

RU

Сценичность рассказов Раймонда Карвера

Харрасова Э. А., Торрес Рамирес Хосе Валентин

Аннотация. Интерес театральных режиссеров к рассказам Р. Карвера и их адаптивность к требованиям сцены раскрывают новые границы для исследования его новелл. Тексты адекватны требованиям сцены/экрана благодаря нескольким особенностям. Писатель отдавал предпочтение «драматизированному» способу отображения действительности. Цель данного исследования заключается в выявлении сценических особенностей текстов Р. Карвера. Научная новизна работы состоит, с одной стороны, в определении уникальных тематических и стилистических особенностей творчества Карвера, его места в американской литературе, а также в контексте мировой литературы, с другой стороны, статья расширяет границы литературного канона, обогащает культурный опыт исследователей в России. Уникальность исследования заключается в продвижении нашего понимания литературного жанра. Расширяя границы жанра, проясняя его историческую эволюцию, анализируя восприятие читателя, исследуя межтекстуальные связи и оценивая литературное влияние, такая работа вносит ценный вклад в область литературных исследований. Полученные результаты показали, что эксперименты Р. Карвера с драмой и сценариями нашли отражение в его прозаических произведениях и проявились в создании «сценического рассказа». Элементы драмы, использованные в рассказе, помогают передать атмосферу загадочности и вызывают интерес к тому, что находится за кадром. Драматические приемы обнаруживаются на разных уровнях повествования: в компоновке материала, в построении диалогов произведений, во внимании к внутренней жизни героев, выраженной во внешнем, например в описании жестов.

EN

Stage nature of Raymond Carver's short stories

E. A. Kharrasova, Ramirez Jose Valentin Torres

Abstract. The interest of theater directors in R. Carver's short stories and their adaptability to the demands of the stage opens up new frontiers for the study of his novellas. The texts meet the demands of the stage/screen due to several features. The writer preferred a "dramatized" way of reflecting reality. The aim of this research is to identify the stage characteristics of R. Carver's texts. The scientific novelty of the paper consists, on the one hand, in identifying the unique thematic and stylistic features of Carver's writings, his place in American literature, as well as in the context of world literature, and, on the other hand, the paper expands the boundaries of the literary canon, enriching the cultural experience of researchers in Russia. The uniqueness of the research lies in advancing our understanding of the literary genre. By expanding the boundaries of the genre, clarifying its historical evolution, analyzing reader reception, exploring intertextual connections, and assessing literary influence, such a paper makes a valuable contribution to the field of literary studies. The research findings have shown that R. Carver's experiments with drama and screenplays were reflected in his prose works and manifested themselves in the creation of the "stage story". The elements of drama used in short stories help recreate an atmosphere of mystery and arouse interest in what is happening off-screen. Dramatic techniques are found at various levels of the narrative: in the composition of the material, in the construction of dialogues of the stories, in attention to the inner life of the characters, expressed in the external, for example, in the description of gestures.

Введение

Исследование сценического рассказа остается актуальным и важным в контексте современного искусства и культуры. Сценический рассказ является уникальным жанром, который объединяет элементы рассказа и драматического произведения. Изучение кросс-жанрового влияния драмы на рассказ имеет важное значение по нескольким причинам. Во-первых, это помогает расширить понимание литературных жанров, увидеть сходства, различия и пересечения элементов разных жанров. Во-вторых, работа в этом направлении позволит

значительно повысить качество литературного анализа, так как будет способствовать лучшему распознаванию элементов драмы в рассказе, поможет выявлять глубинные смыслы и художественные ценности литературного произведения. Кроме того, исследование этого формата дает возможность понять особенности техники, структуры и воздействия текстов конкретного автора на читателя. Исследование показывает, какие факторы и элементы приобретают значение в формировании восприятия и интерпретации.

