

Функции «взгляда» в рассказах Рэймонда Карвера

Марковненков Дмитрий Викторович

аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики,
Национальный исследовательский Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского. Россия, г. Нижний Новгород.
ORCID: 0000-0003-2385-8010. E-mail: gelio123@mail.ru

Аннотация. Актуальность данной статьи, посвященной осмыслению лакановских понятий взгляда и глаза на материале рассказов американского писателя Рэймонда Карвера, обусловлена двумя факторами. Во-первых, творчество Карвера почти не рассматривается отечественными литературоведами, несмотря на его популярность как среди американских читателей, так и среди критиков и исследователей. Во-вторых, методологии, разработанные французским психоаналитиком Жаком Лаканом, очень востребованы в дискурсах искусства вообще и литературы в частности, потому что они позволяют осмыслить каждую эстетическую практику по отдельности и на стыке их онтологического и эпистемологического пересечения. Целью статьи является анализ «взгляда» в рассказах Карвера «Идея», «Самые маленькие мелочи» и «Ну как?». Методологической основой работы выступают теории Лакана, связанные с понятиями взгляда и глаза, получившие свое развитие в работах словенского философа Славоя Жижека. Результаты исследования представлены в раскрытии функций и коннотаций «взгляда» в рассказах Карвера. С одной стороны, анализ показал, что Карвер использует «взгляд» произвольно, не привязывая его к одному устойчивому значению. Автор подстраивает понятие под различные диегетические ситуации, усиливая, тем самым, его художественный и герменевтический потенциал. С другой стороны, в рассказах Карвера «взгляд» становится местом воплощения метапрозаических идей, связанных с позициями читателя (в том числе, смотрящего, наблюдающего) и писателя, шире – интерпретатора и творца. Полученные результаты могут быть применены как в сфере дальнейших исследований, посвященных творчеству Карвера, так и в области толкования других литературных текстов.

Ключевые слова: Жак Лакан, «глаз», «взгляд», писатель, читатель.

В 1964 г., с 19 февраля по 11 марта, французский психоаналитик Жак Лакан проводит ряд семинаров, посвященных понятию взгляда. Этому курсу он дает примечательное название – «О взгляде как *objet petit a*¹», – заявляя, что взгляд вовлечен в формирование желания субъекта [17, р. 125]. Известно, что Лакан не первый, кто обращался к идее взгляда, о чем он упоминал в своих лекциях. До него «взгляд» подвергали философской интерпретации французские мыслители экзистенциалистского толка Ж.-П. Сартр [8, с. 276–324] и М. Мерло-Понти [7]. Лакан polemизирует с их версиями и, вместе с тем, дорабатывает их, благодаря чему взгляд становится понятием, не ограничивающимся дискурсами психоанализа и философии, оно активно применяется в области политики, кино, живописи и литературы [17, р. 125]. Во многом это объясняется спецификой подхода Лакана к репрезентации психоанализа – его теории наполнены художественными метафорами, что упрощает миграцию отдельных понятий и систем означивания между языковыми кодами. Такой особенностью отмечен и «взгляд» в дискурсе Лакана, который является одним из способов объяснения бессознательного.

Лакан полагал, что бессознательное проявляет себя в своего рода «зазорах», «щелях», «разъемах», в общем, в местах, где возникает дизъюнкция, семиотическое напряжение между явлениями. Бессознательное – это, что стоит по другую сторону вещей, оно есть исток и суть, онтология субъекта, которая неявным образом проявляет себя в отношениях между видимостью и бытием: «светящаяся точка, исток излучения, струение, пламя, искрящийся отблесками фонтан» [6, с. 104]. Видение Лаканом бессознательного органично экстраполируется в логику литературоведческого анализа, в котором бессознательным можно считать скрытый

© Марковненков Дмитрий Викторович, 2024

¹ *objet petit a* – одна из константных формул лакановского дискурса, не имеющая однозначного перевода на русский язык. По своей сути она обозначает недостижимый и вместе с тем желанный объект, скрывающийся в сфере человеческого бессознательного. Неуловимость и недоступность этого объекта позволяет выразить динамику душевной организации человека, если говорить о понятии в контексте психоанализа, и процессуальность творческого производства или интерпретации произведения, если использовать его в контексте теорий эстетики и литературы.

