

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: ВОСПРИЯТИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

### ARTISTIC WORK: ITS PERCEPTION AND INTERPRETATION

*A. Murza  
T. Alferova*

#### Annotation

The article focuses on the literary analysis of two American novels: "Sister Carrie" by Theodore Dreiser and "The Sun Also Rises" by Ernest Hemingway. The author tries to prove that the process of perception and interpretation of those writers' works seem to be in close connection with individual stylistic characteristics and artistic devices. The chosen novels appear especially illustrative in this respect as they demonstrate different, even contrasting methods of narration, descriptions, and principles of psychological implication.

**Keywords:** the forms of narration, stylistic devices, expressive details, documentary descriptions, indirect implied parts.

*Мурза Александра Борисовна  
К.филол.н., доцент,  
МГУ им. М.В. Ломоносова  
Алферова Татьяна Леонидовна  
Преподаватель,  
МГУ им. М.В. Ломоносова*

#### Аннотация

В статье дается сравнительный литературный анализ двух американских романов: "Сестра Керри" Теодора Драйзера и "И восходит солнце" Эрнеста Хемингуэя. Авторы показывают, что процесс восприятия и интерпретации художественного произведения связан с индивидуальными особенностями стиля писателя и применяемыми им художественными приемами. Выбранные романы кажутся особенно выразительными в этом отношении, поскольку Т.Драйзер и Э.Хемингуэй используют разные, часто противоположные методы изложения описаний и создания подтекста.

#### Ключевые слова:

Формы изложения, стилистические приемы, выразительные детали, достоверность описания, способы создания подтекста.

**Р**ечь художественного произведения, в отличие от речи научного труда или делового документа, призвана не только передать его содержание, но и создать яркое образное представление о месте и времени действия, внешнем облике и характере действующих лиц, эмоционально воздействовать на читателя и вызвать у него сопереживание с героями.

Задачи художественной речи решаются путем ее особой организации, постоянной смены форм повествования, включения различных средств повышения образности: выразительных деталей, художественных сравнений и т.д. Каждый способ изображения и применяемое выразительное средство по-своему сказываются на процессе восприятия читателем художественного слова и последовательности интерпретации им отдельных мест произведения.

Восприятие художественной речи – один из видов эстетического познания мира, который имеет существенные особенности и отличия по сравнению с процессом познания окружающей действительности. "Если обычное восприятие находится на первой, чувственной ступени познания, представляя собой совокупность ощущений, дающих лишь чувственный образ предметов, то эстетическое восприятие возможно только на второй, логичес-

кой ступени познания. Ведь эстетическое восприятие – необходимый элемент эстетического отношения – является не просто чувственным, но чувственно-интеллектуальным познанием, образным мышлением" [1].

На первой ступени познания реального мира при живом его созерцании мы получаем через органы наших чувств непосредственную и разнообразную информацию о всех доступных наблюдению предметах, явлениях, живых существах. При этом сосредоточение внимания на тех или иных группах предметов, явлений, лиц и выделение определенных их признаков и качеств зависят только от внутренней нашей настройки (на поиск необходимой вещи, обнаружение источника возможной опасности и т.д.).

Воспринимая художественный текст, читатель через слово получает изначальную информацию в целенаправленно обработанном виде, так как автор упоминает лишь необходимые ему по ходу повествования детали, события, персонажей, подчеркивая при этом одни их стороны и свойства и затушевывая другие. Эмоциональная окраска информации усиливается тем, что писатель употребляет определения и эпитеты, позволяющие ему уже при первом знакомстве с объектом изображения создать у читателя положительное или отрицательное к нему отношение.

Ещё более существенные различия выступают при дальнейшей обработке в сознании читателя полученных из художественного текста сведений. В условиях действительности мы, как правило, самостоятельно производим обобщение, сопоставление, анализ, синтез и оценку накопленных данных и фактов. При восприятии художественной речи на процесс сознания и оценки решающее влияние оказывают авторские пояснения, характеристики и рассуждения, которыми писатель сопровождает свои сообщения, описания, реплики персонажей.

Художник зачастую с предельной тщательностью и глубиной раскрывает перед читателями мысли и чувства героев, их намерения и взаимоотношения – всё то, о чём в обыденной жизни мы можем только догадываться по внешним проявлениям: тону голоса, выражению лица, жесту – или же сопоставляя отдельные слова и поступки собеседников. Таким образом, автор берет на себя значительную долю работы сознания читателя и формирует у него желаемое отношение к происходящему на страницах книги, к героям повествования и заложенным в произведении идеям.