Раймонд Карвер – американский поэт, мастер короткого рассказа второй половины XX века. Расцвет его творчества приходится на 70-80-е годы. Карвер называл себя писателем рабочих бедняков. Он прекрасно знал, как живут простые люди, – выходец из семьи лесозаготовщика, в юные годы он успел сменить десятки низкооплачиваемых работ. Писатель заслужил репутацию лидера нового течения, которое за неимением достойных альтернатив в критике получило название «минималистическая литература» (Ляпин, 2023, с. 250). Минималистам были свойственны однообразие повествования, лаконичность сюжета, одержимость повседневностью и стилистическая сдержанность (Saltzman, 1988, p. 4).

На прозу Карвера повлияли обстоятельства жизни, люди, которые встречались на творческом пути, а также другие писатели – современники и предшественники. Помимо именитых прозаиков (А. Чехов, Э. Хемингуэй) (Бутенина, 2018, с. 250), он также упоминает имя драматурга Гарольда Пинтера. Глубоко ценил Карвер и пьесы Сэмюэля Беккета и Эдварда Олби, с текстами которых он познакомился во время курса писательского мастерства у Ричарда Дея (Hemmingson, 2011, p. 55-56).

Из-под пера Р. Карвера вышли три одноактные пьесы. Одна из них (“Carnations”, 1962) была написана, когда он был студентом в Университете Гумбольдта, две другие – “The Favor” и “Can I Get You Anything?” (1982) – были результатом совместной работы с Тесс Галлахер (Meyer, 1994, p. 12). Пьесы недоступны для широкого круга читателей, они были опубликованы ограниченным тиражом и теперь хранятся в специализированных отделениях библиотек США.

Три драматических текста проливают свет на эволюцию писателя, его студенческую жизнь и совместное творчество с Галлахер. Майкл Хеммингсон считает, что пьесам и рассказам Карвера присущи тематические пересечения: проблема общения в браке, принятие мужчинами собственной роли и неверность женщин (Hemmingson, 2011, p. 56).

Исследование сценического рассказа в творчестве Раймонда Карвера сосредотачивается на нескольких ключевых задачах, которые помогут раскрыть особенности его стиля, тематики и художественного подхода. Во-первых, необходимо выявить, какие драматические приемы были использованы в прозе Карвера, во-вторых, определить, как использование этих приемов помогает глубже понять образы и взаимоотношения между персонажами произведений. Еще одной задачей исследования становится определение того, каким образом приемы раскрывают интригу, напряжение. Изучение сценического рассказа в творчестве Карвера поможет понять его уникальный писательский стиль, характеристики персонажей, особенности повествования и воздействия на читателя, что содействует анализу и оценке его литературного наследия.

Ключевым методом исследования стал сравнительный метод литературоведения. Он позволил выявить художественные приемы и методы сценичности в рассказах Карвера, сопоставляя его тексты с другими литературными произведениями и жанрами.

Теоретическую базу исследования сценического рассказа Раймонда Карвера составляют различные теоретические работы в области литературоведения и анализа текстов. Концепции В. Е. Хализева (1978, с. 240) и А. В. Огнева (1973, с. 98-115) предлагают различные подходы к анализу драматургии, структуры драмы, воздействия на зрителя и другие аспекты теории драмы. Использование этих теоретических рамок может помочь в интерпретации и понимании драматических произведений, а также в развитии литературной критики и театрального искусства. Работа И. И. Шпаковского (2002, с. 221-251) позволяет глубже понять влияние драмы на рассказ, обнаружить общие черты между этими жанрами, выявить инновационные подходы к текстовому материалу и расширить сферу литературных исследований.

Материалом исследования стали сборники рассказов, а также эссе Р. Карвера:

- Карвер Р. Собор: рассказы / пер. с англ.; сост. и предисл. А. Зверева. М.: Известия, 1987.
- Carver R. Cathedral. L.: Harvill, 1997.
- Carver R. Collected Stories. N. Y.: Library of America, 2009.
- Carver R. Fires: Essays, Poems, Stories. Santa Barbara: Capra Press, 1989.
- Carver R. What We Talk About When We Talk About Love: Stories. N. Y.: Knopf, 1981.
- Carver R. Where I'm Calling From. N. Y.: Atlantic Monthly Press, 1988.
- Carver R. Will You Please Be Quiet, Please?: The Stories of Raymond Carver. N. Y.: McGraw-Hill, 1976.
- Carver R., Gallagher T. Dostoevsky: A Screenplay // New England Review and Bread Loaf Quarterly. 1984. Vol. 6. Iss. 3.