смысл, завуалированный содержанием и формой художественного произведения. В таком случае «взгляд» оказывается частью интерпретации, одной из возможных точек входа в текст. Неспроста сам Лакан, говоря о «взгляде», обращается к картине немецкого живописца Г. Гольбейна-младшего «Послы», показывая герменевтические возможности данного понятия [6, с. 95].

Интересно, что в литературе к идее взгляда обращался американский писатель Рэймонд Карвер (Raymond Carver, 1938–1988), автор многочисленных рассказов и стихов. В своем эссе «О творчестве» («On writing», 1984), рассуждая о писательской деятельности, он говорит о важности видения: «Любой писатель, который обладает особым взглядом на вещи и который этот взгляд способен выразить художественными средствами, сможет заявить о себе» (перевод наш. – Д. М.) («But a writer who has some special way of looking at things and who gives artistic expression to that way of looking: that writer may be around for a time» [14, p. 728]). Как пишет исследователь А. Амир, одним из главных принципов Карвера был отказ от каких-либо «трюков», то есть предпочтение жизни искусству, конкретного и ясного – абстрактному и запутанному [13, p. 11–12]. В этой писательской доктрине также имплицитно обнаруживается присутствие того, что отсылает к видимому и созерцательному. Примечательно и то, что Карвер не ограничивал свою позицию эссеистическими декларациями, он настойчиво создавал такие повествовательные ситуации в своих рассказах, которые актуализировали «взгляд» в качестве объекта письма. Так, в рассказе «Ложь» («The Lie», 1971) важное значение обретает взгляд мужа на свою жену, который разрывает единство образа на отдельные жесты, лишая части их общего основания. Из-за чего жена в оптике мужа предстает набором самостоятельных действий и визуальных знаков, способных произвольно развиваться в совершенно новых семиотических направлениях (курение, облизывание губ, маникюр) [14, p. 329–331]. Рассказ «Видоискатель» («Viewfinder», 1978) связывает взгляд с медиумом – по сюжету один из героев является фотографом, делающим снимок, другой – тем, кто попадает в кадр и этот снимок воспринимает, что, по сути, сталкивает взгляды оператора и зрителя [14, p. 228–230]. А, например, в рассказе «Как же много воды вокруг» («So Much Water So Close to Home», 1981), взгляд становится катализатором бытового конфликта между женой и мужем [14, p. 273–279].

Можно сказать, что «взгляд» семантически варьируется в рассказах Карвера, подстраиваясь под разные диегетические условия. Он находит свое выражение как в сюжете, так и в символических структурах, которые не укоренены в нарративных линиях. В теории психоанализа Лакан разводит понятия симптома и синтома. Как пишет С. Жижек, симптом является «шифром смысла», тогда как синтом не обладает никаким смыслом, «его повторяющийся паттерн просто предоставляет тело для некоей элементарной матрицы jouissance, или крайнего наслаждения» [1, с. 121]. Отсюда следует, что симптом тяготеет к устойчивости, его функционирование определяется стоящим за ним значением, он выступает всего лишь вариацией некоего понятия, в то время как синтом произволен, универсален и динамичен, его репрезентативная способность обуславливается временностью и ситуативностью, исходящих из момента желания субъекта. Применяя понятие синтома к анализу произведений искусства, Жижек говорит о нем как о повторяющемся мотиве, «характерной детали, которая сохраняется и повторяется, не заключая в себе общего значения» [10, с. 120]. В этом смысле «взгляд» в рассказах Карвера можно определить как синтом, который устанавливает особую поэтическую связь между содержанием рассказов, его отдельными деталями и их способами выражения и воплощения как внутри текста, так и за его пределами.