Создание художественного произведения – процесс до известной степени двусторонний. Вынашивая замысел нового произведения, автор, очевидно, думает о своем будущем читателе, старается предугадать, как он воспримет не только идеи книги, освещение в ней событий и образы их участников, но и форму, в которую это всё облечено. Работая же над страницами романа (повести, рассказа), писатель выверяет каждую строчку, каждую реплику персонажа и упоминаемую деталь с точки зрения их предполагаемого воздействия на читателя.

С другой стороны, должное восприятие и правильная интерпретация художественного текста предполагают внимательное его прочтение, известную подготовленность и способность читателя к тому, чтобы "настроиться на волну" писателя и "резонировать" в ответ на образные, смысловые и чувственные воздействия его художественного слова.

Двусторонность текста проанализирована у М.М. Бахтина следующим образом: "За каждым текстом стоит система языка...Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его...Этот полюс неразрывно связан с моментом авторства". [2]. Именно это и определяет сложность взаимоотношений объекта и субъекта понимания – соответственно автора и читателя, лежащих по обе стороны от текста в классической схеме акта речевого общения, разработанной Р.Якобсоном.

Допустимо предположить, что автор интуитивно, а в некоторых случаях и преднамеренно стремится прибли-

зить восприятие его художественного слова к восприятию нами действительности. Однако каждый писатель идет к этой цели своим путем, придерживается собственного подхода к изображению сцен и событий, по своему чередует формы повествования, выстраивает диалог, применяет излюбленные выразительные средства и приемы, что всё, вместе взятое, определяет его индивидуальный литературный стиль. Надо сказать, что литературный стиль писателя на протяжении его творческой деятельности может претерпевать заметные изменения, связанные с развитием эстетических взглядов и вкусов художника, зависящие от особенностей замысла и содержания каждого нового его произведения.

Ранее, при изучении факторов, влияющих на становление и эволюцию индивидуального литературного стиля, проведенном на примере ряда произведений одного автора, было обращено внимание на изменения процесса восприятия и последовательность интерпретации художественного текста в зависимости от применяемых писателем способов словесного изображения действительности и выразительных приёмов [3]. Ниже излагаются некоторые наблюдения, сделанные путем исследования произведений различных авторов.

В процессе исследования мы пришли к ряду выводов, которые противоречат тем убеждениям, которые по сходным вопросам отстаивают западные философы-герменевты. Признавая включенность воспринимающего сознания в интерпретацию художественного текста, нельзя согласиться с их доводами в пользу чисто индивидуального, субъективного прочтения художественного произведения. Авторы ставят своей целью обнаружение объективных закономерностей, неоспоримо проявляющихся в тексте произведения, обеспечивающих его восприятие и интерпретацию в возможно более полном и точном соответствии с замыслом писателя.

В то время как представители философской герменевтики стремятся приуменьшить значение содержания, оторвать содержание от формы художественного произведения и "духа" писателя, мы в своих исследованиях неизбежно приходим к выводу о необходимости рассматривать все изменения формы как следствие ее зависимости от содержания и субъективных особенностей автора – его мировоззрения, эстетических взглядов и вкусов. При этом содержание, через которое в значительной мере проявлялись взгляды и вкусы писателя, неизменно оказывается ведущим фактором.

Стремясь осмыслить понятие "герменевтического круга", выход, прорыв из которого сами создатели этого понятия видят только в сверхъестественной интуиции и имманентном "предпонимании" сокровенных намерений и настроений автора,[4] признавая значение и необходимость восприятия каждой отдельной составной части

произведения в связи с общим его духом и замыслом, а проникновения в сущность целого романа (повести, рассказа) с помощью правильного понимания каждой отдельной его части, сцены, реплики персонажа, мы видели практическое осуществление этого взаимодействия части и целого не во внезапном "озарении" сверходаренного читателя, а в постепенном и непрерывном обогащении и углублении наших представлений по мере прочтения текста произведения и накопления необходимых сведений и впечатлений.

Решительные возражения вызывает, наконец, и "теория интерпретации", согласно которой допускается только субъективное, индивидуальное толкование текста и замыслов автора.[5] В противовес этой теории мы основное внимание уделяем закономерностям смысловой интерпретации, пониманию отдельных мест текста как основы правильного восприятия всего художественного произведения.