- Conversations with Raymond Carver / ed. by M. Gentry, W. Stull. Jackson – L.: University Press of Mississippi, 1990.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в разработке курсов по истории зарубежной литературы и спецкурсов по американской литературе XX века.

Обсуждение и результаты

При попытке рассмотреть рассказы Раймонда Карвера с точки зрения воздействия на рассказ драматических приемов нам потребуется использование категорий жанрово-родовой системы классификации рассказа.

В дифференциации текстов по тематическому признаку, по выражению авторской позиции, по проблемно-стилевым признакам не рассматриваются жанрово-родовые взаимодействия современного рассказа. По мнению А. В. Огнева, жанрово-родовая система учитывает, что берется за основу автором, – эпическое, лирическое или драматическое начало, и выделяются жанровые разновидности рассказа. И, соответственно, «рассказ может быть эпическим, лирическим, драматизированным» (Огнев, 1973, с. 99).

Использование драматизированного способа изображения можно обнаружить в новеллистике рубежа XIX–XX вв. Используя этот метод, автор показывал событие, а не рассказывал о нем, раскрытие героев происходило через поступки, жесты или речь. Этот способ работает через взаимодействие «эпического “рассказывания” с особой системой драматизированных форм и принципов повествования» (Огнев, 1973, с. 99). Взаимодействие драматизированных форм и жанровой структуры рассказа объясняется тем, что и рассказ, и драма подразумевают единство и замкнутость действия. Одним из основных изменений в структуре рассказа на рубеже веков стало углубление интеллектуального и психологического плана, что выразилось в диалогизации повествования.

Чтобы избежать многозначности определения А. В. Огнева (1973) и смешения видовых и родовых значений, мы будем использовать термин, предложенный И. И. Шпаковским (2002) в отношении рассказов с драматизированным способом художественной изобразительности, – «сценический рассказ». Сценичность рассказа обусловлена не только тем, что произведение обладает легкостью сценографической реализации, но и способом разбивки текста на структурные блоки. Сценический рассказ может быть разбит на отдельные сцены. Появление новых персонажей в тексте меняет ход повествования и может привести к возникновению или обострению конфликта, из этого следует, что он может знаменовать собой новое явление.

Практически каждый рассказ Карвер разделял на отдельные повествовательные отрезки. Такое деление на «сценки» или отделенные абзацами «кадры» характерно как для ранних рассказов Карвера в сборнике «Прошу тебя, замолчи», так и для поздних рассказов из сборника «Собор». Деление текста на смысловые отрезки позволяло автору работать над редактурой каждого отдельного эпизода бесчисленное количество раз, как признавался сам писатель в одном из интервью сборника “Conversations with Raymond Carver” (1990). При этом каждая отдельная сцена не просто описывала происходящее, реализуя последовательный ход действия, она разыгрывалась перед читателем, вводя новые детали, порой не связанные с другими сценами.

При подобной раздробленности сценического рассказа важно задаться вопросом о способах объединения отдельных эпизодов в единое целое. Для карверовских рассказов более вероятен кинематографический монтаж (Esslin, 1987, р. 23) отдельных деталей произведения. Скомбинированные автором фрагменты повествования начинают играть, текст насыщается контрастами, параллелями, при столкновении с текстом читатель может увидеть общую картину, даже если между сценами нет внешних контактов или сквозного действия.

Рассмотрим особенности построения рассказа «Вы врач?» (“Are You a Doctor?”), который разбит Карвером на четыре отдельные сцены, закольцованные повторением места действия в первой и четвертой сцене – они разворачиваются в кабинете в доме Арнольда Брейта. В первой сцене Арнольд ожидает звонка супруги, читатель не знает о природе отношений пары. Из ремарки автора мы узнаем, что супруга из-за работы не бывает дома неделями и звонит только после нескольких коктейлей. Почему женщина после работы не отправляется домой к супругу, остается неизвестным.