Теперь рассмотрим, какими статусами наделяется «взгляд» в таких рассказах Карвера, как «Идея» («The Idea», 1976), «Самые мелкие мелочи» («I could see the smallest things», 1985) и «Ну как?» («How about this?», 1981).

Итак, в рассказе «Идея» семейная пара подглядывает за соседом, пытающимся прокрасться в свой дом, чтобы не потревожить жену. В этой нарративной модели взгляд заявляет о себе в ролях главных героев, которые становятся зрителями, что сводит повествование к одному действию – созерцанию. Рассказ начинается с того, что героиня смотрит в окно («Мы поужинали, а потом я сидела целый час за кухонным столом с выключенным светом и наблюдала» [14, p. 14] (здесь и далее перевод рассказа наш. – Д. М.)), и заканчивается тем же («Наконец, я подняла штору на кухне и выглянула наружу. Было поздно. Подул ветер, и я услышала, как хрустнули ветки» [14, p. 17]). Получается, что взгляд закольцовывает повествование. Нарративно историю можно поделить на две части: сначала герои наблюдают, комментируя происходящее, а затем они возвращаются к своим обычным делам, параллельно обмениваясь мнениями по поводу увиденного.

В эксплицитной форме «взгляда», которой соответствует тайное наблюдение, прослеживаются несколько любопытных деталей. Во-первых, в подглядывании принимают участие оба героя: и муж, и жена. Во-вторых, как отмечает героиня, выступающая нарратором в рассказе, они следят за соседом уже три месяца: «Это происходит на протяжении трех месяцев. С 3 сентября, если быть точным. По крайней мере, то была первая ночь, когда я увидела его там» [12, р. 14]. И, в-третьих, пара не знает, по какой причине сосед регулярно возвращается домой поздно.

Отмеченные нюансы уместно рассмотреть в категориях Лакана, предложившего различать глаз и взгляд. М. Ямпольский объясняет, что в лакановской трактовке глаз – это «простая вещь, оптическое устройство, обращенное к миру и способное его воспринимать». В свою очередь, под взглядом понимается «нечто обращенное извне на меня» [10, с. 33]. Далее Ямпольский делает важное пояснение, экстраполируя наметившуюся концептуальную антитезу на анализ искусства: «когда изображение построено по законам глаза, когда глаз доминирует, оно аполлоническое, успокаивающее, оно контролирует мир» [10, с. 33]. Мы считаем, что в оппозиции глаза/взгляда можно говорить о фигурах писателя и читателя. Если глаз принадлежит писателю, то взгляд – читателю. Глаз организует реальность посредством художественной формы, создает произведение, взгляд читает, интерпретирует. В контексте рассказа мы имеем дело с репрезентацией взгляда, отсылающего к читательской практике, а точнее, к зрительской. Семейная пара, наблюдая за соседом, уподобляется зрителям театра или кино. Это подчеркивается через реплики героев. Они сопровождают каждое действие соседа комментариями, за счет чего происходящее за окном превращается в напряженный драматический эпизод. Почти вся сцена подается не прямым описанием, а диалогом между мужем и женой:

«– Посмотри на него, – сказал Верн. <...>
– Боже мой, – сказал Верн.
– Что у нее есть такого, чего нет у остальных женщин? – спросила я Верна через минуту. <...>
– Ну, вот и все, – сказал Верн» [12, р. 15].

Фокус на зрителях, а не на самом действии, актуализирует «взгляд» в качестве внешнего явления, того, что смотрит не изнутри текста, а извне. Позиция наблюдателя придает действию логику художественного произведения, в котором есть свое сюжетное и эмоциональное развитие. Герои занимаются интерпретацией видимого, наполняют его своим содержанием. Примечателен здесь и локус повествования. Пара наблюдает за соседом из комнаты своего дома через окно. Рассуждая о «взгляде», Лакан также использует метафору окна: «Вот, например, окно: если немного стемнеет и если у меня будут причины думать, что за окном кто-нибудь есть, – оно станет с тех пор взглядом» [6, с. 283]. В рассказе окно является необходимым условием, чтобы сработало сравнение героев со зрителями. Оно создает лиминальную архитектуру, условное двоемирие между реальностью и вымыслом. Причем это понимает и сама пара, организующая пространство комнаты для подглядывания. Верн, муж героини, все время напоминает о том, что к окну нельзя подходить слишком близко, а жена, в свою очередь, выключает в комнате свет. Таким образом, разделительная линия маскируется, взгляд рассеивается в процессе наблюдения, а зрители целиком и полностью погружены непосредственно в просмотр.