Для иллюстрации существования конкретных связей и зависимостей между процессом восприятия художественного произведения читателем и особенностями литературного стиля автора обратимся к рассмотрению романов двух выдающихся американских писателей: "Сестра Керри" Теодора Драйзера (1900) и "И восходит солнце", в русском переводе – "Фиеста" Эрнеста Хемингуэя (1926).[ 6] Общее у этих романов то, что оба они являются первыми увидевшими свет произведениями молодых авторов. По времени же создания их разделяет четверть века, вместившая такие исторические события, как Первая мировая война и Великая Октябрьская социалистическая революция в России.

За этот же период времени получили распространение новые виды искусства и средства массовой информации – звуковое кино, широкое радиовещание, возникли многие литературные течения, изменились запросы читателя. Это отчасти объясняет стремление молодого Хемингуэя к поискам своего стиля и обновлению выразительных средств, но ни в коей мере не препятствует выяснению различий процесса восприятия художественной речи, вытекающих из характерных особенностей литературного стиля двух замечательных писателей.

Особенности процессов действия нашего сознания при чтении романа Т.Драйзера определяются прежде всего тем, что автор, сообщая различные сведения о прошлом и настоящем действующих лиц, изображая их внешний облик и внутреннее состояние, предельно откровенен с читателем. Повествование романа разворачивается последовательно и прямолинейно. Мы не встречаем здесь значительных отступлений или возвратов к прошлому. Да в прошлом героев и нет ничего, что бы заметно влияло на их судьбу. О том же, что Керри выросла в бедной семье, а Друэ и Герствуд добились своего по-

ложения ценой усердия, настойчивости и изворотливости, достаточно определенно говорится в первых главах.

Описания внешности действующих лиц, в особенности их одежды, отличаются обстоятельностью. При первом появлении Друэ называются двенадцать частей его костюма (1/24, 25). Наружности Герствуда уделено тридцать слов в главе 10. Столь же тщательно изображаются улицы Чикаго и Нью-Йорка, товары на полках магазинов, убранство комнат (гл. 3, 5, 10, 44 и др.).

С помощью столь подробных описаний Драйзер как бы старается возместить читателю отсутствие возможности самому охватить всё разнообразие возникающей перед ним картины. Следуя щедрым указаниям автора, мы без усилий создаем в своем воображении весьма определенную облик персонажей и достаточно полное представление об окружающем их материальном мире. Правда, многочисленность упоминаемых один за другим предметов ведет к тому, что лишь немногие из них приобретают силу выразительных деталей и успевают сыграть заметную роль в повествовании.

Детальные, точные до документальности, описания решают в романе Драйзера также задачи приближения читателя к пониманию художественного слова и повествования в целом, поскольку вооружают его знаниями о городском пейзаже, интерьере, одежде конца прошлого века, вводят в быт и жизненные обстоятельства американцев того времени.

С большой правдивостью и глубиной постижения Драйзер раскрывает в отрывках речи повествователя и авторских ремарках к диалогу настроения и размышления героев, их взаимоотношения, движущие ими мотивы. Что касается реплик персонажей, то они не несут в романе большой смысловой нагрузки. Каждое слово прямой речи действующих лиц имеет здесь лишь своё прямое, линейное значение, не скрывая в себе ни намек, ни умолчания. Поскольку же разговор ведется чаще всего о таких обыденных, житейских делах, как поиски работы, покупка необходимых вещей и т.п., то и высказывания собеседников, как правило, малосодержательны.

Основной смысл диалогов у Драйзера перемещается в сопровождающие реплики персонажей авторские пояснения. При этом душевное состояние, мысли и намерения героев зачастую разъясняются раньше, чем "прозвучат их слова". Примеры тому мы находим в гл.12, где Герствуд соблазняет Керри призраком роскоши и богатства, в гл.14, когда недалёкий Друэ рассуждает о жалкой участи обманутого мужа, и во многих других местах романа. Подробные пояснения порой помещаются там, где смысл происходящего с достаточной очевидностью вытекает из слов или действий персонажей: когда Гансон берет на руки плачущего ребенка (2/84), Друэ произносит бестакт-

ную реплику (10/122), гордо выпрямляется несчастный Герствуд (36/401).