Звонит телефон, на другом конце провода мужчина слышит голос незнакомой женщины – Клары Холт, которая ошиблась номером, хотя, очевидно, ей все равно с кем разговаривать, она хочет близости с другим человеком. Она втягивает Арнольда в разговор, узнает его имя и задает вопросы о его жизни.

Во второй сцене Клара снова звонит Арнольду, но уже на следующий день, и назначает встречу у себя дома. Она говорит Арнольду, что не замужем, и умоляет его приехать. Автор описывает, как главный герой после разговора идет умыться, а после бросает взгляд на шляпу, перчатки и проверяет, нет ли под ногтями грязи. Карвер не перегружает текст мыслями и чувствами героя, лишь дает описание внешних событий, что напоминает о характере ремарок в драматическом тексте.

В третьей сцене автор показывает нам жилище Клары Холт. Арнольд приехал на такси. Машина оставила его в нескольких кварталах от дома Клары, что, как и стремление скрыть личность под шляпой, может быть свидетельством желания Арнольда не быть уличенным в возможной измене. В гостях у Клары главный герой внимательно разглядывает обстановку, фиксирует внешность женщины, их диалог неуклюжий и сбивчивый. В конце сцены Клара тянется к Арнольду с закрытыми глазами за поцелуем, но главный герой уходит, ссылаясь на необходимость принять вечерний звонок от супруги, напоминая себе и читателю, что он женат.

В заключительной сцене Арнольд дома, снова звонит телефон, он останавливается посреди комнаты, его сердце бешено колотится, ведь на другом конце провода может быть его новая знакомая – Клара. Только когда телефон начинает звонить во второй раз, Арнольд берет трубку, по его официальному ответу «Арнольд Брейт у телефона» мы понимаем, что он ожидал звонка именно от Клары Холт, а не от супруги, для которой ему не нужно представляться. Это вечерний звонок жены, и она крайне удивлена, что ее супруг не был дома в 9 вечера, когда она ему звонила.

В представленном рассказе смысловое единство повествования обеспечивается компоновкой или монтажом, благодаря такому подходу запечатлевается авторский ход мыслей, и он не обусловлен логикой изображаемого. Связи между персонажами, событиями и сценами в таком случае создаются через эмоции, ассоциации и жесты, а пространственно-временные и причинно-следственные сцепления уходят на второй план (Хализев, 1978, с. 62).

Помимо использования кинематографического принципа организации художественного материала, жанровую структуру сценического рассказа определяет взаимодействие форм и приемов эпического и драматического во внутриэпизодическом строении. В эпическом строении действие преимущественно описывается, тогда как в драме есть ограничение в отношении описаний. Именно поэтому автор сценических рассказов тщательно подходит к выстраиванию повествовательных, описательных и диалогических планов (Шпаковский, 2002, с. 221-251).

По словам И. И. Шпаковского, «*драматическое начало воплощается в диалогической форме, словесном плане повествования*» (2002, с. 230), потому анализ структурно-композиционных особенностей сценического рассказа следует начинать с работы над диалогами. В сценическом рассказе диалог становится действием, его выражением, а также ключом в реализации конфликта.

Для большинства рассказов Р. Карвера сюжетобразующий конфликт основывается на нарушениях привычного течения жизни героев и связей между людьми. Подобная пограничная ситуация выводит их из жизненного равновесия и, хотя и не всегда побуждает к активным действиям, оказывает влияние на привычную монотонность жизни. Персонажи Карвера могут даже до конца не осознавать серьезных внутренних изменений, но это проявляется вовне – излишняя эмоциональность диалога, спутанность мыслей, долгие паузы.