Показательно здесь и то, что в подглядывании задействовано два зрителя. Разный способ восприятия просматривается в том, как муж и жена следят за соседом. Напомним, что никто из них не знает настоящих причин поздних приходов соседа домой. Эта лакуна продолжает аналогию с художественным произведением. Попытки пары объяснить, что может происходить в личной жизни соседей, напоминают собой феноменологию художественного произведения, строящуюся на интерпретации. Во-первых, главные герои убеждены, что сосед изменяет своей жене. В этом смысле их объяснение выглядит как то, что американский литературовед Поль де Ман называл «слепотой» (blindness), подразумевая, что интерпретатор достигает своего открытия или озарения посредством адаптации метода или теории к произведению [15, pp. 66–67]. То есть материал здесь вторичен, он подчиняется предшествующей ему структуре, разработанной аналитиком. Герои рассказа не выдвигают никаких других версий, кроме супружеской измены, они убеждены в верности своих догадок. Во-вторых, в главных героях угадываются два разных типа читателей. Жена обладает плохим зрением: когда в первый раз она увидела соседа, пытающегося незаметно проскользнуть в дом, она даже не поняла, что это был он. Все поняла она только благодаря мужу, который видит лучше ее, так как

носит очки. Верн же, помимо прочего, способен разглядеть и самые неочевидные детали, о чем говорит жена, напрямую устанавливая своего рода зрительскую иерархию между ними: «Теперь я могла кого-то разглядеть за занавеской. Должно быть, она раздевается. Но больше я не могла увидеть. Я напрягла свои глаза. Верн носил специальные очки для чтения, поэтому он мог разглядеть все гораздо лучше меня» [14, р. 15]. Особым значением наполняются как раз очки для чтения Верна, которые метафорически связывают акт наблюдения с актом интерпретации. Герои не просто подглядывают за соседями, а вовлекаются в происходящее своими размышлениями и трактовками. Только герои воспринимают и считывают ситуацию по-разному: жена привязана к визуальному, поверхностному, видимому, ее муж, наоборот, увлечен символической стороной действия, занавеска, перекрывающая соседское окно, усиливает его погружение в историю. Таким образом, следуя логике Умберто Эко, Верн представляет собой образцового читателя, способного распознавать сложные семиотические связи внутри текста, а его жена – эмпирического читателя, руководствующегося личными наблюдениями и чувствами при интерпретации текста [11, с. 68–69].

Если в рассказе «Идея» возникает лакановская концепция взгляда именно потому, что в героях выявляются черты зрителей, интерпретирующих то, что они видят, то в рассказе «Самые маленькие мелочи» появляется деталь, которая меняет восприятие пространства не за счет наблюдательной способности героя, а с помощью внешнего воздействия, получающего свое воплощение уже в понятии, которое Лакан противопоставлял взгляду и выражал его в образе глаза.

В центре сюжета оказывается девушка по имени Нэнси, которая, готовясь ко сну, внезапно слышит звук открывающихся во дворе ворот. Посмотрев в окно и никого не обнаружив, она возвращается в кровать. Однако мысли о незапертых воротах не дают ей уснуть, из-за чего она решает выйти на улицу и закрыть ворота.