Постоянные, исчерпывающие пояснения облегчают процесс восприятия художественной речи писателя, исключают риск недостаточного или неверного понимания читателем слов и поступков героев, но и сводят до минимума возможности самостоятельной интерпретации авторских замыслов и указаний.

Спокойная, открытая манера повествования Т.Драйзера определяется самим содержанием его романа, в котором изображена тяжелая борьба неопытной и наивной девушки против нужды, за достойное место в жизни, то есть вещи в Америке всем известные, а для большинства и неизбежные. Задача писателя в данном случае, очевидно, заключается в том, чтобы исследовать коллизии этой борьбы путем глубокого раскрытия трагических обстоятельств и переживаний действующих лиц, вызвать сочувствие к бесчисленным ее жертвам, правдиво показать тернистый путь к успеху немногих победителей и побудить читателя к размышлениям о жестокости капиталистического общества. При решении такой задачи действительно неуместны постоянная косвенность сообщений и частые недомолвки.

Лишь там, где речь заходит о милой, доброй и талантливой Керри, её личных переживаниях, Драйзер допускает некоторую завуалированность, неопределенность, оставляя известный простор для фантазии читателя. Образ героини он создает с помощью ряда отрывочных и достаточно туманных высказываний её поклонников; сцену, где девушка уступает домоганиям Друэ, заменяет кошмарным сном её сестры, в конце которого Керри падает в пропасть (8/108), а наибольшее сочувствие читателя вызывает та часть этой главы, где автор, воздерживаясь от каких-либо пояснений, описывает жест и мимику стоящей перед решительным выбором героини: "She paused and wrung her little hands. "What's the matter?" said Drouet. "Oh, I don't know", she said, her lip trembling"(8/104).

Э. Хемингуэй избирает иные пути возможного приближения последовательности восприятия художественного текста своего романа к процессу осознания нами действительности. Он скуп на подробные описания обстановки сцен, костюмов персонажей и других материальных деталей, избегает законченных портретных характеристик, прямого раскрытия важнейших обстоятельств в жизни героев, их чувств и мыслей. В то же время Хемингуэй постоянно стремится побудить читателя к самостоятельным выводам и заключениям на основе расшифровки, суммирования и сопоставления отрывочных, незаконченных и разбросанных по различным страницам произведения, часто косвенных указаний автора. Так, о несчастье, постигшем Джейка Барнса на войне,

речь заходит двенадцать раз (гл. 3, 4, 9, 12 и др.), но мы так и не узнаем ничего определенного о его ранении. Об отдельных чертах лица и частях костюма Брет Эшли упоминается в семнадцати местах романа (гл. 3, 4, 7, 8 и др.), однако составить цельный образ героини предоставляется самому читателю.

Писатель никогда не разъясняет истинное значение реплик своих персонажей, а также их поступков и жестов. Наоборот, часто ремарки повествователя сами содержат умолчания и, взаимодействуя с прямой речью героев, лишь усиливают её скрытый смысл. Поэтому диалог в произведениях Хемингуэя служит основным носителем характерных черт его стиля – косвенности, завуалированности сообщений и играет значительную роль в создании подтекста.

Такая манера повествования вытекает из наличия трагических, тщательно скрываемых событий в жизни героев, отражает их постоянную неудовлетворенность настоящим и тревогу за свое будущее, позволяет автору передать сумбурную атмосферу веселящегося Парижа и праздничной Памплоны.

Для того чтобы активизировать восприятие повествования, добиться лучшего представления о положении действующих лиц, Хемингуэй применяет самые разнообразные приемы, проявляя при этом большую изобретательность. Он заставляет, например, читателя извлечь необходимые сведения путем несложных арифметических действий. Чтобы составить представление о материальном положении Барнса, о его ежемесячных расходах, нам приходится вычесть остаток денег из суммы, значащейся на его банковском счете (4/30); в начале главы 19 (с.123), также путем вычитания мы можем узнать, какими мизерными средствами располагает Брет после уплаты процентов по долгам, а через несколько страниц получаем возможность точно высчитать, в каком году происходит действие романа и насколько Брет старше юноши-матадора Ромеро.