Рассказы Карвера фокусируются на психологических или экзистенциальных конфликтах, где важнее не столько то, как описываются языком события, а скорее как персонаж реагирует на сложную ситуацию. В таком подходе конфликт остается неразрешенным, противоречия не исчезают, а, наоборот, подчеркиваются столкновением различных точек зрения на ситуацию.

К героям Карвера не приходит озарение, которое может быть принято читателями как исход – положительный или отрицательный. Из уст героев читатель так и не получает ответа на поставленный автором вопрос, таким образом Карвер вовлекает читателя в сложный процесс совместного поиска истины. Такой подход дает ощущение объективности повествования.

В одном из своих поздних рассказов «Собор» (“Cathedral”) Карвер выносит в центр повествования столкновение двух взглядов на жизнь – рассказчика и Роберта – слепого мужчины, приятеля супруги рассказчика, гостя в их доме. С самого начала сложность взаимопонимания между героями нарушена физиологическими особенностями. Гость – слепой мужчина, для рассказчика он становится тем, кто разбивает все известные ему стереотипы о слепых. Эти преждевременные суждения, не имеющие ничего общего с реальностью, оказываются единственным мостиком рассказчика к другому человеку. Его представления о людях с ограничениями зрения улечиваются, однако новую связь установить сложно. Это выражено в структуре диалога рассказа, когда повествователь и Роберт пытаются взаимными вопросами найти точки соприкосновения и терпят неудачу, их единственным общим знаменателем остается супруга рассказчика.

Однако, когда мужчины остаются одни, рассказчик понимает, что их с Робертом объединяет одиночество: слепой мужчина коротает вечера, слушая радио, рассказчик же – сидя у телевизора. С нахождением первой общей точки соприкосновения рассказчик начинает проявлять адекватное отношение к гостю. Он пытается объяснить ему, как выглядит собор, который он только что увидел в телевизионной передаче.

Для героя-рассказчика пытаться описать собор словами оказывается непосильной задачей, в том числе это обусловлено его социальным статусом и ограничениями, которые накладывает язык. Однако первый шаг во взаимодействии двух героев сделан, потому слепой гость предлагает найти бумагу и ручку и попытаться вместе нарисовать собор. Совместная работа над изображением предмета позволит слепому понять о соборах больше, чем разговор. Рассказ заканчивается тем, что Роберт водит рукой рассказчика по листу, дорисовывая людей вокруг нарисованного собора. Главный герой закрывает глаза, он предельно открыт для другого человека: готов поставить себя на его место, осмелиться на духовную близость с незнакомцем. Время в рассказе приобретает нравственный смысл.

Для рассказов Карвера ключевую роль играют диалоги, они отражают близость к драматическому роду. Однако, в отличие от драмы, в сценическом рассказе возможно наличие внутреннего диалога персонажа без нарушения «драматического характера повествования» (Шпаковский, 2002, с. 232). Внутренний диалог героя также может избавить рассказ от прямых авторских комментариев, что еще больше усиливает сценический эффект. Сценичность тем не менее сохраняется при соблюдении условия, что внутренняя речь будет выстроена под воздействием чужого слова, вступая в полемику с речью собеседника. В таком случае внутренний диалог становится другой формой диалогичности.

Рассмотрим пример внутреннего диалога в рассказе «Собор». Оставшись один на один со слепым гостем у телевизора, по которому идет передача об архитектуре, главный герой задумывается над тем, как воспринимается образ собора слепым, может ли он его представить. Внутри рассказчика разыгрывается борьба между желанием помочь Роберту представить собор и леностью в использовании языка для помощи незнакомцу. Драматизация внутреннего диалога проявляется также в энергии действия: «...А ты не мог бы описать мне какой-нибудь собор? Было бы здорово. Если честно, я не представляю, что это такое.

Я всматривался в собор, который в данный момент был на экране. Я даже не знал, с чего начать. Но что если бы моя жизнь зависела от этого описания? Предположим, мне угрожает какой-нибудь маньяк, который говорит: либо опишешь, как выглядит собор, либо умрешь.