В рассказе снова повторяется сцена с окном и стоящим за ним наблюдателем: «Поэтому я встала и подошла к окну» [3]. Она продолжает обыгрывать метафорически феноменологию художественного произведения. Окно также выполняет функцию разделения, расчерчивая диегетическое пространство рассказа на мир реальный и мир вымышленный. Только теперь взгляд интерпретатора устанавливается не просто сторонним актом наблюдения, а реализуется посредством глаза творца, воплощенного в образе луны. Смотря на луну, Нэнси замечает, что она похожа на лицо: «Большая луна разлталась по горам, окружавшим город. Белая такая, вся в шрамах. Любому остолопу на ней лицо примерещится» [3]. Далее она переводит свой взгляд на двор, который раскрывается ей в лунном свете: «Света было достаточно, чтобы я осмотрела весь двор – шезлонги, иву, бельевую веревку между столбов, петунии, изгороди, широко открытые ворота» [3].

В приведенном выше эпизоде происходит вторжение «глаза» в пространство обыденной реальности. Луна, в которой Нэнси разглядела лицо, освещает двор, детализируя предметный мир. Она настраивает оптику наблюдателя, задает принцип композиции, тем самым устанавливая связь между видящим и видимым. Луна становится своего рода пятном, местом, в котором художник заявляет о своем видении и предлагает зрителю сменить взгляд обыденный на взгляд эстетический, интерпретирующий. Лакан описывает этот феномен так: «Художник дает тому, кому предстоит стать зрителем его картины, нечто такое, что можно было бы для живописи – по крайней мере, для значительной ее части – сформулировать так – *Тебе хочется поглядеть? Так на, посмотри вот на это!* (курсив. – Ж. Л.). Он дает взгляду некую пищу, но в то же время приглашает зрителя полотно свой взгляд отложить...» [6, с. 112]. По сути, то, о чем говорит Лакан, является остранением. Примечательно, что и в примере Лакана, и в рассказе приводится случай двойного остранения – видоизменяется реальность под воздействием лунного света, трансформируется и взгляд главной героини, которая начинает воспринимать предметы, сосредоточенные во дворе, как комплекс деталей, проводников символического. Характерно, как Нэнси описывает опыт перехода объектов из регистра реального в регистр эстетического: «Все лежало в лунном свете, и я могла разглядеть самые мелкие мелочи. Прищепки на веревке, например» [3]. Действительность теряет свою обыденную структуру, распадаясь на отдельные элементы, «мелкие мелочи», связать которые теперь можно только при помощи взгляда интерпретатора.

С другой стороны, эта сцена дает нам оригинальную точку зрения на форму рассказа как литературного жанра. Глаз художника расщепляет реальность, фокусируясь на отдельных предметах. Такой же эффект свойственен и камере. Как пишет С. Сонтаг, взгляд через ка-

меру лишает мир «его взаимосвязей, непрерывности, но придает каждому моменту характер загадочности» [9, с. 37]. В свою очередь, исследователь А. Амир находит онтологическую близость между жанром рассказа и фотографией. Рассказ, в силу своего небольшого объема, укрупняет изображаемое, переводя действие в статическую поверхность и отдавая всю интенсивность письма и интерпретации символическому уровню, закодированному деталями диегетической реальности [13, р. 119]. Следовательно, рассказ представляет собой идеальный коррелят взгляда вообще: как для писателя, так и для читателя. Писатель своим глазом захватывает фрагменты реальности, кодирует их, а читатель расшифровывает. Такой способ видения представлен в рассказе: луна, освещая двор, осуществляет художественную селекцию, выделяя отдельные предметы, Нэнси подмечает складывающуюся композицию. Конечная интерпретация становится прерогативой уже абстрактного читателя, приглашение к анализу осуществляется, с одной стороны, повествованием от первого лица, сокращая дистанцию между текстом и читателем, с другой стороны, названием рассказа, который у нас перевели не совсем корректно, лишив читателя возможной рецептивной сцепки с главной героиней – «Я смогла разглядеть даже самые маленькие вещи» («I could see the smallest things»). Таким образом, рассказ становится местом выражения сразу двух взглядов: писательского и читательского.

В свою очередь, рассказ «Ну как?» полностью акцентируется на фигуре художника, что соответствует лакановской метафоре глаза. История здесь строится вокруг семейной пары, решившей сменить городскую жизнь на сельскую. Гарри является писателем, работающим над романом, его жена Эмили – художницей. Уже на сюжетном уровне эксплицитно выводится два способа взгляда на мир, два глаза, используя лакановскую метафору. Однако такая расстановка образов не создает синхронность восприятия, напротив, она приводит к диссонансу, к конкуренции письменного знака и знака визуального.