Большую роль по ходу повествования у Хемингуэя играют выразительные детали, призванные с помощью одного яркого впечатления создать у читателя общее представление о характере обстановки, типе персонажа, его настроении и т.д. Испорченные зубы Жоржет, выставленный вперед подбородок Фрэнсис, мощные брюшные мышцы греческого графа – всё это лишь отдельные штрихи, задача которых не составить цельный портрет, а дать толчок и направление для фантазии читателя.

У Драйзера детали приобретают яркость и выразительность, когда он выделяет их из ряда сходных предметов. Мягкая шляпа Друэ удачно дополняет образ вкрадчивого коммивояжера (1/24), войлочные туфли Гансона хорошо передают состояние человека, вернув-

шегося домой после тяжелой работы (3/52), модный жакет с перламутровыми пуговицами в главе 7 служит предметным выражением страстного желания Керри обладать красивыми вещами и её неспособности устоять перед соблазном. Однако, появившись однажды, большинство этих предметов затем бесследно исчезают со страниц романа.

В "Фиесте" Хемингуэя ряд выразительных деталей появляется многократно, как бы участвуя в развитии действия, последовательно помогая автору высветить образы героев. Так, если головной убор Друэ только дополняет его портрет, то мужская шляпа героини "Фиесты", которую она то снимает, то надевает на глаза (4/28, 8/79 и др.) придает облику Брет Эшли динамизм, подчеркивает её независимый характер и постоянно напоминает о её лёгких связях с мужчинами, когда же в главе 16 Брет просит матадора Ромеро достать ей такую же, как у него, шляпу, возникает многозначительная параллель.

Повторяющиеся детали пейзажа и обстановки используются Хемингуэем как символ соответствующих ситуаций и ощущений действующих лиц. Одно упоминание этих деталей вызывает у читателя соответствующие представления и ассоциации. Белая пыль испанских дорог (10/93, 11/104, 19/232 и др.) всё время напоминает о ярком солнце, жаре, иссушенной почве. Удобные плетеные кресла в кафе, их замена жесткими складными стульями, а затем возвращение их на место означают начало фиесты с её шумом, неумеренными выпивками и постоянным напряжением нервов, и окончание празднеств (10/96, 13/133, 15/153, 19/227).

Стремясь усилить воздействие выразительных деталей на воображение читателя, Хемингуэй чаще, чем Драйзер и другие писатели, обращается не только к зрительным образам, но и к ощущениям, возникающим через другие органы наших чувств.

Большое место отводится в Фиесте различным звукам. В романе Драйзера мы "слышим", как шуршит новый костюм Друэ (6/84), Гансон издаёт языком звук, похожий на тот, которым понукают лошадь (8/101). Вот, пожалуй, и всё. Хемингуэй через песню негра-барabanщика передает шум и толчею в парижском кабачке (7/64), в тенистом лесу позванивают колокольчики коров (12/116), в Памплоне свистят дудки, играют оркестры, рвутся петарды (15/153), о том, что творится в цирке после пробега быков, герой судит исключительно по доносящимся оттуда крикам (15/160).

Не менее выразительны в романе запахи, вкус вина, ощущения всего тела. В мастерской пахнет горячей смолой и дубленой кожей (15/155); водка отдает лакрицей, и после нее становится тепло в желудке (15/158); выйдя из собора, герой чувствует, как сохнут на солнце мокрые

пальцы (10/97), а во время купания вода выталкивает его на поверхность (19/238).

Такое разнообразие выразительных деталей, направленных на мобилизацию наших представлений, связанных с ощущениями различных органов чувств, ведет к более рельефному и разностороннему восприятию художественной речи писателя и вызывает то впечатление присутствия при реально происходящем действии, которое отмечают многие исследователи творчества Хемингуэя. [7].

Исторический фон в романе "Фиеста" воссоздается не путем последовательного рассказа о происходящих в пору разворачивания повествования политических и иных событиях, а через краткие упоминания известных в то время имен и названий: Брайан, Примо де Ривера, республика Рифов, а также с помощью некоторых деталей и эпизодических персонажей, например, однорукого испанского солдата (19/237). Понятно, что правильная смысловая интерпретация всех этих скупых указаний возможна только при условии наличия у читателя известных знаний об эпохе 20-х годов, и чем дальше от нас время написания романа и происходящих в нем событий, тем выше становятся такие требования к читателю.

Особенности построения повествования, способов сообщения сведений и применяемых каждым из авторов художественных приемов создают совершенно иные условия восприятия, требуют различной последовательности интерпретации их произведений.