Я еще раз взглянул на собор, но тут снова показали деревню. А что мне деревня? Я повернулся к слепому и начал:

– Во-первых, соборы очень высокие. – Я обшаривал комнату глазами, ища, за что бы зацепиться. – Они как будто стремятся ввысь. Выше и выше. К небу» (Карвер, 1987, с. 62).

Карвер использует внутренний диалог, чтобы показать напряженность глубинного состояния героя через указание на его жесты, движения растерянности. Такие включения в диалог не нарушают динамику развертывания сцены, но дают дополнительное напряжение.

Характерны для Карвера и рассказы, в которых главным становится не межличностное противостояние, столкновение идеи или характеров, а внутриличностный конфликт, который выносится за пределы повествования, а действия не нарушают обыденный ход вещей.

В центре рассказа «Толстяк» (“Fat”) – разговор официантки с подружкой Ритой. Девушка пытается рассказать о том, как обслуживала толстого гостя. Диалог между официанткой и гостем кафе очевидный, потому что на каждый его заказ она отвечает вежливым согласием и во время подачи блюд официантка с клиентом обмениваются стандартными для ситуации фразами. Герои в этом случае лишены индивидуальных черт, они не выражают речь свою неповторимость.

Пересказывая подружке случай в кафе, официантка превращает речь в монолог, это можно воспринимать как исповедь. От истории с толстым клиентом она переходит к рассказу о вечере того же дня, уже дома с бойфрендом Руди. Девушка потеряла внутреннее равновесие, она не находит поддержки Руди, чувствует одиночество, которое проявляется в ее желании физически (отвернуться, отползти на край кровати) и психологически (нежелание говорить) отдалиться от парня. Пересказанные ею диалоги с мужчинами касаются по большей части уже совершившихся действий и не приводят к видимым результатам. Тем не менее речь героини драматически напряжена и становится актом ее самопознания. Формально диалог с Ритой, но фактически монолог героини помогает в полемике с собой осознать желание изменений.

В ситуации отсутствия противостояния характеров и внимания автора к внутреннему конфликту главным оппонентом героя и автора становится читатель. Читатель вовлекается в активную работу над раскодированием смысла через открытость развязки, которая характерна для большинства рассказов Карвера. В «Толстяке» автор не раскрывает, изменится ли жизнь главной героини, уйдет ли она от Руди, осознает ли до конца, что именно ее не устраивает в собственной жизни, но как раз в этом и проявляется простор для работы воображения читателя – он может дополнить историю своими трактовками конфликта за пределами повествования.

Как отмечает И. И. Шпаковский, обозначенные типы конфликта могут быть присущи и эпическим малым формам, однако существенная разница заключена в том, что в сценическом рассказе вся сюжетно-композиционная структура вращается вокруг конфликта, тогда как в эпике о нем рассказывается. Конфликт представлен зримо и наглядно, а это требует от автора создания сценического эффекта, то есть развития сюжета в настоящем – «сейчас» (Шпаковский, 2002, с. 221-250).

Основная роль в создании ощущения разворачиваемого здесь и сейчас события отводится диалогической речи – «время диалогического слова по самой своей природе всегда “настоящее”» (Шпаковский, 2002, с. 236). Кроме того, в руках автора оказывается бесчисленное множество композиционно-стилистических приемов, которые усиливают впечатления не завершенности, а течения процесса. Авторы используют оборванность реплик героев, оговорки или перебивки, неровность ритма, простой язык.

Погружение читателя в сиюминутность происходящего сценического рассказа осуществляется с употреблением грамматического настоящего в диалогах. В противовес настоящему в рассказах присутствуют и авторские ремарки или вводные абзацы – описания вводной ситуации, положения героя на момент начала повествования. Они расширяют временные границы повествования и в основном построены с использованием грамматического прошедшего времени. В сценическом рассказе действие замкнуто в настоящем, о прошлом мы узнаем из диалога или ремарок.