По сюжету мы узнаем, что желание сменить обстановку в большей степени исходило от Гарри. Он полагал, что сельская местность поспособствует творческому раскрепощению, и он, наконец, сможет закончить свой роман. В свою очередь, Эмили была готова принять любое решение, ее работе ничего не мешало. Чтобы помочь мужу, она предложила ему вариант с загородным домом, который принадлежал ее родителям.

Дизъюнкция, нарративная и концептуальная, оформляется в рассказе с первых строк. Проезжая по сельской дороге и наблюдая весь местный колорит, Гарри чувствует разочарование: «Оптимизм, в радужные цвета окрасивший его побег из города, испарился в первый же вечер. <...> Он вел машину вперед, и чем дальше от города они уезжали, тем сильнее охватывало его чувство безнадежности и несправедливости происходящего» [4, с. 104]. Начало рассказа очень важно с точки зрения видения. Несмотря на повествование от третьего лица, весь фокус сосредоточен на Гарри, а не на его жене. Следовательно, источником напряжения становится глаз писателя. Рецептивный разрыв, который испытывает Гарри, используется в качестве символического входа в письмо, в творческий процесс. Несовпадение ожидаемого и наблюдаемого является дихотомией между авторским замыслом и его последующей реализацией на бумаге. Задуманное преломляется, деформируется, исток художественного творения теряется в сети означающих, всплывающих в моменте письма. Проблема, которую фиксирует Карвер, находит общее основание в толковании Лаканом принципа желания: «...субъект вовсе не призван найти объект своего желания: никакие каналы, никакие реальности инстинктивной, более или менее предустановленной, хотя и не вполне успешной, адаптации, не приведут его к этой цели <...> Объект этот он, конечно, никогда не находит – в этом принцип реальности и состоит» [5, с. 114]. Объект желания не достижим: Гарри мечтал о жизни за городом. Получая такую возможность и реализуя ее, он переживает другие эмоции и получает другую реальность, противоречащие его задумкам и фантазиям. Вместе с тем в таких же негативных категориях осмысливается и письмо: объект, предшествующий письму, ускользает от фиксации, воплощения, синхронизации внутреннего и внешнего. Соответственно, трагедия Гарри – это трагедия и писательского видения. Глаз писателя запрограммирован на расщепление и отчуждение. Усиливается этот мотив за счет контраста, заданного кодификациями главных героев. Эмили, носительница глаза художника, напротив, принимает реальность вокруг нее.

Различие между взглядами писателя и художника передается не только посредством окружения, но и тем, как герои смотрят друг на друга. Эмили всегда направляет глаза прямо на мужа, в то время как Гарри наблюдает за ней украдкой, стараясь спрятать свой взгляд. В

этом также прочитывается метапрозаический дискурс. Эмили олицетворяет собой живопись, которая, как замечает американский философ и литературовед Ф. Джеймисон, отражает реальность как таковую, являясь «бытием-смотрящим-в» (being-looked-in) [16, p. 206]. Гарри – это литературное письмо. Его попытки замаскировать свой взгляд, но при этом продолжать смотреть, говорят о том, что писательский процесс возможен только в пограничной позиции, между скрытым и явным, когда реальность не подозревает, что она является объектом глаза писателя. Такая оппозиция письменного и визуального репрезентирует капитуляцию письма перед реальностью. Гарри осознает, что есть большая разница между тем, что он пишет, и тем, что он видит. Проблема в том, что он не находит подходящего знака, соответствующего эквивалента, чтобы осуществить стыковку реального и художественного.