У Драйзера основной замысел романа раскрывается через судьбы двух лиц: Герствуд гибнет, Керри, испытав нужду, зависимость и унижение, добивается известности и достатка. При этом читатель с самого начала знает прошлое героев, их внешность, характер, намерения, стремления. Остается внимательно следить за развитием событий личной жизни Герствуда и Керри (судьба Друэ менее интересна), по мере развития этих событий дополняя и уточняя представление об окружающем их обществе.

Хемингуэй показывает пагубные для целого поколения последствия империалистической войны на примере ряда персонажей. Никто из них на протяжении повествования ничего не теряет, но ничего и не достигает. Каждый возвращается к тому, с чего начал. Зато накопление сведений о действующих лицах, их прошлом, внешнем облике, взаимоотношениях, преобладающем душевном состоянии не прекращается до последних глав, где Барнс окончательно убеждается в безнадежности своей любви, Брет прямо говорит о своем возрасте, Майкл признается, что он злостный банкрот и т.д. В таких условиях большинство необходимых сведений и представлений о сути происходящего на страницах романа добывается читателем

в процессе многоступенчатой смысловой интерпретации отдельных недоговоренностей и умолчаний, их суммирования между собой и с прямыми сообщениями автора, взаимного сопоставления, дополнения знаниями и представлениями из собственного опыта.

Есть в "Фиесте" уместившийся на первых страницах главы 3 горький рассказ о погубленной войной девушке Жоржет. Чтобы добыть из текста этот рассказ в законченном виде, нам приходится к прямым сообщениям о том, что Жоржет – одна из "курочек", прогуливающих по панелям Больших Бульваров, откровенному признанию, что она больна и резкой её реплике: "No, I don't like Paris", добавить сведения, полученные путем расшифровки более 12 умолчаний. При этом прошлое девушки станет понятно читателю в том случае, если он не только знает, что фламандцы живут в Бельгии, а Льеж и Брюссель – бельгийские города, но и помнит, что во время Первой мировой войны Бельгия пострадала особенно сильно и массы её населения, спасаясь от германского нашествия, принуждены были бежать из родных мест.

Далее история Жоржет сольется в сознании читателя с общим потоком судеб героев романа и вместе с ни-

ми будет содействовать формированию его глубокого подтекста.

Мы видим, что способы словесного изображения действительности, художественные приёмы и выразительные средства в двух рассмотренных романах не только различны, но часто и прямо противоположны. При этом Т.Драйзер и Э.Хемингуэй создали одинаково волнующие нас и запоминающиеся высокохудожественные творения. Очевидно, не только единство формы и содержания является обязательным условием достижения писателем совершенства его литературного произведения, но и художественная речь воспринимается читателем в неразрывной связи с заключенным в ней замыслом автора, содержанием сцен и характерами их участников.

Понятно, что в зависимости от особенностей стиля автора перестраиваются процессы восприятия его художественной речи, изменяется последовательность смысловой интерпретации делаемых им прямых и косвенных сообщений, а чем сложнее подтекст отдельных мест повествования и всего произведения, тем большая способность и подготовленность к его глубокому постижению требуются от читателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Столович Л.Н. Предмет эстетики. М., 1961, с.67.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.283–284.
3. Результаты такого изучения содержатся в работе: А.Б.Мурза "Эволюция стиля Э.Хемингуэя" (канд. диссертация, М., МГУ, 1978) и ряде последующих статей.
4. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutics. Heidelberg, 1974, pp.56–78, 103–114, 137–163.
5. Gadamer H.G. Truth and Method. New York, 1975, p.261. Dilthey W. Selected Writings, London, 1976, pp.256–262.
6. Ricoeur P. Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. Fort Worth. Texas, 1976, pp.11,23,93.
7. Theodore Dreiser. Sister Carrie. Higher School Publishing House. Moscow, 1968. Ernest Hemingway. The Sun Also Rises. New York. Charles Scribner's Sons, 1956.
8. Олеша Ю. "Фиеста" Хемингуэя. Литературное обозрение, 1936, №1, с.29–31. См. также работы И.А.Кашкина, Я.Н.Засурского, И.Л.Финкельштейна, К.Бейкера, Ф.Янга.

© А.Б. Мурза, Т.Л. Алферова, ( murzah@gmail.com ), Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики».



МГУ им. М.В. Ломоносова