Например, фабульное время в рассказе «Почему не танцуете?» (“Why Don’t You Dance?”) локализовано до нескольких часов – от момента, когда мужчина решает вынести все вещи во двор, демонстрируя тем самым результат неудавшегося брака, до пьяного танца с незнакомцами на лужайке. При этом время вне сцен и эпизодов рассказа включает историю жизни разведенного мужчины и смену целого поколения. И хотя напрямую автор не дает нам описания конкретных событий, время расширяется благодаря упоминанию старых пластинок, которые совсем не знакомы молодой паре, оказавшейся на лужайке: *«Вот эта, – девушка подала ему пластинку, выбрав наугад, – все равно названия ей ни о чем не говорили»* (Карвер, 1987, с. 62). Танец с молодой девушкой становится для мужчины воссоединением со своим счастливым прошлым, в затуманенном виски и горем сознании возникает представление о воссоединении с женой.

Помимо разворачивания через воспоминания времени в прошлое, мы можем почувствовать, как ситуация может развернуться в будущем. Молодой человек и девушка в самом начале рассказа примеряются к новой кровати, они думают обустроить собственное жилище.

Молодые люди забирают себе мебель распавшейся пары, они становятся воплощением надежды на будущее, но противоречия в их поведении дают читателю намек на возможный плачевный исход их союза. Таким образом, время рассказа расширяется в обе стороны – в прошлое мужчины старше сорока лет и в будущее молодой пары двадцатилетних. Но читатель тем не менее находится в настоящем, в моменте развертывания событий на лужайке, что сохраняет родовой признак драматического повествования.

Ранее мы уже говорили о приеме Карвера в рассказах, заключающемся в минимальном проявлении авторского голоса, – не включать в повествование автора-всезнайку, пытаться сократить пространство между читателем и персонажем (Barth, 1986, р. 1). Подобная авторская позиция присуща сценическому рассказу, тогда как в эпике читателю раскрывается авторское представление о мире, в сценическом рассказе герои вынуждены сами «понимать себя и окружающий мир: их поступки, мысли, чувства не “внушаемы” автором» (Шпаковский, 2002, с. 239).

Эпическое рассказывание предполагает авторское осмысление и оценку действия, тогда как сценический рассказ воздействует на читателя образами напрямую, действие разворачивается само по себе. У читателя возникает ощущение близости к жизни, при этом из рассказа уходят элементы сочинительства.

Во многих рассказах Карвера роль посредника между читателем и миром художественным отдается повествующему герою, как в случае с рассказом «Толстяк». Героиня задает тон повествования, оценивает ситуацию, определяет место и время. Глазами героини мы следим за развитием действия, ее монолог-исповедь знакомит нас с двумя эпизодами ее жизни, ограниченными одним днем, – столкновение с толстым посетителем кафе и вечер, проведенный с Руди. Монолог произносится тогда, когда события одного прожитого дня все еще не отрефлексированы ею, осознание изменений происходит в момент повествования.

Авторская речь в сценическом рассказе отвечает не только за описание места-времени происходящего, но и за несловесные реакции героев – жесты, мимику лиц. Такие вставки направляют читательское восприятие ситуации и усиливают ощущение наблюдения за разворачивающимся процессом.

Передача жестов героев отвечает в сценическом рассказе за преодоление эпичной статичности, за динамику в произведении. Сюда входит описание жестов, внешнего вида, манер поведения, мимики, позы, интонации – все эти элементы создают повествовательный ритм.

Например, рассказ «Что на Аляске?» (“What’s in Alaska?”) почти на 70 процентов состоит из диалогической речи между группой друзей, которые решают вечером опробовать новое курительное приспособление. Почти все реплики сопровождаются жестом или взглядом: «Он улыбнулся», «И посмотрел на нее», «Сообщила Хелен и громко засмеялась», «Джек пристально на нее посмотрел и прищурился», «Изумился Карл» (Carver, 2009, р. 60-71) и т. д. Все эти действия, сопровождающие речь героев, придают диалогу вспомогательные смыслы, усиливая напряжение между героями.