Разные способы видения не только сигнализируют об особенностях творческой деятельности героев, но и усиливают семейную драму между ними. Отдаляясь от реальности в письменных знаках, Гарри отдаляется от своей жены. Расхождение взглядов Гарри и Эмили представляет собой формулу, которую Лакан обозначил как «ты никогда не глядишь на меня там, где я вижу тебя» (курсив. – Ж. Л.) [6, с. 113]. Гарри смотрит на мир вообще и на свою жену в частности из точки неудовлетворенности, нехватки и неполноты. Его реальность – это непостоянство (примечательно, что он пробовал себя не только в литературе, но также в музыке и кино), ускользание. Этим же определяются и его чувства к Эмили – их внешнее выражение всегда расходится с внутренним содержанием. В этом смысле символичным оказывается финал рассказа, когда Гарри после короткой прогулки по лесу возвращается домой. В руках он держит пустой коробок, воплощающий и его творческий кризис, и его отношения с Эмили.

В рассмотренных рассказах Рэймонда Карвера обозначенные в ходе анализа мотивы взгляда и глаза в связи с концепцией Лакана определяются несколькими важными значениями. Во-первых, взгляд позволяет организовать сюжетные линии произведений, становясь своего рода нарративным центром тяжести, как, например, в рассказах «Идея» или «Самые маленькие мелочи». Герои Карвера постоянно смотрят, они кодифицируются позициями зрителя и наблюдателя. Во-вторых, взгляд расширяет смысловое пространство рассказов и позволяет вывести интерпретацию в сторону фигур читателя и писателя. Для Карвера важным оказывается и то, что создается, и то, как это, в конечном счете, воспринимается. Акт интерпретации наряду с творческим актом неразрывно связан с изменением внутренних и внешних параметров реальности, разница в том, что взгляд художника активизирует взгляд интерпретатора, предлагает ему ненавязчиво перевести видение из обыденного регистра в эстетический. И, наконец, в-третьих, взгляд оказывается метапрозаической метафорой, отсылающей непосредственно к писательской деятельности. Ситуация, представленная в рассказе «Ну как?», изображает литературное письмо в состоянии постоянного разрыва между видимым и невидимым, задуманным и реализованным, словесным и визуальным.

Список литературы

1. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология : сборник эссе. Екатеринбург : Гонзо, 2014. 472 с.
2. Карвер Р. Видоискатель. URL: https://royallib.com/read/karver_raymond/vidoiskatel.html#0 (дата обращения: 03.07.2024).
3. Карвер Р. Самые мелкие мелочи. URL: <https://spintongues.vladivostok.com/carver15mx.htm> (дата обращения: 05.07.2024).
4. Карвер Р. Собор : рассказы. М. : Известия, 1987. 160 с.
5. Лакан Ж. Психозы : семинар. Кн. III (1955/56). М. : Гнозис : Логос, 2014. 432 с.
6. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа : семинары. Кн. XI (1964). М. : Гнозис : Логос, 2004/2017. Изд. 2-е. 304 с.
7. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн. : Логвинов, 2006. 400 с.
8. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М. : Республика, 2000. 639 с.
9. Сонтаг С. О фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
10. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. Славоя Жижека. М. : Логос, 2022. Изд. 2-е. 336 с.
11. Эко У. Откровения молодого романиста. М. : АСТ: CORPUS, 2013. 320 с.
12. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.
13. Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver. Lanham : Lexington Books, 2010. 230 p.
14. Carver R. Collected Stories. N. Y. : Literary classics of the United States, Inc. 2009. 1024 p.
15. Jamalinesari A. Blinds Bluffing of Vision: Paul de Man on Text // International Journal of Applied Linguistics & English Literature. Vol. 3. No. 6. November 2014. Pp. 64–67.

16. Jameson F. *The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present*. London, New York : Verso, 2024. 468 p.

17. Ma Y. Lacan on Gaze. *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 5. No. 10 (1). October 2015. Pp. 125–137.

