February 1983. – P. 78-82.
200. Hallett, Cynthia W. *Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1999. – 156 p.
201. Halpert, Sam, ed. *Raymond Carver: An Oral Biography*. Iowa City: The University of Iowa Press, 1995. – 196 p.
202. Halpert, Sam, ed. *When we talk about Raymond Carver*. Layton, Utah: Gibbs Smith Publishing, 1991. – 179 p.

203. Head, D. The modernist short story: a study in theory and practice / D. Head. Cambridge: University Press, 1994. - 224 p. Knister, R. The first day of spring. Stories and other prose / R. Knister. - Toronto, 1976. – 200 p.
204. Hemmingson, Michael. The Dirty Realism Duo. Charles Bukowski and Raymond Carver on the Aesthetics of the Ugly. The Boro Press. 2008. – 182 p.
205. Herzinger, Kim. Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes. New Orleans Review 16. 3 (Fall 1989). – P. 73-81.
206. Herzinger, Kim. Introduction: On the New Fiction, Mississippi Review 40/41 (Winter 1985). – P. 7-22.
207. Hornby, Nick. Contemporary American Fiction. New York: St. Martin's Press, 1991.- P. 35-50.
208. Houston, Robert. A Stunning Inarticulateness. The Nation 233. 1 (July 1981). – P. 23-25.
209. Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 212 p.
210. Ingram, F. L. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Library Genre [Text] / Forrest L. Ingram. - The Hague: Mouton. 1971. – 234 p.
211. Kleppe, Sandra Lee. The Poetry of Raymond Carver: Against the Current. Surry, UK: Ashgate Publishing, 2014. – 200 p.
212. Kleppe, Sandra Lee and Robert Miltner, eds. New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry. Columbia: University of South Carolina Press, 2008. – 208 p.
213. Lainsbury, G. P. The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2004. – 187 p.
214. Lainsbury, G. P. The Carver Chronotope: Contextualizing Raymond Carver. Abingdon, Oxford, UK: Routledge, 2010. – 207 p.
215. Leypoldt, G. Raymond Carver's 'Epiphanic Moments'. Style 35.3 (Fall 2001). – P. 531-547.

216. Leypoldt, G. Reconsidering Raymond Carver's 'Development': The Revisions of 'So Much Water So Close to Home. *Contemporary Literature* 43.2 (Summer 2002). – P. 317-341.
217. Lohafer, Susan. *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics and Culture in the Short Story*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. – 208 p.
218. Lohafer, Susan and Jo Ellyn Clarey. *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. – 280 p.
219. Mann, Susan Garland. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press, 1989. – 243 p.
220. Max, D.T. The Carver Chronicles. *The New York Times* magazine. August 9, 1998. URL: <http://www.nytimes.com/library/books/081098carver-mag.html>
221. May, Charles E. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Twayne, 1995. – 190 p.
222. May, Charles E. Artifice and Artificiality in the Short Story. *Story* 1. 1990. – P. 72-82.
223. Meyer, Adam. *Raymond Carver*. New York: Twayne, 1995. – 195 p.
224. Meyer, Adam. Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymond Carver's Minimalism. *Critique* 30.4 (Summer 1989). – P. 239-251.
225. McCaffery, Larry, et al. An Interview with Raymond Carver. *Mississippi Review* 39. 1/3 (2012). – P. 228-247.
226. McDermott, J. D., *Austere Style in Twentieth-Century Minimalism*, The Edwin Mellen Press, New York, 2006. – 168 p.
227. McSweeney, Kerry. *The Realist Short Story of the Powerful Glimpse: Chekhov to Carver*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007. – 136 p.
228. Mustard, H. M. *The Lyric Cycle in German Literature*. Momlngslde Heights, New York: King's Crown Press, 1946. – 276 p.
229. Nagel, James. *The Contemporary Short Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001. – 297 p.
230. Nessel, Kirk. *The Stories of Raymond Caver: A Critical Study*. Athens, OH: Ohio University Press, 1995. – 131 p.

231. Nasset, Kirk. This Word Love: Sexual Politics and Silence in Early Raymond Carver. *American Literature*. Vol. 62, No. 2.1991. – P. 292-313.
232. Runyon, Randolph Paul. *Reading Raymond Carver*. Syracuse: Syracuse University Press, 1992. – 248 p.
233. Saltzman, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1988. – 190 p.
234. Sandra Lee Kleppe. Women and Violence in the Stories of Raymond Carver, *Journal of the Short Story in English* [Online], 46 | Spring 2006, Online since 01 March 2006, connection on 21 September 2021. URL: <http://journals.openedition.org/jsse/497>
235. Sapp, Jo. Interview with Amy Hempel. *Missouri Review* 16, 1993. – P. 75- 95.
236. Scofield M. *The Cambridge Introduction to The American Short Story*. New York, Cambridge University Press, 2006. – 303 p.
237. Sklenicka, Carol. *Raymond Carver: A Writer's Life*. New York: Scribner, 2010. 592 p.
238. Smith, Jennifer. *The American Short Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. – 192 p.
239. Sadowsky, R. The Minimalist Short Story: Its Definition, Writers, and (Small) Heyday', *Studies in Short Fiction* 33 (1996). – P. 529-540.
240. Stull, William L. and Maureen P. Carroll, eds. *Remembering Ray: A Composite Biography*. Santa Barbara: Capra Press, 1993. – 179 p.
241. Toolan, Michael J. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company, 2009. – 224 p.
242. Walter, A. *The short story in English* / A. Walsh. Oxford: Clarendon Press, 1981. – 413 p.
243. Weel M.V. Raymond Carver and the Language of Desire. *Denver Quaterly*. 22/1 (Summer 1987). – P. 108-122.
244. Zhou, Jingqiong. *Raymond Carver's Short Fiction in the History of Black Humor*. New York: Peter Lang, 2006. – 249 p.