Главный герой рассказа – Джек – по ходу беседы замечает постоянные переглядывания между своей супругой Мэри и их другом Карлом. Взгляды и жесты героев добавляют психологическую напряженность истории. Джек начинает подозревать, что между Карлом и Мэри роман. И хотя прямой вопрос о возможной измене не дает результатов, жесты в этом рассказе говорят об обратном – о наличии тайны, обмана. Это позволяет читателю заглянуть под речевые маски героев и ощутить неявное драматическое напряжение, изображенное автором.

Заключение

Влияние на творческий метод Р. Карвера оказали тексты драматургов, с которыми он был знаком со времени обучения в колледже. В своей работе мы постарались показать, что в данном случае имеет место кросс-жанровое влияние. Карвер не только написал несколько драматических произведений, но и использовал «драматизированный» способ отображения действительности в прозаических текстах. Проведенное исследование дает нам возможность сделать следующие выводы. Использование драматических элементов придает рассказам Р. Карвера более живой и непосредственный характер, помогает создать эффект активного присутствия и позволяет читателю глубже вжиться в ситуации и переживания, описываемые в произведении. Такой тип рассказа определяется как «сценический».

Для Карвера в первую очередь характерна диалогическая форма, преобладающая в большинстве рассказов и являющаяся двигателем сюжета, перемещая фокус с автора на персонажей. Это также композиция: Карвер использует деление рассказов на сцены для создания напряжения. Главную роль писатель в рассказах отводит внутреннему конфликту, а читатели становятся основными оппонентами персонажей. Для передачи ощущения сиюминутности происходящего, как в спектакле, в сценическом рассказе Карвера используется грамматическое настоящее. Во многих рассказах для того, чтобы придать действию динамику и создать ритм, а также передать вспомогательные смыслы, автор уделяет большое внимание изображению пластики героев, показывая изменения в характере отношений между ними. Карвер также был мастером создания напряженной атмосферы в своих рассказах.

Дальнейшее исследование драматического рассказа в литературе позволит расширить знания о жанровых формах литературы, более глубоко понять взаимосвязи между драмой и рассказом, а также оценить влияние этой формы на развитие литературного искусства в целом. Анализ драматических аспектов в произведениях Карвера открывает новые горизонты для работы, изучение его текстов может быть сосредоточено на рассмотрении психологического портрета карверовских персонажей, осмыслении того, как драматические элементы помогают понять их мотивацию и развитие конфликта в рассказе.

Источники | References

1. Бутенина Е. М. Реймонд Карвер – «Американский Чехов» // Новый филологический вестник. 2018. № 4.
2. Ляпин И. В. Жанровый канон новеллы в творчестве Реймонда Карвера: дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 2023.
3. Огнев А. В. О драматизации современного русского рассказа // Проблемы развития советской литературы: межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 1973. Вып. 1.
4. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978.
5. Шпаковский И. И. О жанровой природе современного русского сценического рассказа (к постановке проблемы) // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Мн., 2002. Вып. 1.

6. Barth J. A Few Words about Minimalism // The New York Times Archives. 1986. December 28. Section 7.
7. Esslin M. The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. L. – N. Y.: Methuen, 1987.
8. Hemmingson H. "Will We Still Be Us?": Raymond Carver's Short Plays // The Raymond Carver Review. 2011. No. 3.
9. Meyer A. Raymond Carver. N. Y.: Twayne Publishers, 1994.
10. Saltzman A. M. Understanding Raymond Carver. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.

Информация об авторах | Author information

RU**Харрасова Эльвира Альфредовна¹****Торрес Рамирес Хосе Валентин²**^{1,2} Казанский (Приволжский) федеральный университет**EN****Elvira Alfredovna Kharrasova¹****Ramirez Jose Valentin Torres²**^{1,2} Kazan (Volga Region) Federal University¹ Elle1630@yandex.ru, ² rvtorres@kpfu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.01.2024; опубликовано online (published online): 24.04.2024.

Ключевые слова (keywords): Раймонд Карвер; сценический рассказ; драматические приемы; диалогизация повествования; Raymond Carver; stage story; dramatic techniques; dialogization of the narrative.