The functions of the "gaze" in Raymond Carver's short stories

Markovnenkov Dmitry Viktorovich

postgraduate student of the Department of Foreign Literature at the Institute of Philology and Journalism,
Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University. Russia, Nizhny Novgorod.
ORCID: 0000-0003-2385-8010. E-mail: gelio123@mail.ru

Abstract. The relevance of this article, devoted to understanding the Lacanian concepts of the gaze and the eye based on the stories of the American writer Raymond Carver, is due to two factors. Firstly, Carver's work is almost not considered by domestic literary critics, despite his popularity among both American readers and critics and researchers. Secondly, the methodologies developed by the French psychoanalyst Jacques Lacan are in great demand in the discourses of art in general and literature in particular, because they allow us to comprehend each aesthetic practice separately and at the junction of their ontological and epistemological intersection. The purpose of the article is to analyze the "gaze" in Carver's stories "The Idea", "I Could See the Smallest Things" and "How About This?". The methodological basis of the work is Lacan's theories related to the concepts of gaze and eye, which were developed in the works of Slovenian philosopher Slavoj Žižek. The results of the study are presented in the disclosure of the functions and connotations of the "gaze" in Carver's stories. On the one hand, the analysis showed that Carver uses the "gaze" arbitrarily, without tying it to a single stable value. The author adapts the concept to various diegetic situations, thereby enhancing its artistic and hermeneutic potential. On the other hand, in Carver's stories, "gaze" becomes a place of embodiment of metaprosaic ideas related to the positions of the reader (including the viewer, the observer) and the writer, more broadly – the interpreter and the creator. The results obtained can be applied both in the field of further research on Carver's work and in the field of interpretation of other literary texts.

Keywords: Jacques Lacan, "the eye", "the gaze", writer, reader.

References

1. Žižek S. *Kinogid izvrashchenca: Kino, filozofiya, ideologiya : sbornik esse* [The pervert's film guide: Cinema, philosophy, ideology : collection of essays]. Yekaterinburg. Gonzo, 2014. 472 p.
2. Carver R. *Vidoiskatel'* [Viewfinder]. Available at: https://royallib.com/read/karver_raymond/vidoiskatel.html#0 (date accessed: 03.07.2024).
3. Carver R. *Samye melkie melochi* [The smallest details]. Available at: <https://spintongues.vladivostok.com/carver15mx.htm> (date accessed: 05.07.2024).
4. Carver R. *Sobor : rasskazy* [Cathedral : stories]. M. Izvestia (News), 1987. 160 p.
5. Lacan J. *Psihozy : seminar. Kn. III (1955/56)* [Psychoses : a seminar. Book III (1955/56)]. M. Gnosis : Logos, 2014. 432 p.
6. Lacan J. *Chetyre osnovnye ponyatiya psihoanaliza : seminary. Kn. XI (1964)* [The four basic concepts of psychoanalysis : seminars. Book XI (1964)]. M. Gnosis : Logos, 2004/2017. Ed. 2nd. 304 p.
7. Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe* [The visible and the invisible]. Mn. Logvinov, 2006. 400 p.
8. Sartre J.-P. *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and nothingness: The experience of phenomenological ontology]. M. Respublika (Republic), 2000. 639 p.
9. Sontag S. *O fotografii* [About photography]. M. Ad Marginem Press, 2013. 272 p.
10. *To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka)* – What you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock) / ed. by Slavoy Žižek. M. Logos, 2022. Ed. 2nd. 336 p.
11. Eco U. [Revelations of a young novelist]. M. AST: CORPUS, 2013. 320 p.
12. *Yampol'skiy M. Izobrazhenie. Kurs lekcij* [Image. Course of lectures]. M. Novoe literaturnoe obozrenie (New Literary Review), 2019. 424 p.
13. Amir A. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. Lanham : Lexington Books, 2010. 230 p.
14. Carver R. *Collected Stories*. N. Y. : Literary classics of the United States, Inc. 2009. 1024 p.
15. Jamalinesari A. Blinds Bluffing of Vision: Paul de Man on Text // *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. Vol. 3. No. 6. November 2014. Pp. 64–67.
16. Jameson F. *The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present*. London, New York : Verso, 2024. 468 p.
17. Ma Y. Lacan on Gaze. *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 5. No. 10 (1). October 2015. Pp. 125–137.